

Socialismo.info

Edizione 2018
Proprietà riservata

MIKOS TARSIS

RIBALTARE I MITI

destrutturare miti e fiabe

La verità autentica è sempre inverosimile.
Per renderla più credibile,
bisogna assolutamente mescolarvi un po' di menzogna.

F. Dostoevskij

Nato a Milano nel 1954, laureatosi a Bologna in Filosofia nel 1977, già docente di storia e filosofia, Mikos Tarsis (alias di Enrico Galavotti) si è interessato per tutta la vita a due principali argomenti: Umanesimo Laico e Socialismo Democratico, che ha trattato in homolaicus.com e che ora sta trattando in quartaricerca.it e in socialismo.info. Ha già pubblicato *Pescatori di favole. Le mistificazioni nel vangelo di Marco*, ed. Limina Mentis; *Contro Luca. Moralismo e opportunismo nel terzo vangelo*, ed. Amazon.it; *Protagonisti dell'esegesi laica*, ed. Amazon.it; *Metodologia dell'esegesi laica*, ed. Amazon.it; *Amo Giovanni*, ed. Bibliotheka.

Per contattarlo info@homolaicus.com o info@quartaricerca.it o info@socialismo.info

Premessa

Generalmente i poemi omerici, come quelli di Esiodo, nonché i miti e le leggende cretesi, vanno letti in maniera *rovesciata*, nel senso che gli eroi, i protagonisti vittoriosi contro i crudeli e spietati nemici, privi di morale e di religione, non sono altro che gli esponenti della nuova società (che poi diventerà una civiltà), quella *schivile*, che vuole imporsi su quella agricolo-pastorale precedente, dove le divinità, al massimo, erano connesse ai fenomeni naturali e non venivano fatte interferire più di tanto nelle vicende umane.

È quindi evidente ch'era nell'interesse dei loro autori presentare questi nemici nella maniera più deformata possibile, tale per cui il lettore (in origine semplice ascoltatore) doveva avere l'impressione che i fatti narrati non potevano che svolgersi così e che solo in un modo potevano essere interpretati.

Per esempio il mito del Minotauro non rifletteva soltanto la talassocrazia della civiltà minoica, ma anche il passaggio da una civiltà prevalentemente agricolo-pastorale-matriarcale, ove la religione era di tipo animistico (o totemico-animistica), a una civiltà urbana-commerciale-patriarcale, ove la religione diventava politeistica e gerarchizzata.¹

Per giustificare tale transizione fu sufficiente far passare la regina Pasifae per un squaldrina che aveva partorito un mostro, mezzo uomo e mezzo animale, accoppiandosi con un toro che le era stato regalato da una divinità molto antica, Posidone, re degli oceani, che andava subordinato ad altri dèi. Non a caso l'altro famoso "mostro" dell'*Odissea* omerica, il pastore-agricoltore Polifemo, sprezzante degli dèi, è figlio di Poseidone.

Quando la civiltà cretese, che fonda nel Mediterraneo la "civiltà

¹ In tutti i miti greci vi è il passaggio da una certa uguaglianza di genere, tra uomo e donna, alla prevalenza di quello maschile, cioè dal comunismo primitivo allo schiavismo, e ovviamente vi è la mistificazione con cui s'è voluto far credere necessario questo passaggio. Pertanto qualunque descrizione venga fatta in questi miti delle condizioni esistenti sotto il regime preclassista, va sempre guardata con molto sospetto. Viceversa nel cristianesimo, nonostante il tradimento nei confronti del messaggio originario del Cristo, vi è stato il tentativo, rivelatosi fallimentare, di recuperare idee appartenenti al comunismo primordiale, cercando di superare quelle del patriarcato e dello schiavismo. Queste idee erano presenti anche nelle popolazioni asiatiche, africane e americane, prima che queste venissero a contatto con le civiltà schiavistiche o feudali o capitalistiche.

tout-court", insieme a quella egizia, scompare intorno al 1400 a.C., la sua cultura viene ereditata da quella greca, di origine indoeuropea, emigrata verso la penisola balcanica intorno al 2000 a.C. I poemi omerici e i testi di Esiodo non fanno che riflettere la cultura militare e aristocratica di questa nuova civiltà.

La prima seria contestazione a questa mitologia religiosa venne mossa da quei greci emigrati sulle coste ioniche dell'odierna Turchia occidentale (che quella volta si chiamava Asia Minore), in seguito all'invasione dorica del 1200 a.C. Fu così che nacque la filosofia, i cui connotati ateistici erano molto evidenti.

Aspetti generali della mitologia greca

Quando si prende in esame un mito non si deve aver la pretesa di risalire alle possibili origini storiche o culturali che possono averlo generato, per la semplice ragione che il mito non è una materia prima, ma un prodotto derivato, i cui componenti sono così artificiosi e ingarbugliati che praticamente è impossibile scomporli nelle loro singole unità.

Un mito non è nato vero e col tempo è divenuto falso, ma è nato falso ed è divenuto sempre più incomprensibile. Al punto che oggi di tanti miti conserviamo soltanto alcune frasi fatte, usate a mo' di banali paragoni: p.es. "bello come un Apollo" o, al femminile, "come Venere", "astuto come Ulisse", "forte come Ercole", oppure "essere una megera" o "un narcisista", ecc. Siamo talmente lontani dai miti che ci ricordiamo solo quelli che abbiamo studiato sui banchi di scuola, anche perché nella odierna letteratura infantile, giovanile o nella cinematografia o nei cartoons per adolescenti i miti hanno nomi vicende e ambientazioni molto diversi.

E tuttavia la mitologia greco-romana fa parte della storia della cultura ed è stata fonte inesauribile d'ispirazione per una schiera innumerevole di artisti, pittori scultori architetti orafi poeti e drammaturghi. Persino ai tempi del Manzoni si discuteva se continuare o meno a riconoscere dignità culturale alla mitologia classica.

Quando Freud elaborò per la prima volta la teoria del complesso di Edipo (e poi quella del complesso di Elettra), dimostrando che un mito lontanissimo nel tempo poteva riacquistare un grande valore psicologico per il presente, la tragedia di Sofocle riacquistò improvvisamente un grande valore artistico. Questo a riprova, se ancora ci fosse bisogno di dirlo, che una curiosità intellettualmente stimolata può dare frutti inaspettati.

I miti sono come delle carte da gioco che vanno rimescolate e ridistribuite ai giocatori che le sanno interpretare con arguzia o ironia. La cosa più bella è arrischiare delle interpretazioni suggestive, del tutto opinabili, che favoriscano la riflessione. L'abbiamo fatto coi miti di Circe, Aracne, Minosse, Dedalo, Filemone e Bauci, Prometeo, Dioniso, Polifemo e Ulisse.

*

Non si può che sorridere a leggere le avventure degli eroi ed

eroine e soprattutto degli dèi della mitologia greca. Eppure nella nostra stessa civiltà borghese tantissima produzione mediatica risente delle caratteristiche fondamentali di quell'antica mitologia, ovviamente *mutatis mutandis*.

Basti pensare a come il cosiddetto "pubblico" viene indotto a considerare gli attori cinematografici, gli atleti sportivi, gli eroi di libri o fumetti per giovani (tradotti immancabilmente in film), ma si pensi anche ai successi editoriali di Luciano de Crescenzo, tutti impostati sulla riscoperta per lo più in forma ironica dei miti classici, ma anche al modo stesso di fare politica che hanno taluni personaggi di governo, privi di riserve mentali quando si tratta di paragonarsi a "superman" o al "messia".

La cosa strana è che per molti secoli la religione cristiana (sia essa cattolico-romana o protestante) ha creduto di poter ovviare alle "favole" del mondo pagano introducendo il realismo delle vite dei santi o la teologia della cosiddetta "vita trinitaria", schiere angeliche ivi annesse.

Ma è poi davvero strano questo? Ancora oggi il cristianesimo caratterizza, ideologicamente, tutta la civiltà occidentale, al punto che ci si rivolge tranquillamente a "dio", in occasione di guerre di conquista fatte passare per "missioni di pace", nella speranza di veder esaudite le proprie richieste coloniali o imperiali.

Oggi i governi occidentali usano il cristianesimo alla stessa stregua di come nell'antichità i potentati usavano il paganesimo, persino avvalendosi di forme e modi che il cristianesimo stesso, nei suoi tempi migliori, aveva recisamente condannato. È come se la mancata realizzazione degli ideali cristiani abbia portato a un *revival* della mitologia classica, pur nel rispetto formale delle apparenze post-pagane.

Non c'è dunque stranezza in tutto questo, poiché cristianesimo e mitologia hanno più punti in comune di quel che non si pensi; solo che per accorgersene bisogna porsi al di fuori del cristianesimo e i primi a farlo, con successo, sono stati i filosofi illuministi del XVIII secolo, che, come noto, o erano atei o vagamente deisti.

Purtroppo, come spesso succede in questi casi, s'è fatta di tutta l'erba un fascio, in quanto dietro la preoccupazione di salvaguardare le verità della ragione non c'è stata analoga preoccupazione di cercare di capire le ragioni di quei miti, pagani e cristiani, le motivazioni psicologiche, culturali o politiche che li avevano generati. Tutto era mito e quindi tutto da cestinare.

A partire dal XIX secolo già tutta la "mitologia cristiana" era entrata a far parte, come oggetto d'interesse, delle scienze dedicate al folklore, allo studio dell'etnologia, sociologia, antropologia della religione. Scienze neonate che, spesso, per motivi di opportunità, non sono mai ar-

rivate a conclusioni che potessero risultare particolarmente scomode alle autorità religiose costituite e agli stessi governi occidentali, convinti che il cristianesimo sia fonte della loro superiore civiltà.

Un testo coraggioso come quello di Saintyves Paul (1870-1935), *Les saints successeur des dieux. Essais de mythologie chretienne*, Paris, 1907, non è mai stato tradotto in lingua italiana. Forse perché l'autore sosteneva con energia che il culto dei martiri e dei santi è di origine pagana. E quanto, in questa trasposizione di miti, abbia influito l'ideologia ebraica divenuta cristiana, è facile immaginarlo.

Non bisogna infatti dimenticare che nel confronto culturale tra ebraismo ed ellenismo, esiste una specifica superiorità ebraica proprio nella capacità di presentare in maniera realistica situazioni in gran parte romanzate. Mentre infatti nella mitologia greca appare subito evidente la costruzione artificiosa, palesemente inverosimile, volta a colpire l'immaginazione, la fantasia dell'ascoltatore o del lettore; viceversa in quella ebraica, generalmente più sobria ed allusiva, le falsificazioni hanno lo scopo di mettere in risalto una verità che si vuole presumere storica, connessa a vicende più di popoli o etnie o tribù che non di individui singoli o di piccoli gruppi parentali.

Tant'è che spesso si ha l'impressione che nella cultura ebraica la falsificazione abbia, in definitiva, lo scopo di mascherare situazioni o eventi che potrebbero risultare contraddittori alle scelte "mitologiche" successivamente compiute, o comunque a scelte diciamo "impopolari", in quanto la mitologia – anche nella cultura ebraica – viene sempre usata dalle classi dominanti come arma per rabbonire le istanze emancipative delle masse.

Nelle società antagonistiche la mitologia, e quindi ogni tipo di religione, può essere tranquillamente considerata come una forma di narcotico atto a far sognare paradisi perduti o comunque a far evadere dalle frustrazioni del presente.

Sotto questo aspetto ci pare poco significativa la differenza tra miti e leggende; al massimo si può accettare quella tra miti e utopie, avendo quest'ultime, in genere, lo scopo non tanto di falsificare la realtà, quanto di far sperare, per lo più ingenuamente, in una realtà diversa.

I miti e le leggende sono sempre stati usati per confermare un presente non per negarlo, facendo leva sull'innata fantasia umana, sulle straordinarie capacità oniriche di cui gli esseri umani sono dotati per natura, in virtù delle quali spesso s'illudono di poter ovviare alle contraddizioni del loro tempo.

Nei miti la fantasia serve per edulcorare una realtà segnata dagli antagonismi sociali. Nelle utopie invece vi è il tentativo di credere che

forse si potrebbe sperare in una società migliore, se solo questo sogno fosse socialmente condiviso.

Non ci piace neppure l'idea di considerare i miti come discorsi chiusi in se stessi e le teologie come discorsi "aperti" al confronto incessante tra uomo e dio. Sarebbe come dire che i miti di un bambino sono delle favole proprio perché si tratta di un bambino, mentre le teologie dell'adulto possono vantare delle verità proprio perché vengono elaborate da persone adulte. Miti e teologie appartengono, in realtà, al novero delle leggende e la differenza che li separa è solo di forma (nelle teologie p.es. vi sono delle tesi da dimostrare, il che potrebbe essere interpretato come una forma non di superiorità intellettuale ma di insicurezza esistenziale).

È evidente che le favole per bambini, somministrate dai loro genitori, non possono avere la medesima complessità di quelle somministrate agli adulti da parte dei poteri costituiti.

Il fatto che la cultura occidentale abbia creduto, per molti secoli, che la mitologia cristiana non sia stata una vera e propria *mitologia*, bensì una vera e propria *storia*, non toglie nulla alla convinzione che nella storia del cristianesimo la mitologia ha assolutamente svolto un ruolo preponderante, al punto che risulta quasi impossibile discernere la verità dalla finzione.

Fa parte appunto dell'ideologia ebraica, come già detto, far credere vero ciò che è falso, utilizzando, allo scopo, gli artifici dei dettagli storici, degli avvenimenti popolari, mentre la mitologia di origine greca, non avendo alle spalle una consolidata tradizione di popolo, si preoccupa più di stupire con "effetti speciali" (ieri la retorica linguistica, oggi anche la multimedialità), avendo chiaramente un mero scopo di svago emotivo, di intrattenimento intellettuale, in cui l'identificazione tra aspettative del singolo e vicende mitiche non raggiunge mai profondità particolarmente esistenziali.

Il dramma di Abramo che sacrifica Isacco è infinitamente più complesso di quello di Agamennone che sacrifica Ifigenia: là era il senso di una colpa personale che aveva portato all'infanticidio, qui è il senso d'impotenza umana nei confronti del destino.

Con ciò ovviamente non si vuol sostenere che il cristianesimo non abbia operato un benefico "repulisti" di tutte le falsità della mitologia pagana; si vuol semplicemente sostenere che in questa sorta di epurazione razionale spesso e volentieri non s'è fatto altro che rimpiazzare un'obsoleta e ingenua mitologia con un'altra decisamente più sofisticata.

Purtroppo l'accesso riservato a fonti e alle stesse lingue latine greche ed ebraiche, ha fatto sì che il popolo cristiano non abbia mai avuto gli strumenti (in Europa praticamente solo a partire dalla Riforma sono

cominciati gli studi critici) per mettere in discussione tale operazione intellettuale.

La chiesa romana ha dominato incontrastata per molti e molti secoli proprio a motivo d'un monopolio culturale sulla lingua scritta. Inevitabilmente questo potere ha impedito di fare studi critici sul passato precristiano, quello di origine pagana, che ci avrebbe permesso di capire quale e quanta dipendenza esiste del cristianesimo nei confronti della mitologia classica.

Tutti i miti costruiti intorno alla figura di Gesù Cristo sono di origine pagana. Forse l'unico documento che la chiesa cristiana non è riuscita a manipolare è la sindone, nei confronti della quale si guarda bene dal considerarlo attendibile: infatti se la sindone è vera i vangeli mentono.

I trucchi della mitologia

Funzione ideologica del mito e rapporti tra mitologia greca e romana

La mitologia greco-romana ha svolto una funzione apologetica riscontrabile anche nella Bibbia ebraica e cristiana.

Gli uomini moderni sono soliti considerare "mitici" quei racconti aventi caratteristiche leggendarie, in cui i protagonisti compiono cose assolutamente impossibili o innaturali, anche se umanamente comprensibili, o comunque, diremmo oggi, scientificamente irriproducibili, in quanto si fa ricorso a prodigi spettacolari o eventi miracolosi (molti dei quali però oggi possiamo riprodurre proprio in virtù della rivoluzione tecnoscientifica), interventi di forze o entità ultraterrene e così via.

Quando leggiamo le narrazioni mitologiche, siano esse di cultura greco-romana o ebraico-cristiana, siamo portati a considerarle come semplici descrizioni simboliche o allegoriche, mentre per tanti secoli gli uomini, nella loro ignoranza o per cieco fanatismo, le hanno interpretate in maniera letterale, senza metterle in discussione. Si pensi solo, sul versante ebraico-cristiano, alla creazione dell'uomo o dell'universo, ancora oggi considerate da certi ambienti integralistici come intangibili al cospetto delle teorie evoluzionistiche, o, sul versante greco-romano, alle infinite leggende connesse alla nascita di città e stirpi.

In realtà le cose non sono così semplici. Oggi ci è facile, con la scienza e la tecnica e con lo sviluppo dell'umanesimo laico, dire che un mito è un mito. P. es. nessuno oggi si scandalizza quando la critica sostiene che il personaggio di Enea, descritto da Virgilio, in occasione della nascita di Roma, è del tutto inventato. Eppure questo atteggiamento disincantato non significa affatto che si sia stati capaci di demitizzare il mito di Enea.

Il fatto che oggi si sia convinti che la realtà sia stata mascherata con degli artifici non implica, di per sé, la capacità di analizzare criticamente i valori di quella realtà trasmessi con la finzione.

Cioè se anche dimostriamo che Enea è un falso, non per questo abbiamo dimostrato ch'era falsa la motivazione dell'autore che si è servito di questo espediente letterario per trasmettere una determinata ideologia. Beninteso, una motivazione va semplicemente constatata e non giudicata di verità o falsità. Virgilio aveva sicuramente delle buone motiva-

zioni per presentare al suo pubblico un finto personaggio come Enea.

E tuttavia, compito del critico non dovrebbe essere semplicemente quello di dimostrare che l'eroe era simulato e che le sue vicende sono servite per legittimare scelte storiche e politiche che di leggendario nulla avevano, ma anche quello di verificare se le motivazioni che hanno fatto nascere questo eroe e le sue vicende possono considerarsi adeguate alla realtà che, seppur in maniera mistificata, si voleva far conoscere. Un'analisi di questo tipo ci aiuterebbe a comprendere anche il nostro tempo. Non dimentichiamo che proprio l'*Eneide* venne considerata da Thomas S. Eliot come il classico che meglio poteva rappresentare l'Europa distrutta dalla seconda guerra mondiale.

Posto infatti che la mistificazione va data per scontata, in quanto risulta presente in tutti i racconti mitologici di tutte le civiltà, il problema che bisogna affrontare in maniera nuova è un altro: dobbiamo o no accettare le motivazioni che hanno fatto nascere quelle mistificazioni? Dobbiamo accettarle tutte o solo in parte? Dobbiamo forse accettarle come un dato di fatto, visto che esse, se ci sono pervenute, è da presumere che abbiano passato il vaglio dei poteri dominanti, i quali le avranno ritenute le più idonee a rappresentare la realtà del loro tempo e a trasmettere questa rappresentazione ai posteri? Oppure possiamo mettere in discussione questa constatazione di fatto e chiederci se per caso non avrebbe potuto esserci una diversa interpretazione della realtà?

Restiamo all'esempio di Enea. Virgilio lo presenta come un Ottaviano *ante litteram*. Il poeta, che è un intellettuale del regime, preferisce la forza dell'eroe che deve unificare tutte le terre e le genti italiche sotto un unico dominio, all'autonomia delle tribù, delle etnie ecc., presenti da secoli nella penisola.

Quando parla di Enea lo fa a favore dell'impero, dell'unità imperiale voluta da Augusto, e quindi a favore della forza. Ma Virgilio non può dirlo esplicitamente, poiché l'uso della forza – come noto – può implicare anche il torto. La forza dei romani, per evitare equivoci, va invece presentata come vincente perché giusta, voluta dagli dèi.

La parte demagogica dell'*Eneide* sta nell'idea che l'eroe usa la forza per un fine di bene, per vincere la violenza e riportare i popoli ai valori etici originari. Deve riportarli con l'uso della forza, perché non c'è altro modo. Le popolazioni italiche impediscono l'uso di altri mezzi, perché sono contrarie all'unificazione della penisola sotto un unico dominio imperiale. Ai tempi di Virgilio vige la guerra civile tra chi voleva salvaguardare una repubblica ormai alle corde, con una democrazia fragilissima, e chi invece voleva una centralizzazione dei poteri nelle mani di un principe.

Virgilio vuole, anzi, deve dimostrare che l'uso della forza da parte dei romani era inevitabile, assolutamente necessario per vincere il "disordine" causato dalle popolazioni locali. Egli non prende in esame l'origine della violenza, anzi, ha tutto l'interesse a mostrare che la violenza non era stata causata dai romani, ma solo dagli italici.

I romani usavano la forza del bene col bene della forza, per superare i rischi della disgregazione, dell'anarchia, dove inevitabilmente prevale l'interesse privato, particolaristico. Questo perché per Virgilio la nascita dell'impero non può essere messa in discussione. L'impero era nato per rimediare ai guasti causati dalla repubblica in sfacelo.

Virgilio vuole sostenere la tesi che alla rovina della repubblica non vi era altra soluzione che l'impero. Questa interpretazione della realtà a lui coeva è stata semplicemente adottata nell'analizzare dei fatti accaduti 700 anni prima. Si è usata la mitologia per giustificare un determinato processo storico.

Criticare oggi la mitologia non significa ancora mettere in discussione la necessità di quel processo. Noi siamo figli di quel processo e non possiamo autonegarcì, anche se è il processo stesso che ci nega.

*

Una delle caratteristiche tipiche di molti latinisti è quella di considerare la letteratura latina classica come, rispetto a quella greca, più dotata dal punto di vista dei sentimenti e delle virtù umane, non foss'altro perché si tratta di una letteratura più sobria e meno retorica (nel senso negativo che noi oggi attribuiamo a questa parola), più ironica e autoironica, sicuramente meno tragica, infinitamente più vicina alla quotidianità del vivere sociale e civile.

Basta fare un confronto, nei giudizi dei critici, tra quelli espressi sull'*Eneide* e quelli espressi sull'*Iliade* e l'*Odissea*. Si badi, in questo confronto i latinisti tengono sempre in considerazione che la letteratura latina è di molto posteriore a quella greca, si serve di quest'ultima e cerca di svilupparla in maniera autonoma, originale. Questo per dire che nessuno si sogna di operare semplicistiche contrapposizioni tra cultura greca e cultura latina.

Spesso tuttavia i latinisti sembrano trascurare il fatto che nelle analisi particolarmente favorevoli alla letteratura latina, non si mette mai in discussione la funzione apologetica esercitata da tale letteratura nei confronti degli interessi politici dell'impero. E spesso purtroppo non ci si accorge che l'*humanitas* della letteratura latina non può di per sé rendere questa letteratura più accettabile di quella greca, o farci ritenere l'impero

romano, ch'essa legittimava, migliore di quello ellenistico.

È vero che i personaggi omerici possono apparire più elementari nelle loro passioni, più istintivi o più immediati di quelli latini, ma questo riflette appunto la diversità di concezione politica del dominio, che in Grecia coincideva essenzialmente col territorio geografico della *polis*, mentre nella latinità si ha bisogno di una centralizzazione imperiale su vasta scala. L'*humanitas* della letteratura latina va messa in rapporto con l'esigenza di giustificare un'oppressione maggiore.

Personaggi come Ulisse o Achille sono impensabili per un grande poema come l'*Eneide*, dove tutto deve essere finalizzato a un unico scopo: la gloria di Roma imperiale e il trionfo sui particolarismi localistici e sugli eroismi o sulle stravaganze individuali.

Enea è l'uomo *pius* per definizione, il cui sentimento profondo di umanità si trasforma in crudeltà solo quando sono in gioco gli interessi superiori della politica, dello Stato. I latinisti, in tal senso, non hanno difficoltà ad accettare, neppure dopo duemila anni di cristianesimo, che la *pietas* si volga nel suo contrario quando la posta in gioco è la tutela della civiltà romana. E sulla civiltà greco-romana, ma soprattutto su quella romana, noi ancora oggi andiamo a cercare le fondamenta della civiltà *borghese*, che altro non è se non un ritorno al paganesimo mediato dall'esperienza millenaria del cristianesimo.

C'è molta più ipocrisia nella letteratura latina di quanto non si creda. Qui infatti si ha necessità di giustificare lo schiavismo come sistema organizzato di rapporto socioeconomico, laddove il mondo greco al massimo lo considerava come una forma per dimostrare l'inferiorità culturale e intellettuale delle civiltà non ellenistiche. Tant'è che già all'avvento dell'imperatore Adriano – dice Giovenale – "gli studi erano ormai privi di speranza e non avevano altro motivo di essere se non in Cesare". Già a partire dal II sec. d. C. si assiste a un lento e inesorabile declino della letteratura latina.

Oggi non è più possibile accettare che un dominio politico possa pretendere una maggiore legittimazione solo perché i suoi apologeti mostrano una superiore visione umanistica della realtà. E neppure è possibile accettare l'esistenza di una concezione del destino inesorabile o di un fato insondabile nei cui confronti ogni volontà si deve piegare, ivi inclusa quella dalle caratteristiche più umane.

*

Nel poema di Virgilio gli uomini o gli eroi sono meno sballottati dai capricci degli dèi, o comunque appare più stridente la contraddizione

tra l'umanità degli uomini e l'arbitrio degli dèi. Gli uomini vogliono costruire il loro destino e, se non vi riescono, ne attribuiscono la causa al volere contrario degli dèi. Tuttavia, sono convinti che presto o tardi i loro sogni si realizzeranno.

Non c'è, come nei poemi d'Omero, l'exasperazione dell'individuo che vuole affermarsi ad ogni costo e che poi alla fine si rende conto che tutto era già stato prestabilito. Le sventure vengono affrontate con pazienza, come una forma di ostacolo da superare per misurare la propria virtù.

Gli uomini si sentono più sicuri di sé, anche perché danno meno peso alle capacità individuali dell'eroe (vedi p. es. il coraggio di Achille o l'astuzia di Ulisse), per cui, nei confronti degli dèi, hanno un atteggiamento più diplomatico: li accettano come una realtà da cui non si può prescindere, ma, nella sostanza, essi vivono come se gli dèi non esistessero.

Nei poemi omerici la volontà degli dèi interferisce continuamente con quella degli uomini, anche quando non ve ne sarebbe motivo. Le vicende degli uomini sembrano già essere diseguate nella sede dell'Olimpo. Gli eroi omerici si sentono protagonisti di un disegno divino, oggettivo, il cui significato, spesso umanamente incomprensibile, diviene chiaro solo strada facendo.

Quello greco e quello romano sono due modi diversi di rapportarsi alla religione. In Grecia l'affermazione dell'individuo viene come stemperata dall'esigenza di doversi adeguare a una trascendenza oggettiva; a Roma invece l'individuo è parte di un tutto molto terreno, che crea una propria oggettività mediante una forza collettiva, supportata da un diritto comune, che pretende di porsi al di sopra delle parti: la religione romana, pur facendone parte organica, non ha mai un ruolo preponderante nelle vicende degli uomini. E quando pretende d'avere un ruolo del genere, è perché i romani la stanno vivendo come una forma di superstizione, per cui si lasciano condizionare da aspetti che un greco avrebbe considerato molto superficiali.

Nell'ambito della religiosità greca vi sono degli ideali da perseguire, di cui l'uomo non è del tutto consapevole, essendo preso dalle proprie passioni; nell'ambito di quella romana gli ideali sono quelli che gli uomini si danno e la religione serve soltanto a titolo di conferma. I romani non si sentono investiti di una missione divina, tant'è che tutti i loro principali dèi sono di derivazione greca, per quanto non disdegnino di mostrare che la loro superiorità è conforme alla volontà degli dèi.

Le teogonie greche

Il rapporto con la letteratura ebraica

Nelle cosmogonie e teogonie delle civiltà antagonistiche spesso, all'origine del mondo o dell'universo, vi è un parricidio o comunque un delitto tra fratelli. Anche nella descrizione ebraica del peccato d'origine vi è l'affermazione di un arbitrio contro una tradizione consolidata o contro una memoria storica, rappresentata dalla figura di dio. Si afferma in sostanza una libertà individualistica contro le esigenze di un collettivo. E tale gesto viene equiparato a una sorta di delitto, in quanto l'assassino non può più tornare indietro, non è capace di farlo o addirittura non può farlo, perché qualcosa glielo impedisce.

Infatti, nell'affermazione individualistica dell'arbitrio è come se l'uomo perdesse l'innocenza e non potesse più recuperarla, neanche volendo. Il male dell'antagonismo sociale si diffonde a macchia d'olio, anche perché chi pensa di combatterlo, per timore di dover usare gli stessi mezzi con cui il male si diffonde, evita di farlo: è l'ideale della non-violenza che si trasforma in "non resistenza al male".

La differenza fondamentale tra le teogonie greche e quella ebraica è che le prime davano per scontata l'affermazione dell'arbitrio, mentre per la seconda si tratta di una libera scelta dell'uomo, che ogni volta si ripete, per quanto ogni reiterazione subisca i condizionamenti della precedente.

Le cosmogonie e teogonie pagane sono rassegnate e vedono gli dèi in competizione tra loro. Il concetto di forza prevale su tutto e l'astuzia è al suo servizio. Il fine dell'uso della forza è il potere.

Nella teologia ebraica esiste invece un dio onnipotente sin dall'inizio, che pur negando all'uomo peccatore un libero accesso all'eden, gli permette comunque di sopravvivere e di riprodursi, nella speranza che un giorno si pente di ciò che ha fatto. La forza è al servizio della giustizia, che poi gli ebrei codificheranno nelle famose tavole della legge.

È dunque giocoforza che nelle teogonie pagane gli dèi temano gli uomini, al punto che non vorrebbero neppure farli nascere o vorrebbero distruggerli del tutto, poiché gli dèi sanno o prevedono che un giorno gli uomini potranno fare a meno di loro. Gli dèi pagani temono l'ateismo umano conseguente all'affermazione arbitraria dell'io.

In realtà proprio dall'affermazione di questo io nasce la rappre-

sentazione della realtà come dominata dagli dèi. Nell'immaginario delle civiltà antagonistiche di origine greca la lotta tra gli esseri umani e tra questi e la natura viene raffigurata come una lotta tra gli uomini e gli dèi. E gli dèi vengono usati per sottomettere quella parte di uomini che nello scontro armato risulta sconfitta.

Nelle cosmogonie pagane ogni concessione che gli dèi fanno agli uomini viene considerata come una minaccia all'esistenza stessa degli dèi. Questa convinzione serve in realtà per giustificarne un'altra, non confessata, secondo cui nella vita reale gli uomini che detengono il potere non possono, anzi non debbono riconoscere ai sudditi i diritti che loro spettano.

Infatti se i sudditi si convincono della necessità della loro subordinazione, accetteranno anche l'idea che la volontà degli dèi sia superiore a quella degli uomini. E quanto più accetteranno questa idea tanto più resteranno sottomessi nella vita reale. E così il cerchio si chiude.

In tal senso l'affermazione definitiva di Zeus rispecchia una configurazione sociale della realtà greca in cui gli aspetti politico-militari erano del tutto prevalenti, tali per cui il resto dell'organizzazione sociale dipendeva rigidamente da essi. Nette sono le gerarchie, le stratificazioni di casta o dei gruppi di potere (le stirpi), che godono di privilegi esclusivi; Zeus stesso, con il suo Olimpo, vuole essere una raffigurazione della monarchia sulla terra (che per i greci era quella delle città-stato).

Si ricordi che la civiltà greca, anche nel suo massimo splendore, non arrivò mai a costruire un impero analogo a quello romano², per il quale la raffigurazione delle singole divinità, espressioni di *poleis* rivali tra loro, necessitava d'essere sostituita da una raffigurazione più astratta e generale del dio supremo, in cui ogni *polis* potesse riconoscersi, pur nel rispetto delle autonomie locali e quindi delle loro specifiche divinità.

Il motivo per cui i greci abbiano scelto di affidare i poteri a un fi-

² Ogniquale volta i greci tentavano di affermare delle unità politiche sovraurbane (p.es. delle leghe), i conflitti tra le *poleis* erano devastanti, al punto da favorire la penetrazione di nemici esterni. Al massimo si poteva tollerare l'esistenza di singole città-stato che svolgessero la funzione di "madrepatria" nei confronti delle proprie colonie. Ci volle l'impero ellenistico del macedone Alessandro Magno per superare i limiti politico-territoriali delle *poleis*, ma l'impresa durò molto poco, a testimonianza che la cultura greca, anche se gestita politicamente da uno straniero, considerava del tutto innaturale che una comunità politica potesse essere rappresentata da un'istituzione astratta (come inevitabilmente poteva essere un imperatore, più o meno divinizzato), che le togliesse una reale autonomia locale. Piuttosto che darsi un'istituzione del genere, i greci, quando non riuscivano a trovare un accordo tra loro, preferivano essere dominati dagli stranieri.

glio di Crono e non a Crono stesso o a suo padre Urano, è stato determinato proprio dallo scontro violento tra opposte fazioni. Cioè, prima che Zeus diventasse il capo degli dèi, le etnie, le tribù, i villaggi erano in lotta tra loro e quando si trasformarono in *poleis* i giochi erano ormai fatti (sicuramente molti secoli prima dell'apparizione dei poemi omerici).

Tutti gli dèi anteriori a Zeus, specialmente quelli di origine femminile e quelli che più facevano capo a forze della natura, vengono considerati più deboli, anche se dal punto di vista dell'antiorità temporale avrebbero dovuto essere considerati più forti, essendo dèi originari e non derivati o, se si preferisce, divinità più connesse all'animismo-ilozoismo che non a una ideologia funzionale alle esigenze del potere.

La possibilità che divinità inferiori o posteriori possano spodestare divinità superiori o anteriori è determinata dal fatto che per i greci in origine esiste solo il *Caos*, dove tutto è confuso, indistinto, perduto nella Notte o immerso nell'Abisso più profondo. All'origine non c'è il "bene" (come nella cosmogonia ebraica, dove ad ogni singola creazione dio vide d'aver fatto una cosa "buona"), ma c'è solo il "nulla". Le cose create non sono "buone di per sé", ma o sono frutto del caso o della violenza.

Dal nulla è emerso un conflitto di forze opposte (Urano viene evirato dal figlio Crono e questi viene spodestato dal figlio Zeus): è un conflitto inevitabile, dettato proprio dalla volontà di dominio, che si scontra con poteri costituiti.

Dal caos tutto nasce in maniera casuale, in quanto lo scontro tra forze opposte è inevitabile e nessuno può opporvisi. Si può solo uscire dal conflitto come vincenti o come perdenti. Questo per dire che il concetto di "bene" per le cosmogonie e teogonie greche è molto relativo, in quanto strutturalmente connesso a quello di forza. È questa che decide cosa è bene e cosa no. A volte persino la volontà degli dèi, che vorrebbe un certo bene per gli uomini, deve piegarsi alla volontà del Fato, che invece ne vuole un altro.

Nelle teogonie greche non c'è quindi esigenza di tornare a un bene primordiale andato perduto, ma semplicemente di stabilire un ordine generale, gerarchico, in cui i poteri costituiti possano vivere e riprodursi senza fatica. Il bene è il potere stabilito dalla forza, con l'aiuto dell'astuzia.

Nella visione giudaica della realtà invece il popolo è continuamente alla ricerca dell'innocenza violata, del paradiso perduto, della terra promessa in cui vivere il senso di giustizia e di uguaglianza, e questo popolo non accetta affatto l'idea di dover stare sottomesso. Il popolo ebraico ha rifiutato lo schiavismo assiro, babilonese, egizio, ellenistico, romano e ha sempre preferito la morte o l'esilio alla schiavitù. Da questo pun-

to di vista esiste una differenza abissale tra le vicende (vissute e narrate) di tale popolo e quelle di tutte le altre popolazioni non ebraiche della storia antica, fino alla nascita del cristianesimo.

Tutti i miti e le leggende greche sono incredibilmente superficiali rispetto alla letteratura ebraica. La loro complessità, al massimo, si esprime a livello psicologico: non esiste un *pathos* di natura *storica*, in cui il protagonista non sia l'eroe singolo o la sua stirpe, ma un intero popolo.

Greci ed ebrei nel mondo classico

I

Il politeismo del mondo greco classico non era racchiuso in nessun libro ed era essenzialmente di tipo mitologico, con due tipologie di personaggi cui le città avevano riservato forme di culto: gli eroi e le divinità.

A eccezione di poche sette marginali (p.es. l'orfismo) non esisteva in quel mondo un equivalente alla "sacra scrittura" ebraica, che esponesse in forma definita e assoluta le verità della fede (per quanto lo stesso Antico Testamento sia stato oggetto di molteplici manipolazioni, a seconda delle esigenze dei potenti di turno: basti pensare a quella di Esdra).

Non c'era comunque spazio per il dogmatismo nel mondo greco. Le credenze veicolate dai miti non avevano un carattere di obbligatorietà, non costituendo un corpo dottrinario che doveva offrire certezze indiscutibili sul piano intellettuale.

D'altra parte, se si escludono alcuni precetti fondamentali e i famosi *Dieci comandamenti* (ch'erano peraltro delle regole di comportamento pratico, ancora oggi in vigore peraltro, quelli laici, in tutte le legislazioni del mondo), anche l'ebraismo su molti aspetti religiosi ha conservato opzioni interpretative molto diverse (in riferimento p.es. alla vita ultraterrena, all'immortalità dell'anima, alla resurrezione dei corpi ecc.).

A ben guardare son pochissime le cose che distinguono a tutt'oggi un ebreo da un non ebreo: la circoncisione, il sabato, il monoteismo assoluto, l'irrapresentabilità di dio, le regole dietetiche... Poi ci sono le feste e i culti che indicano se uno è solo "credente" o anche "praticante".

È dunque vero: il mondo greco classico non ha mai avuto neppure un dogma, ma nessuno oggi crede nel politeismo, mentre gli ebrei credono nelle stesse cose di quattromila anni fa e non possiamo certo dire che gli ebrei abbiano dato alla storia dell'umanità meno cultura dei greci.

Ancora oggi gli ebrei possono sentirsi tali in qualunque parte del mondo sulla base di pochissime regole da rispettare. Una cosa del genere sarebbe stata impensabile per un greco, proprio perché il greco aveva molto sviluppato il senso dell'*individuo*, della sua libertà personale, della sua solida identificazione a una stirpe e a una città.

L'ebreo invece aveva il senso del *collettivo*, ed è noto che un qualunque collettivo, per sopravvivere, deve darsi delle regole sufficientemente rigorose, specie se attorno a sé è circondato da popolazioni che

la pensano diversamente.

L'eroe greco ha più che altro il compito d'infrangere delle regole che altri (i popoli nemici, gli dèi e lo stesso fato) gli vogliono imporre. L'eroe greco viene sempre presentato come uno che non vuol sottostare a delle regole che nella narrazione del mito vengono considerate negative. Il che non significa che lo siano davvero.

A noi son giunti dei miti che avevano lo scopo di mostrare la necessità del passaggio dal comunismo primordiale (clanico-tribale) allo schiavismo. È evidente quindi che quando si descrive Ulisse intento a raggirare e a ferire il pastore e agricoltore Polifemo, il lettore doveva essere messo in grado di credere che ne avesse tutte le ragioni, proprio perché era lui, Ulisse, che doveva rappresentare la necessità della transizione. Polifemo invece doveva essere raffigurato come un essere mostruoso, che indicasse il passato da abbandonare senza rimpianti.

Non a caso Polifemo rappresenta l'*ateismo*, che, proprio perché tale, è qualcosa di disumano, mentre Ulisse può dimostrare il proprio culto degli dèi, fatto passare per "tradizionale" e "civile". E così il lettore dell'*Odissea* non riesce a comprendere che l'assenza di qualunque dio, nella vita di Polifemo, era un segno di spirito collettivistico, mentre il bisogno di avere tanti dèi era segno di affermazione individualistica e antagonistica dei rapporti sociali.

Se si guarda invece l'epopea abramitica e mosaica il processo è del tutto rovesciato: questi due eroi devono far uscire il loro popolo da una condizione di schiavitù per cercare di recuperare qualcosa del paradiso primordiale. E quando si danno delle regole e delle leggi devono per forza essere tassativi, proprio perché lo schiavismo, nell'area mesopotamica, mediterranea e nord-africana, era diventato imperante.

L'eroe greco doveva dimostrare che lo schiavismo (basato sui commerci, l'astuzia, la forza militare, l'inganno, la religione, le istituzioni di potere, la soggezione del debole, della donna, della natura, la cultura scritta ecc.) era assolutamente superiore alla civiltà agricolo-pastorale in cui il concetto di proprietà privata neppure esisteva.

E lo dimostrava non attraverso dei legislatori come Mosè, ch'erano anche leader politici, o dei capi-tribù come Abramo, ma attraverso degli intellettuali che, col passar del tempo, elaborarono un'infinità di canti epici, poesie liriche e corali, inni, opere tragiche e comiche... Sono questi poeti, al servizio dei potenti, che costruiscono la *mitologia*, che è sempre una giustificazione romanzata, edulcorata, mistificata di scelte arbitrarie, compiute da quegli stessi potenti che li hanno nel libro-paga.

Certo, esiste anche una mitologia che si oppone ai potenti (vedi p.es. il Prometeo incatenato), ma essa non è mai in grado di porre le basi

per uscire dallo schiavismo; anzi con Dioniso ci si oppone alla dittatura degli schiavisti rinunciando a qualunque forma di regola, facendo del sesso e delle bevande inebrianti la fonte di tutte le trasgressioni.

Nel mondo ebraico invece si ha bisogno di un legislatore che dia al popolo il senso dell'unità e della diversità (rispetto alle civiltà schiavistiche limitrofe). Qualunque scimmiettamento di queste civiltà, qualunque tentativo d'imitazione è destinato a finire male. Quando si afferma la monarchia di Saul, Davide e Salomone, quando si accettano i condizionamenti di tipo "ellenistico", i risultati sono sempre catastrofici: la nazione si divide, s'indebolisce di fronte al nemico, viene invasa e deve soffrire la schiavitù, l'esilio e umiliazioni d'ogni sorta.

Gli ebrei non riuscirono mai a tornare al comunismo primitivo, ma il fatto che non siano mai diventati una grande potenza, dimostra la presenza di uno straordinario scrupolo all'interno di questa civiltà.

Il messaggio di Gesù Cristo, poi storpiato dalla predicazione petro-paulina, voleva proprio innestarsi in quell'esigenza plurisecolare che gli ebrei avevano avuto di voler recuperare lo stato edenico perduto, a causa del peccato dell'arbitrio individuale contro le regole non scritte del collettivo primordiale. Ammazando il messia, gli ebrei han perso una grande occasione, anche se l'esigenza di un ritorno all'innocenza primordiale resta, nonostante tutte le loro debolezze.

II

Generalmente gli ebrei non s'inventano le cose al 100%, perché sanno benissimo che non sarebbero credibili, nonostante che con la loro altissima cultura siano in grado di produrre ottime falsificazioni.

Preferiscono ricamare attorno a un evento reale tante cose frutto d'immaginazione. Perché lo fanno? Per un semplice motivo letterario? No, non sono come i pagani. Lo fanno, semmai, per celare delle verità scomode, nel senso che le motivazioni per cui lo fanno vanno ricercate nelle esigenze o negli interessi del potere politico dominante, che è insieme religioso.

Dietro le loro menzogne c'è *l'esperienza (o addirittura la storia) di un popolo*. Le istituzioni di questo popolo, pur di giustificare determinate scelte che hanno portato a conseguenze molto gravi, chiedono agli intellettuali di presentare le cose in maniera alterata, affinché il popolo continui a credere nella necessità di quelle istituzioni.

La cultura pagana non si comporta così, proprio perché è individualistica. Certo, anche presso questa cultura le istituzioni di potere hanno avuto bisogno della piaggeria degli intellettuali. Ma in genere la lette-

ratura ch'essa produce è di pura finzione, cioè è troppo carica di mitologia per essere vera; e chi ne fruisce, l'apprezza proprio perché sa che *non è vera*. Come succede oggi coi film hollywoodiani. È un'arte che deve fare soltanto "sognare", non ha bisogno d'essere particolarmente *etica*, proprio perché non si pone il compito di tenere aggregato un popolo. L'etica è a livelli minimi, tant'è che le vicende spesso partono da sentimenti come l'invidia o la gelosia o da situazioni in cui la sessualità gioca un ruolo decisivo.

Nella letteratura pagana sono presenti, sin dal momento in cui viene concepita, degli elementi che fanno capire all'utente che si è in presenza di qualcosa di fantastico (p.es. l'intervento preliminare di qualche dio o, nel caso della scultura, la perfezione assoluta delle forme). Se vi sono aspetti realistici, essi sono puramente accidentali, dovuti all'impossibilità di agire diversamente, in quanto le circostanze di tempo e luogo impongono dei limiti invalicabili. Oggi, con la scienza e la tecnica, questi limiti sono stati superati.

Prendiamo il racconto della maga Circe. Qualunque lettore greco poteva facilmente rendersi conto che la trasformazione degli uomini in porci era una metafora del maschilismo imperante nella società schiavistica. Tuttavia Ulisse rappresenta l'uomo che, grazie alla protezione divina, può evitare in qualunque momento l'effetto dei poteri magici di Circe (che appartengono a una società pre-schiavistica).

In tutta la mitologia pagana chi pensa d'aver ragione, s'illude, poiché in realtà sono i poteri forti, maschili o maschilisti per definizione, che decidono, in ultima istanza, a chi dare ragione. E questi poteri forti sono fondamentalmente sovrumani, tali per cui nessuno può metterli in discussione.

Se invece si prendono i racconti evangelici di guarigioni miracolose, l'eroe, cioè Gesù, viene fatto trionfare sul male fisico proprio perché egli è contro i poteri dominanti. È vero che compie cose inverosimili, ma è anche vero che chi legge questi racconti è portato a crederci, in quanto li connota in chiave *politica*.

Se un ebreo avesse scritto il racconto omerico della maga Circe, avrebbe preso le difese di quest'ultima e avrebbe obbligato Ulisse a inginocchiarsi davanti a lei, per chiedere la restituzione dei propri compagni; non solo, ma avrebbe anche fatto una promessa solenne, con cui rimediare ai torti da loro compiuti (o compiuti, in senso lato, dal genere maschile).

Anche quando i pagani usano Dioniso in funzione anti-sistemica, egli in realtà non può mai morire; se lo uccidono, risorge. Questo per dire che per la mentalità pagana una come Circe, se anche poteva avere tutte

le sue buone ragioni per comportarsi così, nondimeno, davanti a Ulisse, protetto dagli dèi, avrà sempre torto. Il debole, anche se ha ragione, uscirà sempre sconfitto dallo scontro col maschio forte, che è al contempo astuto, intelligente e devoto ai propri dèi. Persino le divinità femminili dell'Olimpo tendono ad avere una mentalità maschilistica.

Se l'autore del racconto di Circe fosse stato un ebreo e avesse fatto comportare Ulisse come una persona autoritaria, avrebbe concluso il racconto facendo pagare a questo pseudo-eroe il fio delle proprie colpe, proprio perché il dio che è nei cieli ha una giustizia che gli uomini non conoscono. Ecco perché nella letteratura ebraica deve esserci un realismo superiore, che è poi quello della gente che soffre e che attende sia fatta giustizia.

Mitologia ieri e oggi

La mitologia deve servire per far sognare e, come tale, è una forma artistica tipica delle società antagonistiche, specie di quelle a chiaro indirizzo individualistico. La mitologia è nata con la nascita delle civiltà e col tempo sono cambiate soltanto le sue forme.³

Per poter far sognare, la mitologia deve essere realistica quel tanto che basta a garantire una relativa immedesimazione coi protagonisti delle storie (che sono sempre più o meno leggendarie, anche se trovano nella realtà degli addentellati convincenti) e nel contempo deve inevitabilmente essere una costruzione artificiosa, romanzata, raffinata o comunque avvincente nel linguaggio comunicativo, in virtù del quale si possa andare al di là della realtà, delle sue apparenze, delle sue antinomie.

Per poter indurre a credere possibile una realtà diversa o che il presente non sia così gravoso da sopportare, la mitologia presuppone sempre che le contraddizioni della realtà siano meno stridenti di quel che sembra: l'autore di un evento mitologico è il primo mistificatore della realtà stessa, è il primo a non vederla e a non volerla vedere per quello che essa è.

La mitologia ha lo scopo di far sognare con gli stessi occhi con cui si guarda una realtà che fa sempre meno sognare. La mitologia è una forma di religione senza teologia, è una religione per i cinque sensi. Ciò che si percepisce viene rielaborato dalla mente in maniera fantastica e tale rimane. Una qualunque traduzione razionale (appunto teologica o filosofica) del messaggio mitologico toglierebbe alla mitologia il suo fascino pre-razionale, l'apparenza di una origine ancestrale.

³ Si può anche sostenere che una qualche forma di mitologia sia presente nelle civiltà pre-schiavistiche, ma qui non aveva certo la funzione di tenere sottomesse le masse: al massimo quella di aiutarle a darsi un'identità o a conservarla. Probabilmente era una forma espressiva che indicava il livello di *fantasia* di una popolazione, quando questa si confrontava con altre popolazioni, e che veniva usata più che altro per spiegare in forma *poetica*, immaginifica, cose difficili da capire, come p.es. il movimento degli astri o taluni fenomeni naturali. Nessuno dava per scontato che tutto fosse chiaro, inequivoco. Nei confronti di certi margini inevitabili d'insicurezza, si poteva agire appunto con la fantasia, senza rischiare, per questo, di compromettere le basi che rendevano vivibile l'esistenza. L'arte aiutava a rendere meno oppressiva l'ignoranza di alcune cose poco chiare.

La mitologia non è per i bambini, come le fiabe o le favole, ma è per quegli adulti che vogliono restare bambini, privi di autoconsapevolezza, incapaci di guardare la realtà con occhi disincantati, quegli adulti che temono di non reggere il peso di una vita non supportata dalle illusioni. Marx, con quella sua frase lapidaria, aveva capito l'essenza dei limiti della mitologia e ne aveva indicato il modo per venirne a capo: "La necessità di rinunciare alle illusioni sulla propria condizione è la necessità di rinunciare a una condizione che ha bisogno di illusioni".

La mitologia diventa tanto più prosaica, volgare, istintiva, violenta, assurda, artefatta... quanto più si acquiscono le contraddizioni sociali, quanto più appare forte la convinzione di un loro impossibile superamento, quanto più ci si ostina a cercare nella cultura del passato una soluzione a quelle contraddizioni.

Infatti, ieri come oggi, è possibile sognare solo finché i contrasti non raggiungono livelli tali di sopportazione da indurre gli uomini a ricercare altre forme di consolazione o, a seconda della loro consapevolezza, di emancipazione (dalle illusioni).

Quando nacque il cristianesimo la mitologia greco-romana era ancora in auge e lo resterà per altri tre secoli, almeno fino a quando l'imperatore romano non ufficializzerà il cristianesimo come religione di stato, trasformandolo così da ipotetica alternativa alla mitologia in una sua variante più sofisticata, più adeguata alle necessità dei tempi.

Ci vollero comunque tre secoli prima che gli uomini si rendessero conto che in quelle favole per adulti non valeva più la pena credere. La diffusione stessa del cristianesimo era la dimostrazione che i tempi stavano cambiando e che forse si poteva operare una sorta di transizione verso una rappresentazione più veridica della realtà. Questo a testimonianza che i processi di transizione possono anche essere molto lunghi, complessi, difficoltosi, caratterizzati da successi e sconfitte.

Nelle società antagonistiche, basate prevalentemente sull'affermazione del singolo o della famiglia o anche della stirpe, proprietari di determinati mezzi produttivi, la mitologia ha un peso preponderante, paragonabile, come effetto persuasivo sulle masse, alle piramidi egizie, anch'esse peraltro forme espressive di un'ideologia mitologica.

Oggi la mitologia viene svolta prevalentemente dai mass media, in particolare dalla cinematografia, vera e propria fabbrica dei sogni. Essa infatti permette qualunque effetto speciale, qualunque forma di *pathos* o di intreccio psicologico, è in grado di riprodurre qualunque aspetto della realtà.

La cinematografia è la rivincita più eclatante della mitologia "paganica" sugli ideali relativamente antimitici del cristianesimo che, essendo

di origine giudaica e quindi sociologicamente caratterizzato a favore del collettivismo, mal sopportava le forme eccentriche del vivere da eroi o le forme eccessivamente antropomorfe delle divinità. Per una mentalità austera o eticamente fondata era difficile riconoscersi in una letteratura che in fondo appariva come di evasione.

In realtà il cristianesimo fu il frutto di un compromesso tra l'etica giudaica e la mitologia pagana. Tutti gli aspetti connessi alla divinizzazione del Cristo sono una rivisitazione, riveduta e corretta, di precedenti miti ellenistici. La stessa sconfitta storica del cristianesimo è la testimonianza di un aspetto fortemente mitologico che non si è mai riusciti a superare.

Se vogliamo, l'aspetto mitologico principale dell'ideologia cristiana sta proprio nella tesi (petrina) della resurrezione di Cristo, che ha poi portato alla tesi (paolina) della sua figliolanza divina. Queste due teorie sono alla fonte della rinuncia a realizzare sulla terra una società non antagonista.

Oggi il superamento del cristianesimo deve andare di pari passo col superamento di tutte le forme di mitologia, specie di quelle in cui al centro dell'attenzione viene posto o il culto della personalità o la ragion di stato, che sono poi i miti in cui sono cadute le ideologie più moderne, quelle che volevano realizzare gli ideali che nessuna mitologia e nessuna religione ha mai saputo realizzare.

L'alternativa laica ai poemi omerici

L'Iliade e *l'Odissea* sono la Bibbia dei greci e Omero è l'equivalente di Abramo o di Mosè, un cantore di cui non si sa nulla di preciso,⁴ se non che s'inventò molte leggende sui protagonisti della guerra di Troia.

Alla sua morte nuovi cantori (aedi, rapsodi) aggiunsero altri racconti favolistici, in un crescendo continuo, finché nel VI sec. a.C. il tiranno ateniese Pisistrato decise di uniformare e dare forma scritta al poema che fino ad allora s'era tramandato quasi esclusivamente in forma orale.

Anche i testi ebraici son pieni di miti e leggende e, come quelli omerici, risentono di influenze straniere, ma, sul piano dei contenuti, possiedono alcune differenze sostanziali: non parlano di tanti dèi ma di uno solo, Jahvè, che non si vede, non si sente (se non, metaforicamente, attraverso i profeti) e non si può rappresentare in alcuna maniera; la seconda cosa, ancora più importante, è che, a differenza dei poemi omerici, i testi ebraici non esaltano il passaggio dal comunismo primitivo alla civiltà schiavile, ma lo considerano come una sorta di "peccato d'origine" di tutta l'umanità, di cui in qualche modo ci si deve pentire, se non si vuole incorrere nella cosiddetta "ira divina".

Il mondo socio-religioso dei poemi omerici lo si può desumere, indirettamente, da ciò che gli ebrei dicevano dei pagani (detti anche "gentili"): un popolo di individualisti con un tasso di moralità molto basso. Ma ciò è riscontrabile, molto facilmente, dagli stessi poemi, i cui elementi salienti sono qui elencati.

1. Anzitutto i greci (e con questa parola bisogna intendere gli intellettuali e la classe dirigente) erano convinti che il loro *presente* fosse migliore del loro passato, cioè che il passaggio dal comunismo primordiale alla società schiavile fosse stato assolutamente *necessario*, per cui fanno di tutto per mettere in cattiva luce chi non vi crede, chi ha cercato in qualche modo di opporvisi o comunque chi rappresenta qualcosa di antico, che si è già superato, materialmente e ideologicamente (p.es. Polifemo, la maga Circe...).

2. Omero e gli altri cantori di queste leggende non possono in alcun modo essere paragonati ai profeti biblici, poiché mentre questi contestavano talune azioni dei potenti e rischiavano anche d'essere giustiziati, i cantori greci invece li esaltavano, si mettevano al loro servizio e fruivano

⁴ Lo stesso nome può voler dire più cose: "cieco", "ostaggio", "incontrarsi".

di tutti gli onori. Il loro specifico ufficio era quello di dilettere, sicché in un certo senso si può dire che i poemi omerici possono essere paragonati a una forma di piacevole intrattenimento.

3. Nell'*Iliade* sussistono forme politiche provenienti da una democrazia guerriera primitiva, in cui i capi militari eleggono temporaneamente il loro sovrano per scopi bellici, ma la tendenza è quella di fare di tali capi un'aristocrazia privilegiata, il cui potere economico sta nella proprietà terriera e schiavile, mentre l'organizzazione politica è strutturata sull'indipendenza delle città-stato (*poleis*). Gli aristocratici sono dediti soltanto alla politica e alla guerra, ma anche alla conduzione di affari per aumentare i loro patrimoni immobiliari e detengono tutte le cariche prestigiose dell'amministrazione statale della *polis*, incluse quelle religiose.

4. I valori etici di questa classe sociale e quindi dei poemi epici che la rappresentano sono quelli degli eroi individuali, che vogliono vincere o primeggiare a tutti i costi: il popolo è solo una massa informe che serve per realizzare gli obiettivi dei capi militari. Tutto può servire allo scopo, soprattutto quando si vuol far credere che è la "patria" ad essere minacciata: anche l'inganno, la menzogna, il raggio, la spietatezza...

5. Tutta la religione (miti e leggende) dei poemi omerici riflette l'ideologia e gli interessi materiali di questa classe egemone aristocratica, che è *razzista* (in quanto considera i non greci dei "barbari") e *schiavista* (anche gli stessi greci, se debitori insolventi, possono essere schiavizzati, ma in genere gli schiavi vengono acquistati sui mercati, oppure sono prigionieri di guerra o frutto di azioni piratesche, e naturalmente devono fare qualunque tipo di lavoro).

In particolare gli dèi rispecchiano la personalità, buona o cattiva che sia, degli uomini di potere, i quali vogliono far credere ch'essi sono sempre presenti, qualunque azione si compia. Gli dèi parteggiano per questo o quell'eroe e quando uno dei due prevale, ciò viene attribuito alla maggior *potenza* di un dio rispetto a un altro (anche tra gli dèi vi sono le gerarchie), oppure al *destino*, i cui criteri imperscrutabili di giustizia sono superiori alla stessa volontà divina.

L'unica differenza fondamentale tra uomini e divinità sta nel fatto che gli uomini, quando muoiono, finiscono col diventare ombre dell'Ade, un luogo sotterraneo da cui non vi è alcuna possibilità di uscire, e dove non vi sono né premi per i meriti né punizioni per le colpe, per cui il significato della propria vita va cercato solo finché si è vivi sulla terra.

Generalmente gli dèi puniscono la condotta riprovevole degli uomini soltanto quando questa è reiterata o esibita o finalizzata a un interesse meramente egoistico, indifferente a uno scopo superiore; insomma viene punito chi esagera, chi approfitta eccessivamente di qualcosa, chi

gioca col destino, chi vuol mettere alla prova la pazienza degli altri (o degli stessi dèi), chi vuole sottrarsi ai propri doveri istituzionali, ecc. La regola fondamentale che ognuno deve rispettare è quella di non infrangere le regole di una società basata sul predominio dell'aristocrazia guerriera, latifondista e schiavista.

A queste regole invece cominceranno ad opporsi i primi *filosofi*, cioè i rappresentanti di una nuova classe sociale, la *borghesia*, la cui ricchezza si basava non sulla terra ma sui traffici commerciali, soprattutto marittimi. E ciò avverrà, inizialmente, non nella penisola greca, ma nelle sue *colonie* più fiorenti: quelle *ioniche*.

Tracce mnestiche di ateismo borghese in Aracne

Aracne di Meonia⁵ era una grande lavoratrice, figlia di Idmone, tintore di Colofone in Lidia, antica regione dell'Asia Minore, oggi nella zona occidentale della Turchia. Dal IX al VI secolo a.C. la Lidia fu una delle tre grandi civiltà della Turchia. Uno dei suoi governatori più importanti fu Creso (561-546), ultimo sovrano della dinastia dei lidii. Secondo Erodoto, Creso sprecò oltre dieci tonnellate d'oro per la costruzione e la decorazione del Tempio di Artemide, un monumento più grande del Partenone. Ma, nonostante le sue ricchezze, Creso fu sconfitto e catturato da Ciro re dei Persiani, che lo condannò al rogo.

Capitale della Lidia fu Sardi, ove fu inventata la moneta nel senso moderno, avente lega, titolo, peso e valore stabiliti dallo Stato; la città era famosa anche per la sua tolleranza nei confronti dei giovani che si davano alla prostituzione per farsi la dote. Durante l'impero degli Achemenidi (nome dei re di Persia), durato dal 558 al 331 a. C., Sardi costituì un nodo strategico e commerciale di primaria importanza. Quanto a Colofone, fu proprio qui che Omero si accorgerà di diventare cieco, poco prima d'iniziare a comporre l'*Iliade*.

La corporazione dei tintori e dei venditori di lana era forte anche ai tempi degli *Atti degli apostoli*, come ci documenta l'episodio di Lidia, abitante a Filippi ma originaria di Tiatiri, convertitasi per la predicazione di Paolo, definita "commercianta di porpora" (16, 14).⁶

Esiste anche una lettera, la quinta, che l'autore dell'*Apocalisse* invia a Sardi, accusata di essere spiritualmente "morta", dove esistevano fiorenti comunità ebraiche e cristiane.

Aracne - dice Ovidio - era nata da famiglia di origini umili (nel racconto però la madre era già morta) e viveva a Ipepe, un piccolo paese; aveva imparato dal padre il mestiere, ma la creatività nel tessere le tele era tutta sua. E non solo nel tessere, ma anche in tutte le attività correlate al mestiere; Ovidio lo dice chiaramente: "Sia che agglomerasse la lana greggia nelle prime matasse, sia che lavorasse di dita e sfilacciasse uno dopo l'altro con lungo gesto i fiocchi simili a nuvolette, sia che con l'agile pollice facesse girare il liscio fuso, sia che ricamasse...".

Aveva un talento così grande per quest'arte che venivano ad ac-

⁵ Il testo di riferimento è il VI libro delle *Metamorfosi* di Ovidio.

⁶ Veniva chiamata "porpora" la stoffa di lana tinta con una sostanza rossiccia estratta da molluschi del genere *murix*.

quistare i suoi prodotti dalle città più lontane della Lidia. Aveva fatto del lavoro creativo lo scopo della sua vita. E se ne vantava, al punto da ritenersi una donna diversa dalle altre, più autonoma, più indipendente. Aveva infatti capito che col proprio lavoro poteva emanciparsi, andare oltre il compito di vivere a immagine e somiglianza degli uomini, persino andare oltre l'idea di dover stare sottomessa alla volontà degli dèi.

Aracne non era solo una grande lavoratrice, ma anche una donna *pensante*, che sapeva rendere ragione del proprio operato. E forse per questo non piaceva alla mentalità dominante; la sua sicurezza intimoriva, perché metteva in crisi l'istituzione del matrimonio, della religione e persino dello stesso Stato. Aracne metteva in dubbio la verità dei poteri costituiti. "Non lascerò che si disprezzi la mia divinità impunemente!" - diceva Pallade, che intanto già tramava la rivincita.

E i poteri, infatti, ad un certo punto, intervennero. Aracne doveva capire, con le buone o con le cattive, che l'origine della sua ricchezza era un dono degli dèi, cui doveva stare sottomessa, e non frutto del proprio ingegno, del proprio carisma.

Ed è qui che nasce la mitologia, cioè la finzione, la falsità. Ci s'inventò la leggenda d'una sfida tra lei e la dea Atena o Pallade (la Minerva dei romani). Ci s'inventò che lei avesse rifiutato di chiedere scusa della propria determinazione, fatta passare per tracotanza (aveva lo "sguardo torvo", il "volto acceso d'ira", si tratteneva a stento dal menar le mani - scrive Ovidio), mentre la dea Atena sarebbe stata disposta a perdonarla, quella dea che rappresentava la sapienza personificata, la quintessenza della giustizia, la protettrice dell'intelligenza e di tutte le arti e che chiedeva, in cambio del pentimento, che l'operaia s'inclinasse ai suoi piedi e chiedesse venia in ginocchio. Ci s'inventò che Aracne ebbe il coraggio di sfidare, per "insensata brama di gloria", lei che viveva del suo lavoro, il fantasma della divinità, fatto passare per "presenza reale".

Chi poteva negarle la maestria? Nessuno, e infatti la si condannò per blasfemia, per ateismo. Non le era permesso, proprio mentre gareggiava con la divinità, ossia mentre discuteva con le autorità costituite, mettere in evidenza le loro debolezze, le incoerenze, gli abusi sessuali che, a partire dalla suprema divinità, Zeus, avevano compiuto impunemente.

La sconfitta artistica di Minerva fu inevitabile, in quanto la sua rappresentazione era trionfalistica e quindi statica, senza pathos; effigiando il colle di Marte, i dodici numi (compresa se stessa), con Giove nel mezzo, dall'aria grave e maestosa, e ai quattro lati della tela le scene degli sconfitti per sua mano, essa non aveva fatto altro che raffigurare il potere, le istituzioni, l'aspetto celebrativo dell'arte.

Viceversa, nella tela di Aracne c'era il fuoco, l'odio per il maschio stupratore, la satira nei confronti dell'ipocrisia della religione pagana, che tollerava questi abusi e anzi li riproduceva. Nel suo arazzo infatti era rappresentato lo stupro di Medusa da parte di Poseidone, avvenuto in un tempio di Atena.⁷

La stessa Atena era nata da uno stupro, perpetrato da Zeus ai danni di Meti, che poi fu da lui divorata, temendo che il figlio potesse spodestarlo una volta divenuto adulto. Il figlio, o meglio la figlia, come noto, nascerà appunto col nome di Atena dalla testa spaccata di Zeus: figlia destinata alla verginità, il cui scudo è la testa di un'altra donna vittima, la Medusa.

Ma Atena non può solidarizzare con Aracne, lei che aveva acquisito dei poteri maschili accettando le regole maschili del gioco. Anzi, il solo fatto che qualcuno le ricordi che l'essere donna comporta dei doveri di emancipazione che gli uomini non possono conoscere, la fa trasalire, al punto che straccia subito la tela di Aracne e con una spola di legno colpisce questa più volte in fronte.

Isolarono Aracne al punto da costringerla a impiccarsi, o forse la linciarono, facendo passare l'omicidio per un suicidio. Nessuno poteva difenderla: certamente non gli uomini, che lei vedeva sotto una luce di violenza, di sopraffazione nei confronti delle donne; né gli dèi, per lo stesso motivo, che sono maschilisti anche quando vestono abiti femminili (qui infatti Atena è solo un'estensione di Zeus). Certamente non il poeta galante Ovidio, che non può tollerare un'eccessiva autonomia al femminile e che al massimo può umanizzare i personaggi della mitologia, facendoli uscire dal loro involucro stereotipato, e in tal senso è possibile che in questa *Metamorfosi* vi sia una sorta di tentativo poetico di simpatizzare per l'eversione (il ruolo dell'artista?), restando entro i limiti della legalità.

In ogni caso alla storia doveva passare la versione che Aracne era morta per il suo volgare ateismo, cioè l'interpretazione secondo cui

⁷ Dietro alla testa decapitata della Medusa, che Perseo usava per mutare gli uomini in pietra, c'era l'antica Gorgone. La pietrificazione cui nel mito della Gorgone s'incorre guardandola non è altro, da un lato, che la rappresentazione della piena consapevolezza della propria negatività, e dall'altro la testimonianza (in sé falsa ma tipica del fatalismo greco), che il limite soggettivo sia insuperabile. Essa corrisponde alla trasformazione in una statua di sale della moglie di Lot, ma in questo caso Lot costituiva appunto l'alternativa positiva. La Gorgone invece è l'allegoria della disperazione, cioè il terrore di chi vede solo la profondità del proprio male. Essa è il frutto di una concezione pessimista e fatalista della vita, in cui il destino è visto come nettamente superiore alla libertà umana.

l'ateismo è necessariamente un anti-umanismo, che, come tale, va bandito dalla società.

La grande signora Circe

Circe rappresenta la donna che, essendo stata tradita dall'uomo, vuole sfruttare la carica erotica di cui è consapevole come arma di rivalsa per schiavizzarlo. Ma rappresenta anche la donna che, sotto la scorza del risentimento, cela un animo generoso, disponibile a ripensare le proprie paure, capace di rimettersi in gioco.⁸

L'approdo di Ulisse sull'isola di Circe e l'incontro dei suoi compagni con la maga

Dopo essere riusciti a evitare il primitivismo dei sardi Lestrigoni, Ulisse e i suoi 46 compagni approdano all'isola Eea, presso il capo Circeo o in un promontorio del Lazio, un tempo lagunoso.⁹

L'isola era abitata da Circe, figlia, secondo alcuni, del Giorno e

⁸ Il testo di riferimento è il libro X dell'*Odissea* di Omero.

⁹ Già all'inizio del VII secolo a.C., in seguito alla navigazione dei Calcidici, l'isola Eea viene identificata col Circeo. Le affermazioni di Omero sono state avvalorate da altri storici, poeti e scrittori di scienze naturali, come Esiodo nella sua *Teogonia*, Eschilo, Teofrasto, Pseudo-Scylax, Apollonio Rodio nelle *Argonautiche*. Infine Strabone in età augustea, il quale asserisce che al Circeo i sacerdoti mostravano sia il sepolcro di Elpenore che la coppa di Ulisse e i rostri della nave. Nel libro V della *Geografia* egli scrive che "a 290 stadi da Antium c'è il monte Circeo, che sorge come un'isola sul mare e sulle paludi. Dicono che sia anche ricco di erbe... Vi è un piccolo insediamento, un santuario di Circe e un altare di Atena; viene anche mostrata una tazza che, a quanto dicono, sarebbe appartenuta ad Odisseo...".

Avvicinarsi troppo alla costa era un problema. Infatti la particolare tecnica di navigazione e la tipologia delle vele delle fragili imbarcazioni di allora, in caso di tempo cattivo, non permettevano di doppiare il Monte Circeo, tanto che molti si schiantavano sulle sue coste. Fu proprio per risolvere questo problema che i Romani costruirono un canale interno che evitava il periplo del promontorio. Potenzialmente l'antica città dei Circei doveva essere abitata ancora dai suoi costruttori che periodicamente diminuivano di numero, in quanto dovevano badare alle greggi che stagionalmente facevano transumare nei vicini monti oltre la pianura Pontina. Rimaneva a guardia della rocca un gruppo di uomini, forse comandati da una regina o sacerdotessa. Questo nucleo suppliva alla sua ridotta entità numerica con l'astuzia e l'approntamento di trappole, l'uso delle quali, da parte di un popolo comandato da una regina-sacerdotessa, rimase impresso tra i navigatori di allora, quali Fenici e Greci.

della Notte; secondo altri, del Sole e della Luna (Ecate) o della ninfa Perse, "sorella germana di Aiete pericoloso" (137), "dea tremenda con voce umana" (136). Aiete o Eeta fu padre di Medea e traditore degli Argonauti.

Secondo una leggenda Circe sarebbe stata innamorata di Glauco, senza esserne corrisposta, poiché egli amava Scilla, che Circe, per gelosia, cambiò in un mostro marino, dopo avere avvelenato la fonte presso la quale i due amanti erano abituati a trovarsi insieme.

Gran carattere, questa Circe "dai bei riccioli" (136, 220), che Omero e tutte le leggende qualificano come "maga", a motivo delle sue grandi conoscenze delle proprietà terapiche e venefiche di erbe e radici, di cui l'isola peraltro era ricca; d'altra parte chiunque così appariva in una società non più "naturalistica" ma "urbanizzata", come appunto quella omerica.

Circe viveva in luoghi remoti, non civilizzati, "tra la fitta macchia e la selva" (150), in un'economia basata sull'autoconsumo di prodotti della terra, del mare, della cacciagione (156-186), anche se i suoi "bei riccioli" fanno pensare a una donna dell'alta società, ma che in realtà nel contesto indicano soltanto una simbologia standardizzata di "bellezza femminile".

Quando i compagni di Ulisse la incontrano scoprono che sapeva anche "tessere" perfettamente (222), come Penelope, Calipso..., e che aveva una "voce bella" quando cantava (221). Altrove si dirà che aveva conoscenze anche nel campo della marineria, in quanto insegnò un nodo a Ulisse (VIII, 447-8).

Ulisse e i suoi compagni approdano casualmente nell'isola, essendosi perduti in mezzo al Tirreno, e quando una comitiva di 23 uomini, andata in perlustrazione, s'accorge delle abitazioni costruite "con pietre squadrate" (211) e "porte lucenti" (230) in cui viveva Circe¹⁰, subito rimane colpita da un fatto molto strano: i lupi e i leoni che vi fanno la guardia erano del tutto mansueti.

Euriloco, che comandava la spedizione, s'insospettisce di questo, ma anche del fatto che, abituato a distinguere il sacro dal profano, abituato a considerare la religione come qualcosa di specifico, di oggettivamente determinabile e di sicuramente contestualizzabile in uno *spazio urbano*, le "porte lucenti", rivestite di bronzo, sembrano essere l'ingresso non di un palazzo residenziale ma di un tempio sacro, cioè di un contenitore il cui contenuto però non gli è più familiare, essendo fuori contesto.

Avendo perso la memoria di una religione i cui misteri altro non

¹⁰ Il palazzo ha fatto pensare alle strutture delle regge micenee, ma anche ad antichi monumenti di tipo religioso (dolmen?).

erano che conoscenze *naturalistiche*, e non riuscendo a spiegarsi il contrasto tra ferocia innata e mansuetudine acquisita da parte degli animali di guardia, decide di rifiutare l'invito ad entrare fatto loro da Circe. Successivamente verremo a sapere dallo stesso Euriloco che non erano animali feroci fatti diventare mansueti dalla maga, ma uomini trasformati in docili bestie (433). Dalla paura del confronto al pregiudizio: il passo, come si vede, è breve.

Lupi e leoni erano stati messi lì per scoraggiare i pavidi, per tenere alla larga i curiosi. Sono mansueti a causa dei "filtri maligni" di Circe (213) - scrive il misogino Omero -, ma a lei servono semplicemente come forma d'allarme: il fatto che si comportino esplicitamente come animali domestici è indicativo della presenza di un carattere non ingenuo da parte dei marinai, che avrebbero dovuto andarsene, vinti dalla paura, ma che invece, abituati alle mille difficoltà di una vita travagliata, non si lasciano intimorire più di tanto.

Il superamento di questa prova, unitamente al vociare roboante e corale con cui chiamano Circe, è motivo sufficiente per farla agire nel modo come vedremo.

"Diamole una voce" (228) non vuol dire semplicemente "chiamiamola", ma "facciamoci sentire", ed è frase detta da Polite, che qui stranamente Ulisse definisce "il più caro e fidato tra i compagni" (225), pur avendo egli affidato la missione a Euriloco, il quale non rimase fuori per paura ma perché sospettoso di trame e inganni, proprio come Ulisse.

Polite invece qui rappresenta, in quanto "capo di forti" (224), il tipo spaccone, lo smargiasso, che non si lascia impressionare né dalle belve che in teoria avrebbero dovuto essere feroci, né dalla lucentezza di un portone che avrebbe dovuto indicare la riservatezza di un luogo sacro (forse dedicato ad Atena).

È Circe che, vedendo questo, ha già capito con chi ha a che fare, memore di amare esperienze passate: se quegli uomini vogliono entrare solo perché vedendo una donna sola in un palazzo del genere pensano di poterla circuire come vogliono, fare di lei oggetto del loro arbitrio, avranno - secondo una felice legge del contrappasso, visibile anche laddove viene usato lo strumento della "verga" - ciò che meritano.

Poiché sa cosa piace agli uomini: avere potere e godere, Circe offre loro di sedersi su "troni e seggi" (233) e di cibarsi a sazietà con "formaggio, farina d'orzo, pallido miele, vino di pramno" (234-5), cioè in sostanza una dolce torta accompagnata con vino rosso e asprigno, facendo loro credere che il "bello" deve ancora venire.

Circe sa di non potersi difendere in altro modo che con l'inganno: è troppo grande la sproporzione tra la sua cultura, le sue forze, la civiltà

ch'essa rappresenta e il mondo del nemico che la circonda; l'uso stesso della verga appare come un tentativo un po' puerile di dimostrare che dietro gli effetti dell'infuso di bromuro si celava una sorta di magia.

Curioso che come conseguenza della trasformazione in porci, Omero ponga la dimenticanza della "patria" (qui del tutto fuori luogo) e non la perdita della virilità maschile, il che poi lo fa cadere in palese contraddizione quando da un lato dice che dovevano "obliare del tutto la patria" (235-6) e dall'altro che avevano "la mente ben salda" (240).

La condanna in realtà era proprio questa, ch'essi dovevano sentirsi uomini solo nella mente, mentre nel corpo erano diventati come eunuchi, anche se simbolicamente trasformati in maiali.¹¹

Euriloco, rimasto fuori, non può aver visto la metamorfosi "ferina" dei suoi compagni; al massimo si sarà impensierito del fatto che non erano più tornati indietro, anche se a un certo punto deve aver pensato al peggio. Qui ci sono due versetti che cozzano tra loro: il 244, ove si dice che "in fretta tornò alla nave", col che il lettore può anche pensare ch'egli avesse visto coi suoi occhi qualcosa di significativo, e il 260, in cui al contrario è scritto che "rimase a lungo a spiare" (con le porte serrate "spiare" qui vuol dire semplicemente "attendere").

Sia come sia, è qui interessante il fatto che l'intrepido Euriloco, "simile a un dio" (205), una volta ritornato alla nave, appaia come un coddardo: Circe l'aveva talmente terrorizzato, senza peraltro fargli nulla, ch'egli non ha neppure la forza di riferire i fatti, e quando Ulisse gli chiede di accompagnarlo sul posto, egli declina immediatamente l'invito, temendo di fare la stessa fine.

Non si tratta solo di un *escamotage* dell'autore di far risaltare l'eroismo di Ulisse, nel confronto coi suoi compagni (sotto questo aspetto la cosa, pur avendo un contenuto drammatico, appare quasi divertente), ma si tratta anche del fatto che qui Euriloco rappresenta la coscienza moderna che teme il passato o un presente non più facilmente decifrabile e lo fugge senza ripensamenti. Egli ha paura che il passato prenda il sopravvento sul suo presente e supplica Ulisse di lasciarlo sulla nave, cioè di non riportarlo in un luogo e in un tempo le cui coordinate semantiche gli sfuggono completamente. Ulisse insomma se la deve veder da solo con Circe.

L'incontro di Hermes con Ulisse

Il "fermo" o "duro dovere" (273) che impone a Ulisse di andare -

¹¹ Il farmaco narcotizzante o paralizzante di Circe (225-6) è simile a quello usato da Elena (IV, 219-30) e lo si pensa proveniente dall'Egitto.

da solo - a recuperare i compagni, non è che un mix di responsabilità nei confronti dei suoi subordinati e di spirito d'avventura, la ricerca di emozioni forti, la curiosità di misurarsi con un nuovo pericolo, di mettersi alla prova.¹²

L'incontro con Hermes (Mercurio), protettore dei ladri e dei mercanti, servo fedele e anzi figlio di Zeus, è significativo, perché qui Hermes rappresenta il rivale n. 1 di Circe, colui che le ha già prospettato la fine sicura dei suoi poteri, l'inutilità della sua resistenza (331).

Ulisse sa avvalersi dei nemici di Circe, specie di quelli che conoscono bene il territorio in cui essa opera: una conoscenza che è *scienza delle cose evolute*, opposta alla magia, all'animismo o alla conoscenza del mondo naturale data da tradizioni secolari.¹³

Hermes non ha paura di Circe perché conosce l'antidoto alle sue erbe paralizzanti e nel contempo presume di possedere una visione religiosa superiore a quella naturalistica di lei, sebbene sia, la sua, una visione "di primo pelo, la cui giovinezza è leggiadra" (279), cioè una visione per così dire "neonata", che ha bisogno di tempo per imporsi e che comunque sa riconoscere in Ulisse un validissimo supporto.

L'eloquente Hermes, colui che conduce le anime dei morti sino alla barca di Caronte, non ha una spada ma una "verga d'oro": egli infatti

¹² Prima di questo episodio Ulisse è sì rammaricato quando perde qualcuno dei suoi compagni, ma certamente non esita a trascinarli con sé nel pericolo, anche quando questo è perfettamente evitabile (come nel caso dell'incontro con Polifemo), proprio allo scopo di dimostrare, come esigenza vitale irresistibile, la sua superiorità sotto ogni aspetto. Tuttavia Ulisse non ha mai avuto occasione di salvare i suoi compagni da una situazione pericolosa ormai compiuta, nella quale lui stesso non sia causa o concausa. In questo episodio non è stato lui ad aver trascinato loro nei guai, ma il contrario, sicché qui viene rappresentato come l'eroe che rischia la vita per il bene dei suoi compagni.

¹³ Da notare che quando Hermes scenderà dall'Olimpo per parlare con Calipso avrà prima consultato gli altri dèi e agirà per volere di Zeus; in questo episodio invece troviamo un Hermes assai poco definito e molto irrealistico. Non è tipico degli dèi omerici, nell'*Odissea* in particolare, apparire all'improvviso, apparentemente senza una ragione, per aiutare un personaggio o un eroe. Qui la figura di Hermes è quindi un espediente narrativo per far sì che Ulisse riesca a superare la sua "prova". Vi è comunque una certa differenza di stile tra l'Ulisse che attribuisce le proprie vittorie al favore degli dèi, anche se in definitiva se la cava con la propria astuzia, e questo Ulisse, un po' fiabesco, che sarebbe finito richiuso in un porcile se non avesse ricevuto un aiuto privilegiato dal cielo. A dir il vero tutto l'episodio di Circe sembra immerso in un'atmosfera fiabesca, che forse riprende tradizioni secolari di narrazione orale di favole con al centro maghe e incantesimi. Il che non significa che non vi sia un fondo di realtà.

è la neovisione intellettuale e individuale che, per imporsi, ha qui bisogno della volontà forte, tipica dell'eroe. Ed è proprio lui che, per primo, svela a Ulisse che i suoi compagni sono stati narcotizzati, metaforicamente trasformati in maiali.

Mentre con la vicenda di Polifemo si era in presenza di uno scontro globale di civiltà: mercantile-schiavistica da un lato, agricolo-pastorale dall'altro, qui invece lo scontro è di un solo elemento di quelle civiltà: la *religione*, impersonata da una donna, che è antica, ancestrale, primordiale, la cui cultura dev'essere superata da una nuova religione, più astratta, più ambigua, più moderna, in quanto ha come scopo la legittimazione di rapporti sociali fortemente antagonistici.

Ulisse, non essendo ateo coerente, dichiarato (come Prometeo che, guarda caso, fu incatenato proprio da Ermes), non può vincere da solo la forza di Circe; essendo un uomo formalmente religioso, cioè devoto alla religione dei potenti, anche se nella pratica è artefice di inganni, ha necessariamente bisogno di un alleato, che, quanto a scaltrezza, simbolicamente gli somiglia.

Pur essendo un giovincello, Ermes è già abbastanza smaliziato, com'è giusto che sia nelle civiltà più avanzate; pertanto non ha difficoltà, conoscendo le umane debolezze, a mettere in guardia Ulisse dalle provocazioni erotiche di Circe, che si difenderà invitandolo a giacere con lei (296). Potrà sì accettare il suo letto (297), ma a certe condizioni, quelle per cui riuscirà ad ottenere i compagni sani e salvi.

Tuttavia questo, di coricarsi con lei, era stato il desiderio anche dei suoi compagni: dunque perché lui sì e loro no? Per il semplice motivo che qui il "saggio" Omero insegna che per superare meglio il passato, bisogna fingere di rispettarlo: violente lacerazioni possono rafforzare i nemici.

I compagni d'Ulisse s'erano comportati in maniera precipitosa, irruente; lui invece, che è l'astuzia per antonomasia, non avrà bisogno che del proprio *self-control*, non gli servirà neppure di sguainare la spada, gli basterà minacciare di farlo: gli argomenti per vincere saranno altri.

Da notare che esistono interessanti sfumature tra ciò che gli chiede di fare Ermes e quanto Ulisse effettivamente farà. Ermes dice testualmente: "lei impaurita t'inviterà a coricarti; tu non rifiutare, né allora né dopo, il letto della dea, perché i compagni ti liberi e aiuti anche te. Ma imponibile di giurare il gran giuramento dei beati, che non ti ordirà nessun altro malanno: che appena nudo non ti faccia vile e impotente" (296-301).

Ora, posto che per un tipo come Ulisse la fedeltà coniugale doveva essere un valore alquanto relativo, indubbiamente gli sarà apparsa con

un certo favore la prospettiva di poter ottenere da Circe quanto desiderato semplicemente andandoci a letto. Tuttavia, ciò che più stupisce, ma sino a un certo punto, è che qui Hermes fa passare Circe per una ninfomane o, se si preferisce, per una prostituta di lusso (e c'è chi l'ha scambiata per la tenutaria di un bordello da marinai), anticipando per così dire il fatto ch'essa deciderà di liberare i compagni solo dopo aver soddisfatto la propria libido. E siccome Hermes presume di conoscere le debolezze dell'uomo "civilizzato" e di Ulisse in particolare, lo invita a chiedere a Circe il solenne giuramento. Vedremo però che Ulisse si comporterà diversamente.

Il farmaco-antidoto che Hermes suggerisce a Ulisse di mangiare non era che una pianta officinale del Circeo, già conosciuta dagli antichi romani: il suo nome, "moly", indica semplicemente un'erba dalla radice nera e dal fiore color latte. Era chiamata così dagli dèi (305), perché qui deve apparire chiaro che se Circe possiede la conoscenza dei poteri della natura, non può però competere con la nuova civiltà che avanza, basata sulle scienze e le arti e soprattutto sull'astuzia e l'inganno. Ulisse sa più cose di quanto lei possa immaginare e può persino ucciderla. Anche Circe è dea, ma limitata nei suoi poteri, perché non "urbanizzata", non "civilizzata": "gli dèi invece possono tutto" (306).

L'incontro di Ulisse con Circe

Circe, al vedere Ulisse superare l'inganno grazie all'aiuto di Hermes, chiede di congiungersi con lui perché spera di poterlo "raggirare" con l'ultima *chance* che le è rimasta: "saliamo sul letto, perché congiunti nel letto e in amore ci si possa l'un l'altro fidare" (334-5).

Ma Ulisse non cede al ricatto sessuale, poiché egli sa dominare i sensi con l'astuzia dell'uomo che prima di tutto deve salvaguardare l'*interesse*: "Come puoi chiedermi d'essere mite con te, che nella casa m'hai fatto maiali i compagni, e qui tenendomi adeschi anche me, insidiosa, a venire nel talamo sopra il tuo letto, perché, appena nudo, mi faccia vile e impotente? Sul tuo letto io non voglio salire, se non acconsenti a giurarmi, o dea, il gran giuramento che non mediti un'altra azione cattiva a mio danno" (337-44).

Nella seconda sequenza abbiamo creduto di ravvisare una sottile differenza tra quanto richiesto da Hermes e quanto invece messo in pratica da Ulisse. Alla richiesta di Hermes di cedere, previo giuramento, al ricatto sessuale per la liberazione dei compagni, Ulisse darà un'interpretazione leggermente diversa: "Lei giurò subito come volevo... allora io salii sul bellissimo letto di Circe" (345-7).

In pratica Ulisse accetta l'invito di giacere con Circe prima ancora che i compagni siano stati liberati, semplicemente con la promessa, sotto giuramento, che lei non avrebbe tramato altri inganni a suo danno. Nel consiglio di Ermes vi era invece la liberazione dei compagni, anzitutto, come motivazione dell'amplesso.

Qui, a proposito del giuramento, delle due l'una: o Ulisse impone a Circe un giuramento che non appartiene alla cultura di lei, sacerdotessa sicuramente più "laica" del "servo fedele" Ermes, per farle capire che se l'avesse trasgredito la vendetta sarebbe stata terribile; oppure le chiede un giuramento antico, che per Circe aveva un valore assai maggiore di quelli che si facevano ai tempi di Ulisse.

Il giuramento in questione veniva comunque pronunciato chiamando a testimone il Cielo, la Terra e lo Stige, cioè valori in cui, a parte l'ultimo, anche Circe avrebbe potuto credere. In effetti lo Stige, il fiume infernale, nel nome del quale gli dèi pronunciavano i loro giuramenti, sembra essere una categoria appartenente più alla cultura di Ermes, con cui questi chiede a Ulisse di sottomettere Circe.

Uno spergiuro faceva decadere gli dèi, per un periodo di cento anni, dal dono privilegiato della divinità. Sulle rive di questo fiume, Caronte prendeva in consegna dalle mani di Mercurio le ombre ch'egli, poi, dallo Stige sospingeva, sulla sua barca, nell'altro fiume infernale, l'Acheronte. Si può quindi supporre che in quel giuramento vi fosse in realtà un'ammissione di sconfitta culturale di Circe non solo nei confronti di Ulisse ma anche nei confronti di Ermes, suo principale rivale.

Comunque nella letteratura antica troviamo molti esempi che ci testimoniano l'importanza della pratica del giuramento. Il fatto stesso che garanti del giuramento fossero gli dèi, la dice lunga sulla difficoltà che una cultura naturalistica e agro-pastorale come quella rappresentata da Circe potesse sopravvivere nel confronto, anche violento, con la nuova cultura emergente di Ermes e, qui, del suo emissario, Ulisse, entrambi esponenti di una cultura urbana, mercantile, individualistica..., che, per vincere, ha tutti i mezzi e i modi per rappresentare il nemico come meglio le convenie.

Non dimentichiamo che anche Ermes faceva addormentare o risvegliare gli uomini con la sua verga e che conduceva le anime nell'Ade, cioè in un inferno non meno avvilente del porcile della maga. La religione di Circe è indubbiamente più primitiva: la sua magia è legata ai segreti della natura e non a una rappresentazione intellettuale dell'oltretomba, con cui i sacerdoti del mondo ellenico potevano spaventare gli sprovveduti o illudersi di tenere a freno i potenti.

Ma la cosa più interessante di questa sequenza è che Ermes ha

avuto bisogno di Ulisse per imporsi su Circe, non avendo le sue qualità fondamentali, a testimonianza che nell'area geografica in cui è ambientata la vicenda, i valori culturali non erano stati ancora così profondamente alterati dai rapporti schiavistici e mercantili tipici della società ellenica.

Ulisse infatti è il "multiforme", il "versatile" (330), l'uomo rotto a ogni esperienza, disposto a tutto pur di primeggiare, ma capace di farlo con astuzia, lungimiranza... A lui non basterà neppure fidarsi della parola data, come vedremo nella sequenza successiva.

Il bagno di Ulisse

Circe dispone di quattro ancelle che qui, invece di apparire come "schiave", vengono definite come "ninfe", in quanto nate da "boschi, fonti, fiumi". Le loro funzioni sono tipiche della servitù domestica. Non sono a disposizione come frutto di un bottino di guerra, e Omero, per il quale una qualunque forma di servizio domestico è necessariamente legata all'istituto della schiavitù, preferisce rendere misteriosa la provenienza di queste ancelle, piuttosto che ammettere una società diversa da quella in cui lui era vissuto.

A parte questo, ciò che qui non si riesce a comprendere è se il rito del bagno purificatore e il pranzo precedano l'atto sessuale o lo seguano, considerato che al v. 347 Ulisse ricorda d'essere salito "sul bellissimo letto di Circe" appena questa fece la solenne promessa di non macchinare contro di lui.

La domanda è legittima, perché nel primo caso Ulisse apparirebbe più vicino all'uomo comune, con le sue debolezze, mentre nel secondo caso, visto che il bagno prosegue col rifiuto del pranzo, Ulisse apparirebbe come un uomo integerrimo, preoccupato anzitutto del dovere di liberare i compagni dalla schiavitù.

Ha dei risvolti quasi comico-erotici tale questione, in quanto, ad un certo punto viene detto che il bagno ristoratore tolse all'eroe "la snervante fatica" (363), che pare sia quella di un amplesso con una donna da troppo tempo digiuna.

L'erotismo sta nel fatto che non sembrano essere le quattro ancelle a lavare Ulisse, ma la stessa Circe, almeno stando a quanto si deduce dal v. 361: "mi fece sedere nella vasca e me la [l'acqua] versò dal gran tripode... m'ebbe lavato e unto con olio copiosamente, mi gettò un bel manto e una tunica indosso, mi guidò e fece sedere su un trono..." (361-6).

È solo a questo punto che Ulisse di nuovo parla esplicitamente di un'ancella (368) che "gli versa dell'acqua da una brocca... perché mi la-

vassi" - come se un uomo appena uscito dalla vasca avesse bisogno di lavarsi le mani per sedersi a tavola...

Questo rimescolio ambiguo di atti e funzioni, su cui si insiste compiaciuti, con particolari *osé*, è strumentale all'ideazione di un'atmosfera magica, per la quale l'ascoltatore o il lettore di questi versi doveva sicuramente provare piacere. Un costrutto ammiccante del genere sarebbe stato impensabile in un testo cristianamente ispirato.

Forse si può presumere che i versetti relativi all'ancella che gli versa l'acqua invitandolo a lavarsi siano stati aggiunti proprio per attenuare il livello piccante di una descrizione in cui la protagonista è la stessa Circe. Questi versi infatti sono contraddittori a quello (364) in cui viene detto che l'eroe fu "lavato e unto con olio copiosamente", avverbio, quest'ultimo, che lascia immaginare più di quanto dica.

La liberazione dei compagni di Ulisse

È difficile dire se la richiesta di liberare i compagni dalla schiavitù sia precedente o successiva al rapporto sessuale di Ulisse con Circe. Qui i tempi, ovvero la sequenza delle azioni, potrebbero anche avere un certo peso nel determinare la psicologia dell'eroe, la sua scala di valori.

Non sarebbe infatti stata la stessa cosa vederlo chiedere quella liberazione dopo un certo tempo passato tra le braccia della maga, e vederlo invece porre come condizione dell'amplesso proprio quella liberazione.

È intanto possibile anticipare che Ulisse e i suoi compagni rimasero con Circe più di un anno e, secondo una leggenda, egli ebbe da lei un figlio, chiamato Telegono. Costui, successivamente, sarebbe stato mandato da Circe alla ricerca del padre, che, dopo l'approdo a Itaca, non s'era fatto più vedere nell'isola di Eea (a parte il breve soggiorno di XII,1-141); e, senza saperlo, Telegono sarebbe sbarcato proprio a Itaca, dove avrebbe saccheggiato l'isola insieme ai suoi compagni, imitando, in questo, le gesta di chi l'aveva generato. Assalito ad un certo punto da Ulisse e da Telemaco, egli avrebbe ucciso lo stesso Ulisse, dopodiché, per ordine di Atena, avrebbe sposato Penelope, da cui avrebbe avuto Itaco, fondatore di Tuscolo e di Preneste (ma altre leggende sostengono che non ci fu alcun matrimonio e che il fondatore di Tuscolo fu lo stesso Telegono).

Una versione, questa, che viene per così dire incontro alla tesi di un ennesimo risentimento, peraltro giustificato, che Circe provò nel momento in cui, dopo essersi concessa nonostante le numerose delusioni, dovette nuovamente subire l'amarezza dell'abbandono.

Amarezza tanto più grande quanto più si considera che le parole che lei dice a Odisseo (378-381), con "soave voce" o "alate parole", standogli a fianco, sono indubbiamente qualcosa di molto poetico, che lascia presumere un'intesa forte di coppia, come se le due rispettive intelligenze e sensibilità non avessero avuto bisogno di molto tempo prima d'intendersi. Circe parla come se Ulisse fosse già divenuto il padrone di casa, il compagno fedele, l'amico fidato, l'amante da lei sempre desiderato.

In realtà Ulisse è troppo pieno di sé per potersi fermare in un medesimo luogo e amare chi gli sta vicino. La richiesta di ritrovare la patria nasce in realtà dall'insoddisfazione di una vita non abbastanza movimentata. Non a caso quando tornerà a Itaca, il suo volto, il suo stesso corpo saranno talmente sfigurati che stenteranno a riconoscerlo. Sarà il ritorno di un uomo senza pace, sconfitto dalla sua stessa ansia di vivere, dalle sue insondabili contraddizioni. Ulisse non può amare nessuno, proprio perché ama solo se stesso, che è un sé vuoto di vero contenuto umano.

La richiesta di liberare i compagni s'interseca, qui come altrove, con la sua insoddisfazione per la vita in generale, con la sua incapacità a vivere relazioni stabili, normali. Egli sembra già essere stanco di Circe, al punto che non vede l'ora di andarsene. Il fatto è però che le esigenze narrative dell'episodio impongono coerenza con la trama apologetica di questo eroe (di carta).

Quando Circe ritrasforma i porci in esseri umani vien detto, stranamente, che gli animali erano di "nove anni" (390), cioè piuttosto anzianotti, e che i marinai tornarono "più giovani di come erano prima, e molto più belli e più grandi a vedersi" (395-6). Evidentemente avevano riacquistato la virilità perduta.

È comunque da escludere che dal primo amplesso con Circe alla richiesta di liberare i compagni sia passato molto tempo, poiché l'altra metà della ciurma li attendeva al largo. E quando li vedranno ritornare saranno tutti così contenti - scrive Omero - come se fossero già tornati a Itaca (415 ss.). Il che fa appunto pensare che un certo tempo dovette essere trascorso.

Non solo, ma è evidente che se Ulisse ha preteso la liberazione dei compagni come condizione per restare sull'isola per non più di un certo tempo, il suo scopo era quello di far innamorare Circe di lui, o comunque quello di far credere che lui lo era di lei, e anche questo, naturalmente, per essere dimostrato, avrebbe richiesto del tempo.

Interessante è notare che Circe per la prima volta qualifica con l'appellativo di "astutissimo" (401) il laerziade solo dopo che questi le aveva chiesto di liberare i compagni, i quali, in seguito, gli moriranno tutti, a testimonianza che Ulisse non nutriva nei loro confronti una stima

superiore o anche solo uguale a quella che nutriva nei confronti di se stesso. I suoi compagni d'avventura sono tutte comparse mediocri, scarsamente caratterizzate sul piano psicologico e, nel complesso, hanno una funzione strumentale all'esaltazione delle sue virtù individuali.

In questo libro X l'unico vero compagno di Ulisse è Circe, nei cui confronti egli si deve sforzare di trovare delle giustificazioni almeno formalmente etiche, per potersi "liberare" di lei e riaffermare così il proprio egocentrismo.

Circe, che qui rappresenta il rifiuto di una civiltà più "moderna" della sua, vive in una sorta di "riserva naturale", lontana dal mondo cosiddetto "civilizzato", arroccata in una specie di fortilizio, in cui cerca di portare avanti un'ultima disperata difesa.

Tutto sommato Omero è piuttosto indulgente nei confronti di questa "amica-nemica" del protagonista, che presenta molti lati affascinanti, capaci di giustificare l'atteggiamento remissivo di Ulisse, e che, se fosse stata di sesso maschile, probabilmente avrebbe ricevuto un trattamento meno riguardoso.

In effetti Circe non è una figura come le altre, è un personaggio centrale del poema (più di 700 versi le vengono dedicati), in quanto rappresenta la possibilità di una sintesi, di una mediazione, nello scontro tra le due civiltà rivali. Sarà proprio lei che spiegherà a Ulisse come comportarsi nell'Ade, per interrogare Tiresia, come agire con le Sirene, come difendersi da Scilla e Cariddi, come comportarsi nell'isola di Trinacria dove pascolano le mandrie eterne del Sole, che lei conosce bene, essendo figlia stessa del Sole (divinità di molte religioni pre-schiavistiche).

Circe toglie a Ulisse gli atteggiamenti violenti, vendicativi, maschilisti e Ulisse fa uscire Circe dall'emarginazione in cui è costretta a vivere, conciliandola con la nuova realtà ch'egli stesso, insieme ad Ermes, rappresenta.

Tuttavia, e su questo Omero difficilmente avrebbe potuto transigere, Circe non ha la forza per trattenere Ulisse, perché Ulisse non può essere trattenuto da nessuno, essendo egli l'archetipo di una civiltà senza pace, che insegue la pace solo come appagamento della sete di dominio, di conoscenza, di avventure, in cui poter misurare le proprie risorse, fisiche intellettuali morali.

Ulisse è colui che sospetta la presenza di "inganni" (380): Circe lo conosce di fama e ora ha la conferma di quanto egli sia incredibilmente "astuto" (401). Lo è talmente tanto ch'egli non si fida neppure del giuramento che da lei ha preteso, la quale, proprio per questo, non può che rimproverarlo; al che Ulisse ribatte dicendo d'essere sì convinto che lei non voglia più raggirarlo, ma al tempo stesso di non essere del tutto per-

suaso che il giuramento abbia un effetto positivo sui compagni che languiscono nel porcile. Cioè in sostanza Ulisse non riesce a dare per scontata l'efficacia estensiva del patto con la maga e vuole per così dire mettere nero su bianco.

Volendo restare fedele al suo *cliché* di uomo accorto sino all'inverosimile, Ulisse deve continuare a sospettare, perché il "sospetto" e non tanto la generica astuzia è il *leit-motiv* del poema. È proprio questa caratteristica psicologica dominante che rende Ulisse un personaggio modernissimo.

Essendo abituato a vedere il prossimo come un potenziale nemico, Ulisse era diventato un maestro nel tendere tranelli, nel tramare complotti e terribili vendette. Il suo atteggiamento ha fatto ricche le classi mercantili e le strategie politico-militari di ogni epoca e latitudine.

Anche Circe è una donna sospettosa, ma perché vorrebbe rimanere quel che è, strettamente legata al proprio passato. A differenza di Ulisse, che è sempre in "posizione di attacco" e tutto quello che tocca subisce spesso radicali trasformazioni, Circe si pone invece sulla "difensiva", anche se qui gli eventi la portano a un ripensamento notevole della propria concezione di vita.

La liberazione dei compagni di Ulisse dalla schiavitù (dei sensi) comporta infatti una grande metamorfosi, che non riguarda soltanto il loro aspetto fisico, di nuovo umano e ringiovanito, ma anche la coscienza morale della maga, poiché, se nei compagni il pianto liberatore ha la funzione di esprimere chiaramente gioia per il "corpo" ritrovato, in lei invece ha come una funzione catartica, di liberazione dal pregiudizio anti-maschile, di riconciliazione morale col sesso opposto, che va oltre l'attrazione fisica, che pur essa provava per Ulisse, intenzionata com'era a volerlo sposare (IX, 31-32). Tant'è che, appena liberati i marinai, propone a Ulisse di andare a prendere gli altri e di restare tutti ospiti della sua reggia.

È evidente ch'essa può aver pensato alla porcilaia come arma di ricatto contro eventuali ripensamenti da parte di Ulisse a suo danno. Ed è altresì evidente il suo timore di perderlo, ora che ha voluto soddisfare quello che per lui era il desiderio principale. Ma Circe è una "gran signora" (394), sia nei poteri della conoscenza che nella profondità d'animo, qui testimoniata dalla commozione interiore. È capace di rischiare una soluzione a lei sconveniente, proprio perché in fondo sa come rispettare la libertà umana.

Il diverbio tra Euriloco e Ulisse

Dopo la liberazione dei compagni, Ulisse avrebbe anche potuto rifiutare l'ospitalità e la sostanza del racconto sarebbe rimasta inalterata. Egli non aveva un debito di riconoscenza nei confronti di Circe, benché qui l'accettazione dell'ospitalità, e per così tanti mesi, lasci supporre ch'egli provasse nei suoi confronti una certa attrazione.

Circe era riuscita a "persuadere il cuore superbo" (406) di Ulisse, a raddolcire, coi suoi modi gentili, il suo "animo altero", fiero d'aver ottenuto tutto quanto s'era promesso. Una qualche trasformazione morale era avvenuta anche in lui. Ed Euriloco, che qui rappresenta la coscienza intransigente, schematica, lo mette sull'avviso, ma inutilmente: Ulisse aveva già deciso di restare ospite di Circe.

Il diverbio tra Euriloco e Ulisse è particolarmente significativo, poiché forse per la prima volta qualcuno dell'equipaggio ha il coraggio di dire quello che pensa dell'"impavido Ulisse" (436), il temerario irresponsabile che aveva portato a morte alcuni compagni nell'antro di Polifemo. Praticamente Euriloco, qui suo rivale, stava minacciando un ammutinamento.

Tuttavia Omero - ovviamente per non smentire la tesi che il suo eroe è intoccabile, in quanto al di sopra di ogni critica - dirà che sarà proprio Euriloco a dare ai suoi compagni il consiglio più funesto di tutta la spedizione: quello di uccidere le vacche sacre (XII, 340 ss.), vero e proprio reato di *ateismo*, in quanto aperta violazione delle tradizioni religiose più consolidate. Un consiglio che porterà tutti inesorabilmente a morire.

Qui intanto il permaloso Ulisse, che non tollera osservazioni sul proprio operato (specie se fatte in pubblico), sarebbe pronto a far fuori il suo stretto parente se le "dolci parole" (442) dei compagni non lo facessero desistere e accettare l'idea che Euriloco resti a guardia della nave. Ma Euriloco, che ben conosceva lo spirito vendicativo di Ulisse, la sua "terribile furia" (448), alla fine cede e prende a seguirli.

La richiesta di andarsene

Le parole di Circe, alla vista del secondo pianto dei compagni di Ulisse, testimonia una grande saggezza e sobrietà: standogli vicino, chiede al suo amato che la smettano di lasciarsi così tanto condizionare dagli affanni patiti e dalle offese subite, e anzi provvedano a rifocillarsi, a rinfanciarsi con cibo e vino, per guardare avanti e tornare a vivere una nuova vita. È così persuasiva che Ulisse non può fare a meno di considerarla come una "dea risplendente" (455), molto "chiara" nel suo parlare.¹⁴

¹⁴ Virgilio provvederà a costruire sulla falsariga di questa donna il personaggio

Circe mostra d'aver capito molto bene l'origine del dolore di quei guerrieri-marina: "non avete mai l'animo in pace, perché molto avete sofferto", a causa dell'"aspro mare" (464-5) e degli "uomini ostili" (459). Tuttavia, se tale interpretazione del dolore si addiceva bene alla psicologia di quei navigatori, sinceramente desiderosi di tornare a casa, risultava ancora insufficiente per un personaggio complesso, contraddittorio, psichicamente instabile come Ulisse.

Qui è evidente che Circe, pur essendo consapevole che la loro origine è nel Mediterraneo orientale, propone loro di restare per sempre con lei, ricostruendosi una nuova vita. Ora spera che non si ricordino più del loro passato, non come prima, usando droghe soporifere, ma in virtù di una vita sicura, serena, lontana dai pericoli della cosiddetta "moderna civiltà". Circe propone loro di vivere un'esistenza più "naturale" e meno "artificiosa".

I marinai e soprattutto Ulisse si lasciano sulle prime convincere: gli uni perché stanchi di peregrinare a vuoto, l'altro perché vuole misurarsi anche in questa esperienza, verificando sino a che punto sarebbe in grado di resistere lontano dall'antagonismo, dai contrasti tipici delle società divise in ceti sociali. È singolare che, in questo frangente, ad un certo punto, non sia Ulisse a chiedere ai compagni di riprendere il cammino, ma il contrario. Si ha come l'impressione ch'egli si fosse trovato così bene con Circe che forse sarebbe stato anche disposto a dimenticare patria e famiglia.

Ma è solo un'impressione, forse condizionata dal fatto che l'autore di questo mito ricordava nostalgicamente un passato che per lui era andato per sempre perduto. Infatti quando Ulisse chiede a Circe di lasciarli andare, fa riferimento a una promessa di lei (483), il cui significato però non si evince dal contesto del racconto, per cui si deve presumere ch'essa fosse stata fatta privatamente. La stessa richiesta di partire dall'isola, per fare ritorno in patria, viene fatta privatamente dal solo Ulisse, mentre tutti i suoi compagni dormono profondamente (479). Ulisse insomma prese una decisione di comune accordo con tutti i compagni, ma per non ferire la sensibilità di Circe, la comunicò a quest'ultima come se fosse stata un'iniziativa di lei, come se lei volesse far loro un ultimo piacere.

Evidentemente Ulisse si sentiva in colpa, ma voleva far capire a Circe che la decisione era stata presa solo da lui, forse per evitare ogni possibile ritorsione a danno dei compagni. Egli sapeva bene d'essere amato da Circe e che questa, per amore, non gli avrebbe negato nulla. La comitiva era d'altra parte consapevole d'avere un debito di riconoscenza nei confronti della maga, in quanto li aveva ospitati per più di un anno, e, di Didone.

per tale ragione, nessuno si sarebbe arrischiato di tradire le sue aspettative.

La chiusa di questo libro è evidentemente posticcia, in quanto serve per giustificare il comportamento strumentale di Ulisse, che si era servito dell'ospitalità della donna per rimettersi in sesto e riprendere con maggior vigore il viaggio di ritorno. Una leggenda posteriore allo stesso Omero vuole che Circe lasci andare Ulisse perché quest'ultimo aveva un compito molto importante: quello di entrare nel regno dei morti per sapere, dall'indovino Tiresia e dalla madre Anticlea, il futuro che l'attendeva. Col che egli sembra qui anticipare, vagamente, i racconti, non meno mitologici, delle apparizioni del Gesù post-pasquale, nonché la sua discesa agli inferi.

In realtà il contorto Ulisse qui sembra voglia arrampicarsi sugli specchi, attribuendo ai suoi compagni un'esigenza che invece era tutta sua. Il fatto che ne voglia parlare a Circe *privatim* testimonia proprio della sua paura di non reggere apertamente il confronto con loro. E Circe, che non è certo stupida, anche questa volta è costretta a rivolgersi a lui con l'epiteto che meglio lo qualifica: "astutissimo" (488), e lo rassicura di nuovo con "chiaro" linguaggio che non se la sarebbe presa qualunque cosa egli avesse deciso: "non restare più in casa mia contro voglia" (489).

Si rivolge a lui direttamente, senza usare il plurale maiestatis, perché sa bene che il "problema" è più del suo amato che non dei suoi compagni. E non è un problema relativo alla patria o alla famiglia, ma alla sua stessa instabile identità, che trova pace solo nel conflitto, soddisfazione solo nel pericolo.

A questo punto Omero ha buon gioco nell'attribuire alla stessa Circe l'idea della partenza, come se lei già si aspettasse una richiesta del genere, e sulla base di una motivazione molto impegnativa (il viaggio nell'Ade), toglie Ulisse dall'imbarazzo di dover giustificare il proprio egocentrismo. È Circe che indica a Ulisse la meta da seguire, come nessun altro personaggio del poema sarà mai capace di fare. Fondamentali sono i versi 496-98: "a me si spezzò il caro cuore: piangevo seduto sul letto e il mio cuore non voleva più vivere e vedere la luce del sole". Ulisse si trova in questa lacerazione interiore perché da un lato non ha motivazioni plausibili per lasciare Circe (e Telegono), dall'altro non può tergiversare col proprio egoismo da eroe insoddisfatto, insaziabile d'avventure, che gli impone appunto d'andarsene.

Qui la psicologia è fine, perché Ulisse non è affatto intimorito dalla prova che l'attende, ma semplicemente imbarazzato dalle pulsioni del proprio individualismo, che devono tener conto in qualche misura del bene ricevuto. Tant'è che ad un certo punto pone una domanda che chia-

risce bene il suo vero stato d'animo: "chi lo guiderà questo viaggio?... non arrivò mai nessuno da Ade" (501-2). Cioè Ulisse non si preoccupa più di tanto dei sentimenti di Circe, di ciò ch'essa provava per lui, ma piuttosto di sapere come organizzarsi per intraprendere una nuova avventura, in cui forse avrà il privilegio d'essere il primo in assoluto.

La sua sensibilità, la sua psicologia è quella di uno schiacciasassi: i movimenti sono lenti, studiati, calcolati nei particolari, ma inesorabili. Sotto il suo peso, tutti i sassi sono uguali e vengono ugualmente sbriciolati. E quanto sia astuto è ben visibile anche laddove, con fare molto diplomatico, racconta l'atteggiamento ch'ebbe nei confronti dei suoi compagni: "li incitai con dolci parole stando accanto a ciascuno: - Non cogliete più il dolce sonno, dormendo, ma andiamo: me l'ha consigliato Circe possente" (546-9). Il che contraddice visibilmente quanto già affermato prima da Omero, secondo cui furono i suoi compagni a redarguirlo del fatto che presso Circe stava godendosi la vita dimenticando il dovere di tornare in patria (472-4).

Ora invece si ha l'impressione che Ulisse debba convincerli di nascosto, uno per uno, e che riesca a ottenere il loro consenso dopo non poche difficoltà. Tant'è che mentre questi vengono presentati come disposti a tornare a casa, Ulisse invece brama una nuova avventura: incontrare Tiresia nell'Ade.

Sarebbe forse un'ipotesi inverosimile sostenere che intorno all'improvvisa morte di Elpenore, che, stando alla versione ufficiale, sarebbe caduto dal tetto perché, ubriaco, vi era andato a riposare, vi è la mano di Ulisse? Il dissidio tra lui e i compagni non poteva forse aver raggiunto livelli insostenibili, specie in considerazione del fatto che ogniqualvolta Ulisse voleva intraprendere una nuova missione, il rischio per i suoi compagni era sempre quello di morire? Il testo dice, ad un certo punto, che i compagni cominciarono a "piangere" e a "strapparsi i capelli" (567-8), proprio come prima Ulisse, solo che Omero, essendo il suo eroe uno che vuol farsi rispettare, non può che affermare perentorio: "nessun vantaggio però gli veniva piangendo" (568). È l'epilogo di una certa, grave doppiezza.

Intanto, mentre se ne vanno piangendo verso la nave dalla chiglia nera, Circe, di nascosto, vuol lasciar loro un ricordino: "un montone e una pecora nera" (572), perché non si dimentichino di lei. La chiusa omerica è altamente poetica: "un dio che non voglia, chi potrebbe vederlo con gli occhi mentre va qui o là?" (573-4). Quei due animali non erano che un simbolo della relazione tra i due protagonisti: l'uso religioso, che Ulisse avrebbe dovuto farne, è un altro discorso (527).

Dedalo e la *techne*

Quando si parla del mito di Dedalo e Icaro¹⁵ è molto facile ricordarsi della vicenda in cui Icaro perse la vita: fa quasi parte di una memoria collettiva, appresa sui banchi di scuola. Eppure di Dedalo, il padre di Icaro, sappiamo molto poco: chi ha studiato i classici o letto qualche libro di mitologia saprà certamente ch'egli fu il costruttore del famoso labirinto del Minotauro, da cui appunto, insieme al figlio, uscì "volando".

Nella storia della mitologia della Grecia antica l'artigiano si trova ad essere spesso confuso con altre funzioni sociali o professionali: medico, ambasciatore, assistente religioso, mediatore, indovino... che potevano far capo a una funzione onnicomprensiva: quella del demiurgo. Ed è probabile che anche nella vita reale in parte fosse così. Tra gli dèi dell'Olimpo Efesto, p.es., appare come un demiurgo, in quanto loro coppiere, signore dei metalli e dei talismani, nonché del fuoco, con cui appunto si forgiavano i metalli.

La stessa *techne* si riferiva a due categorie economiche che noi oggi teniamo, a motivo della divisione del sapere e delle esigenze produttive del capitale, assai poco unite: *arte* e *artigianato*.

Il demiurgo (ne parliamo perché lo stesso Dedalo può in parte rientrare in questa funzione) va considerato senza dubbio come un soggetto mitologico che rispecchiava una dimensione del lavoro sociale molto meno frantumata di oggi nelle varie specializzazioni, un soggetto dotato di abilità manuale e d'intelligenza pratica, una sorta di *factotum*, capace di districarsi nelle situazioni più difficili o impreviste, in cui veniva richiesta una competenza a 360 gradi.

Ovviamente, poiché si trattava di una civiltà antica, i cui conflitti di classe, molto forti, non trovavano nella tecnologia quella mediazione sufficiente a eliminare l'esigenza del religioso, era molto facile confondere scienza e magia. La religione permeava di sé ogni aspetto della vita sociale, per cui facilmente l'uso della tecnologia, specie nella letteratura, poteva facilmente essere ricollegata a una funzione di tipo magico.

La metallurgia di Efesto, p.es., è sempre strettamente legata alla magia: Ares e Afrodite, sorpresi in adulterio, vengono chiusi in una sua rete dalle maglie invisibili (oggi parleremmo di "raggi infrarossi"). Efesto ha addirittura la capacità di mettere in movimento esseri che dovrebbero restare immobili: p.es. i mantici della fucina si muovono da soli

¹⁵ Il testo di riferimento è quello di Ovidio, *Metamorfosi*, libro VIII.

(come fossero dei robot in una catena di montaggio).

I greci avvertivano le grandi potenzialità della tecnica, se ne sentivano affascinati, ma nello stesso tempo le temevano, poiché la *techne* sembrava rendere superflua la presenza dell'uomo, ovvero minacciare dei rapporti sociali e politici costituiti. Non dobbiamo inoltre dimenticare che un rapporto economico di tipo schiavile, in cui cioè la dipendenza del lavoratore era "fisica" e non, come oggi, "contrattuale", non ha mai favorito, in nessuna civiltà antica, lo sviluppo illimitato della tecnologia: oltre un certo livello non si è mai andati.

La tecnologia si sviluppa enormemente sotto il capitalismo proprio per surrogare un rapporto umano non più possibile, cioè per ripristinare lo schiavismo in forma mascherata, garantendo la libertà personale o giuridica al lavoratore, con cui egli (che per definizione è nullatenente) può accettare le condizioni dell'imprenditore o morire di fame. Ovviamente l'operaio può ribellarsi a questa situazione, ma potevano farlo anche gli schiavi al tempo dei greci e dei romani. Allora era la religione a influenzare negativamente i lavoratori, oggi sono sempre più le forme ideologiche del consumismo.

È sintomatico, in tal senso, che Efesto sia una delle pochissime divinità a occuparsi di artigianato (l'altra è Pallade) e sia anche l'unica a essere invalida (soffriva di una debolezza alle gambe o di una deformità ai piedi). I greci hanno sempre guardato con sospetto uno sviluppo eccessivo della tecnologia, formalmente perché temevano d'infrangere i rapporti uomo/natura o anche uomo/dio (Prometeo, p.es., pagherà caro l'aver fatto conoscere agli uomini i segreti del fuoco); nella sostanza per i motivi suddetti relativi ai limiti strutturali dell'economia schiavile.

Probabilmente ci si rese anche conto (come ben testimonia anche il mito di Aracne, oltre quello di Prometeo) che uno sviluppo eccessivo della *techne* avrebbe potuto portare a uno sviluppo dell'*ateismo*: il che sarebbe stato rischioso in una società il cui antagonismo di classe aveva bisogno della religione (che oggi come allora si esprime in miti e leggende) per essere meglio accettato dalla popolazione di cultura modesta, non intellettuale.

Inoltre molto forte era il disprezzo, da parte dei ceti più benestanti, per il lavoro manuale, considerato un'occupazione da schiavi o da servi domestici. La moderna borghesia, da questo punto di vista, rappresenta, almeno nella sua fase iniziale, il riscatto del lavoro nei confronti della rendita dovuta alla proprietà trasmessa per via ereditaria. E Dedalo, sotto questo aspetto, può simboleggiare una sorta di *borghese ante litteram*.

Insomma, uno sviluppo eccessivo della *techne* avrebbe contribuito a dare al lavoro una dignità pericolosa, che avrebbe potuto rimettere in

discussione i rapporti di classe, basati su precise differenze di censo, di casta ecc. Non dimentichiamo che secondo le versioni di Omero e di Esiodo, Efesto imparò la metallurgia all'insaputa dei propri genitori, che l'avevano in un certo senso disconosciuto (era nato senza amore e abbandonato perché deforme).

Efesto è una sorta di figura piccolo-borghese rinnegata dall'aristocrazia, un reietto dell'alta società, che fa fortuna in virtù del proprio lavoro di fabbro, della propria abilità artigianale, e che però sul piano politico o culturale non avrà mai il coraggio di emanciparsi né dai poteri che governano l'economia schiavile né dalle ideologie religiose che la giustificano. È anzi proprio Efesto che, seppur malvolentieri, incatena Prometeo, su ordine di Zeus, alla rupe.

La versione femminile di Efesto è, come noto, quella di sua sorella Pallade Atena, anch'essa nata per sbaglio, come frutto indesiderato, e nei cui confronti Zeus non poté fare altro che prendere atto. Non a caso il culto delle due divinità, tra gli operai e gli artigiani, marciava sempre in coppia, in quanto entrambi hanno la stessa indole e la stessa passione per la scienza e per l'arte.

Atena era, a un tempo, guerriera, protettrice dei falegnami, signora dei carri e delle navi, patrona dei tessitori e dei vasai, inventrice dell'aratro. L'unico momento in cui fece una pessima figura fu nella sfida con Aracne, quando un'artigiana senza religione dimostrò d'essere migliore di lei.

È dunque in questo contesto culturale che va visto il mito di Dedalo, che rappresenta, se vogliamo, l'archetipo dell'artigiano geniale, tra i primissimi inventori, in assoluto, accanto a Epeo (famoso per aver costruito il cavallo di Troia) e Palamede (fatto uccidere da Ulisse, il cui genio militare mal sopportava uno sviluppo eccessivo della scienza e della tecnica applicato alla vita civile).

Ora, prima di parlare di Dedalo affrontiamo il mito di Icaro, perché, rispetto al primo, appare come una sorta di banalizzazione.

Icaro rappresenta, col suo volo aereo straordinariamente anticipatore, il sogno dell'adolescente di diventare adulto prima del tempo, di superare la mediazione di una vita piena di contraddizioni (quella di Dedalo) nell'immediatezza di una coerenza assoluta all'ideale, quella coerenza che porta sempre, come anche la sua vicenda dimostra, a contraddizioni ancora maggiori, tragiche in quanto irrisolvibili.

Icaro vedeva l'accortezza e la moderazione del padre (che chiedeva, come strategia di volo, di abbandonarsi ai venti e di volare né troppo alto né troppo basso) come una forma di cedimento all'ideale assoluto di perfezione, come una forma di eccessiva esitazione, un compromesso

inaccettabile con le forze della natura e dell'ignoto insondabile.

Icaro, ch'era figlio di una schiava, aveva fretta di volare in alto, per liberarsi dei timori, delle riserve mentali, dei pregiudizi del passato, senza tener conto dei condizionamenti della realtà. Ecco perché raffigura, sul piano politico, l'avventurismo, l'estremismo infantile. Forse Icaro rappresenta anche l'ateismo impulsivo, autoritario, egocentrico: il suo bisnonno, Eretteo, nonno di Dedalo, fu sepolto vivo sotto terra proprio per il suo ateismo.

Ma cosa dice la leggenda del mito di Dedalo?

Della stirpe regale ateniese di Cecrope (o Metionidi), figlio di Metione, pronipote di Eretteo (o Erittonio), Dedalo è geniale artefice in ogni settore artigianale. Inventa molti nuovi strumenti di lavoro: sega, trapano, accetta, filo a piombo, succhiello, colla...

Geloso di suo nipote Talo, che immaginava di poter realizzare il tornio, il compasso, una sega metallica o che forse pensava di rivelare ad altri i segreti di Dedalo, lo uccide gettandolo dall'Acropoli. Costretto all'esilio o forse fuggiasco, ripara a Creta presso Minosse, fabbricando statue che muovevano da sole occhi, braccia e gambe e progetta un luogo per la danza, destinato ad Arianna, figlia di Minosse.

Per la moglie di Minosse, invece, costruisce una struttura a forma di vacca di legno ricoperta di cuoio che permetteva alla regina, nascosta all'interno, di unirsi a un toro, quello che il dio Poseidone aveva donato a Minosse, perché lo sacrificasse, e che lui invece aveva sostituito con un altro di minor valore, suscitando così le ire del dio, che indusse la regina a innamorarsi del toro. Dall'unione sessuale nascerà il Minotauro: un mostro che sul corpo umano aveva una testa di toro.

Minosse, per nascondere il Minotauro, chiede a Dedalo di costruire il Labirinto (a Cnosso), dove, essendo chiuso da un bosco, con molti andirivieni, era impossibile uscirne una volta entrati.

Il mito poi prosegue in una maniera abbastanza curiosa. Un giorno Androgeo, uno dei figli di Minosse, viene ucciso dagli ateniesi. Il padre, dopo averli combattuti e sconfitti, approfitta dell'occasione, costringendoli a un tributo di sette giovani e di altrettante giovinette da inviare, ogni nove anni a Creta, per essere divorati dal Minotauro. Atene però, al terzo tributo, manda Teseo per uccidere il Minotauro. Ed è proprio Dedalo che, per compiacere Arianna invaghita dell'eroe, dà a questa il gomitolo che doveva servire per far ritrovare a Teseo la strada del ritorno, dopo aver ucciso il Minotauro.

Ma Minosse viene a sapere tutto e, non potendo punire la figlia ch'era fuggita con Teseo, rinchiude lo stesso Dedalo col figlio Icaro nel labirinto. Dedalo però trova un altro modo per uscirvi: riesce a preparare

grandi ali di penne, tenute insieme con la cera, e ad applicarle sulle sue scapole e su quelle di Icaro, col quale spiccano il volo. Dedalo aveva raccomandato a Icaro di volare ad altezza media, ma quello vola troppo in alto, sicché il sole scioglie la cera delle ali, e Icaro, sotto gli occhi del padre, precipita nel mare Tirreno e affoga.

Dedalo, invece, proseguendo nel suo volo, raggiunge la Sicilia (Agrigento), mettendosi al servizio del re Cocalo. Gli costruisce una diga, fortifica una cittadella per proteggere i tesori del re, edifica uno stabilimento termale e, su una roccia a picco, le fondamenta di un tempio ad Afrodite.

Ma Minosse lo cerca perché lo vuole morto e propone una ricompensa a chi sarà in grado di far passare un filo attraverso il guscio di una chiocciola. Il re Cocalo sottopone Dedalo alla prova. Questi attacca il filo a una formica che introduce nel guscio attraverso un buco praticato alla sommità. Quando la formica esce il problema è risolto.

Minosse scopre così la presenza di Dedalo e chiede che gli venga consegnato, ma le figlie del re Cocalo, per salvare Dedalo, lo aiutano a far morire Minosse nell'acqua bollente mentre il re sta facendo il bagno. Dedalo torna poi ad Atene dove diventa capostipite della famiglia ateniese dei Dedalidi.

Ora cerchiamo di dare un'interpretazione a questo mito.

È anzitutto evidente che per un uomo di stirpe regale come Dedalo, grande dovette essere lo smacco dell'esilio, dopo l'omicidio del nipote Talo. Già in patria tuttavia era dedito a lavori artigianali, quindi è da presumere che la sua fosse una stirpe in declino.

Dallo smacco tuttavia si riprese presto, mettendo il suo ingegno al servizio del re cretese Minosse. Riteneva d'essere stato cacciato ingiustamente e agognava un ritorno in patria da persona ricca e famosa.

Non lavorando più in proprio ma alle dipendenze di un potente, aveva dovuto modificare il proprio carattere: imparò se non la modestia, certamente la prudenza. Poi, "insofferente d'essere confinato a Creta da troppo tempo e punto dalla nostalgia della terra natale" - come dice Ovidio -, Dedalo fece di tutto per andarsene, disposto persino a barattare la propria libertà con la schiavitù del figlio, che aveva avuto da una schiava dell'isola, per quanto fosse disponibile anche a una soluzione opposta.

Dedalo aiutò Teseo a uccidere il Minotauro anche per vendicarsi del fatto che Minosse non voleva lasciarlo tornare in patria. D'altra parte Dedalo sapeva troppe cose sul labirinto e su altri segreti del regno minoico perché potesse muoversi liberamente.

Quando Minosse lo inseguì fino in Sicilia, l'intento era chiaro: Dedalo sarebbe stato meglio morto che libero. Il labirinto di Cnosso era

stata la sua fortuna ma anche la sua disgrazia, poiché lì si celavano i segreti più reconditi della debolezza della monarchia cretese. Fortuna per lui che fu inseguito da un potere agli sgoccioli, destinato ad essere superato da quello miceneo.

Proprio per aver aiutato Teseo, Dedalo poté rientrare da trionfatore nella sua Atene, riverito e rispettato. Ritornò da borghese arricchito e inaugurò una nuova stirpe.

Già abbiamo detto che nella mitologia greca l'artista-artigiano era un personaggio ambiguo per definizione, in quanto capace di svelare i segreti della natura, di piegare il volere degli dèi, di mettersi al servizio dei potenti per ingannare le masse, fabbricando illusioni, di arricchirsi notevolmente.

In tal senso Dedalo rappresenta lo scienziato che si mette al servizio della politica e che, senza un preciso ideale da conseguire, finisce col tradire questo potere per mettersi a disposizione di un altro potere, che gli offre un contratto più vantaggioso. Infatti, se avesse tradito Minosse, avrebbe recuperato la cittadinanza ateniese con tutti i diritti annessi.

Dedalo è uno scienziato senza scrupoli, che per interesse o vanità è in grado di concorrere alla creazione di mostri disumani, come appunto il Minotauro. È un uomo pericoloso, in quanto potenzialmente disposto a tutto, "maestro della creazione e della vita, il demiurgo che può anche uccidere o aiutare a uccidere, un assassino geloso del proprio allievo e discepolo, un irresponsabile nei confronti del proprio figlio Icaro, un complice dell'uccisione del Minotauro compiuta da Teseo, un istigatore dell'assassinio di Minosse suo sovrano".¹⁶

Lo stesso labirinto "è un luogo enigmatico, scarsamente materiale, un percorso inestricabile, rappresentazione spaziale del concetto di aporia, di problema insolubile o che contiene la soluzione in se stesso. Il 'dedalo' è l'immagine stessa dello spirito che lo ha concepito: tortuoso, sinuoso, ricco di infiniti meandri come ricco di risorse è il genio del suo autore. Se l'intelligenza di Atena è tecnica, la *techne* di Dedalo è concettuale. Anche Minosse, per ritrovare l'artigiano, non propone una prova manuale, ma un test di capacità intellettuale" (op.cit.).

Tuttavia la civiltà greca, essendo ostile per cultura al lavoro manuale, preferirà attribuire alla funzione dell'artigiano-scienziato un posto di rilievo più nella leggenda che nella vita reale.

¹⁶ F. Frontisi-Ducroux, *Dédale*, Paris 1975.

Le Baccanti eversive

L'identità di Dioniso

Dioniso è il personaggio del pantheon politeistico greco più "sentito" dalla critica moderna. Le origini del suo mito probabilmente sono egizie, in quanto le descrizioni che ci sono giunte, relative a Osiride, hanno molti tratti comuni con quelle di origine greca relative a Dioniso. Il faraone Tolomeo Filadelfo (308-246 a.C.) faceva sfilare, in uno spettacolo grandioso, sileni, satiri in mantelli rossi, varie allegorie dell'anno e delle stagioni, nonché un enorme Dioniso, seguito dalle sacerdotesse e dalle menadi.

Tolomeo IV Filopatore (244-204 a.C.) fece censire tutti gli aderenti ai club dionisiaci, di cui lui stesso faceva parte, obbligandoli a recarsi ad Alessandria per depositare copia sigillata e controfirmata del corpus dottrinario.

Quando lo si festeggiava, la città (*ecclesia*) di Atene si riuniva a teatro illudendosi per un certo tempo di spezzare le convenzioni sociali, le differenze di rango, di ceto, di classe, persino di genere: al teatro si dava libero accesso anche alle donne, ai bambini, agli schiavi, agli stranieri, ai meteci... Tutta la città era in fibrillazione per interi giorni, in un immaginario onirico parossistico, in una realtà del tutto virtuale, partecipando altresì al trionfo del poeta, del corego e dell'attore protagonista, vincitori del concorso drammaturgico.

Dioniso è figlio di Zeus e di Semele, che morì di parto, o forse sarebbe meglio dire che fu uccisa col fuoco (le fu bruciata la casa?) e, guarda caso, Dioniso usa spesso il fuoco per costringere gli avversari a cedere. Probabilmente Semele, unica mortale che, secondo il mito greco, ha dato vita a un dio (in tal senso anticipa il mito dell'incarnazione del Cristo), fu uccisa perché rivendicava una legittimazione dell'unione da cui era nato Dioniso (voleva vedere Zeus in tutto il suo splendore, secondo il mito).

Secondo un'altra versione, Cadmo, padre di Semele, gettò madre e bambino in mare, chiusi in un cofano. Arenatisi sulle coste della Laconia, Semele, ormai morta, venne sepolta, mentre Dioniso fu allevato in quella terra.

Zeus aveva fecondato altre mortali, manifestandosi come pioggia d'oro per Danae, cigno per Leda, toro per Europa, ma ogni volta aveva procreato eroi, non divinità. Quale facoltoso locale il mito di Dioniso ha

nascosto dietro il nome di Zeus?

Semele non aveva un'origine nobile, per cui il figlio naturale era destinato ad essere reietto, anzi addirittura nascosto, per non essere ucciso (p.es. in fondo alle acque del mare, mentre viene inseguito da Perseo). Infatti, fin dalla nascita Dioniso è stato perseguitato dalla gelosia di Era, moglie di Zeus, che non sopportava i tradimenti del marito.

Zeus non voleva eliminare il neonato e, secondo il mito, se l'era cucito in una coscia per portare a compimento la sua nascita prematura.

Quando Dioniso nasce, viene allevato da Ino, sorella di Semele, che lo traveste da bambina, presso la corte di Orchomeno, dove regna suo marito Atamante. Era renderà poi pazzi Ino e Atamante, che uccideranno i loro stessi figli.

Dioniso comunque si salva e continua ad essere allevato, nascosto in una caverna, dalle ninfe sul monte Nisa (dal quale trae il proprio nome). Già adolescente, egli si propone di far pagare agli uomini quanto ha sofferto da bambino, e pretenderà soprattutto che gli riconoscano la sua natura divina e il suo culto orgiastico, connesso all'uso smodato del vino e delle droghe in genere.

Le "tragedie", con la crescita di questo dio, iniziano subito. Dopo aver regalato il vino a Icaro, in Attica, gli consiglia di dividerlo con alcuni pastori, i quali però, appena assaggiatolo, ne bevono oltre misura, fino a ubriacarsi. A un certo punto si credono avvelenati e, per vendicarsi, uccidono Icaro, la cui figlia Erigone, quando scopre il cadavere, sconvolta s'impicca.

Dioniso non può tollerare la morte dei propri discepoli (anche il re di Tracia, Licurgo, inseguiva e uccideva le sue Baccanti), sicché fa diventare folli le fanciulle dell'Attica, anch'esse destinate al suicidio. Il dio placa la sua collera solo dopo aver ottenuto dagli ateniesi la punizione dei pastori.

In un altro episodio alcuni pirati rapiscono Dioniso, contro il parere del pilota, che riconosce la sua natura divina. Dioniso elimina il capitano della nave e trasforma gli altri in delfini. Solo il pilota si salva. Un episodio significativo, poiché qui i protagonisti conducevano una vita come quella di Dioniso, ai margini della società, e forse anzi con qualche motivazione in più, eppure il dissenso nei confronti di questi individui *borderline* è netto da parte del dio, che vuole sentirsi un riscattato a tutti i costi e non ama frequentare gente di basso rango.

Nella tragedia delle *Baccanti* egli torna a Tebe per rendere giustizia alla tragica morte della madre e soprattutto per vendicarsi dei soprusi patiti da giovane. Più volte dirà che persino le zie (le sorelle di Semele) gli negavano la paternità divina, cioè in sostanza sostenevano ch'egli fos-

se un "bastardo", un "figlio di nessuno", e per questa ragione verranno punite.

Dioniso è presente in feste molto antiche non solo come dio del vino nuovo e dei morti, ma anche come arbitro dei giochi, di cui quello che più l'appassiona è il "gioco della straniero". Egli infatti ha sempre una maschera che cela l'identità della sua persona e ne favorisce l'errare vagabondo di città in città.

È il dio che viene e che va, capace di assumere molteplici forme con cui dare sfoggio della propria superiorità (anche intellettuale). Ad Atene il suo culto faceva resuscitare dèi ed eroi semplicemente facendo parlare e muovere le maschere, simboli prediletti di questo dio delle apparenze e delle apparizioni, in grado di ispirare il brivido del sacro orrore e il delirio della risata liberatoria.

Dioniso ha più maschere: quella del bambino impaurito, abbandonato, che rischia di essere ucciso, e quella del vendicatore, "martellatore di uomini". La maschera serve soprattutto per ammaliare le sue prede, soprattutto di notte. Egli infatti non viene raffigurato per essere contemplato. È lui che guarda fisso negli occhi la vittima designata.

I luoghi privilegiati dell'epifania dionisiaca sono lontani dalla sfera sociale comune, dai principali luoghi pubblici: sono cioè gli anfratti, le cavità scavate nella roccia, i coni d'ombra, luoghi sacri per le celebrazioni autonome, clandestine, alternative alle cerimonie religiose ufficiali. A differenza degli dèi dell'Olimpo, Dioniso non ha mai una sede fissa. È soltanto uno straniero, che viene da lontano (Lidia, Tracia).

Un caposaldo del culto dionisiaco è il sacrificio cruento di natura alimentare, carnale: generalmente un animale nei riti tradizionali greci, ma qui può anche trattarsi di carne umana. Le figlie del re di Orchomenos, pazze per il desiderio di carne umana, fanno a pezzi il figlio di una di loro.

Durante la festa notturna degli Agrionia, in cui la vittima veniva sostituita con l'edera (che, come noto, possiede proprietà psicotrope), le donne, strappando questa coi denti, sbranavano il corpo divino divenuto metafora. Da qui a dire - qualche secolo dopo - "prendete e mangiate, questo è il mio corpo; prendete e bevete, questo è il mio sangue", come si può notare il passo è breve.

Lo stesso Dioniso è *omestes*, omofagico: sbrana il corpo di animali selvatici, catturati al termine di un inseguimento violento, affannoso. Masticando carne cruda egli rompe le barriere innalzate dal sistema politico-religioso tra divinità, uomini e animali.

L'*omophagion* doveva servire non soltanto per ricordare il destino del bambino Dioniso, violentato dagli adulti, ma anche per dimostrare

chi era il più forte. Facendo p.es. a pezzi un toro, simbolo del potere, era come se si stesse facendo un rito sovversivo.

I suoi fedeli formano il "tiaso", la comunità senza frontiere nazionali, senza barriere sociali o etniche. Si tratta di un gruppo informale di donne, schiavi, cittadini politicamente anarchici, culturalmente estremisti. Non esiste un organico permanente di sacerdoti. Il gruppo dei fedeli è spontaneistico, individualistico, perennemente in stato di agitazione e di protesta. Dioniso è infatti il dio dei "club", delle confraternite, delle associazioni private, più o meno segrete, con cerimonie paragonabili alla massoneria, alla mafia...

Dioniso accoglie soprattutto tra la propria comunità gli esclusi dai culti politici o pubblici (donne, schiavi, meteci). Non toglie uomini e donne dalla loro condizione sociale, perché non è in grado di proporre un'alternativa praticabile alle contraddizioni del sistema, ma vuol far capire ai cittadini la relatività della condizione umana, l'intreccio di vita e di morte, del sé e dell'altro.

Questa comune un po' hippy rappresenta anche il tentativo di dimostrare che l'intelligenza e la creatività degli esseri umani, la loro capacità di autoaffermazione dovrebbe essere considerata sufficiente per non discriminarli nei confronti di chi può vantare stirpi di gran valore. È la rivendicazione di una sorta di primordiale democrazia contro l'aristocraticismo degli elementi nobiliari.

Dioniso viene chiamato "toro" dai suoi fedeli, che inselvaticiscono tra i boschi e le foreste. Il tiaso infatti è il tentativo di rivivere forme di civiltà primitive ma con una consapevolezza tutt'altro che ingenua.

A volte però si ha l'impressione che Dioniso svolga la parte di un tenentario intellettuale di un bordello itinerante. "I misteri di Dioniso sono assolutamente disumani", dirà sette secoli dopo Clemente Alessandrino, senza però rendersi conto che buona parte di quelli religiosi di Cristo altro non erano che una variante umanizzata, in senso etico, di quelli dello stesso Dioniso di mezzo millennio prima.

La cultura dionisiaca è il "menadismo", in cui il ruolo principale è affidato alle donne, che presiedono il "tiaso", quali vere mistagoghe. Diodoro Siculo, nel I sec. a.C. scrive che nella sua epoca, in molte città greche, le donne erano solite riunirsi per celebrare ogni biennio i Bacccheia, in onore del Bakchos. Anche alle fanciulle era lecito portare il tirso, il lungo bastone ornato di pampini, insegna del dio, e sperimentare la possessione, diventando menadi nel rito. Donne ammogliate, raramente nubili, spose sottratte al loro telaio, strappate al focolare e al marito. E il bimbo che allattano deve attendere il suo turno, ché altri cuccioli di animali selvatici (cerbiatti, lupacchiotti...) rivendicano il latte.

Atene festeggiava Dioniso al tempo della festa primaverile (flo- reale) delle Anthesterie (10-12 marzo), che coincidevano col capodanno della città. Dopo una processione su di un carro a forma di nave, la Basi- linna, moglie dell'arconte re, andava a unirsi carnalmente con Dioniso (*hieros gamos*), nel Bukolion, assicurando così la fecondità del nuovo anno a tutta la città. In tal senso si deve pensare che esistesse una forma di menadismo tollerata dalle istituzioni, integrata nella cultura ufficiale. Forse doveva servire per negare valore, in maniera simbolica, alle diffe- renze di classe o di casta dovute alle origini nobiliari.

Le donne restano le migliori complici di Dioniso: nelle *Baccanti* di Euripide lo si vede molto bene. Egli ne sposa anche una: Arianna, ab- bandonata da Teseo a Nasso, dopo che questi aveva potuto uccidere il Minotauro grazie al gomito di lei. Probabilmente in Arianna vedeva se stesso, il suo destino di reietto della società, bisognoso di aiuto e di ri- scatto. Ma Arianna non avrà alcun peso "morale" sulla vita di Dioniso e con lui non farà figli, anche se sarà promossa al rango di dea.

Dioniso è troppo egocentrico per poter essere un buon padre e un buon marito. Egli non vuole "donne-madri", ma "prostitute intellettuali", cioè donne che nella normalità della loro vita siano capaci di qualunque licenziosità. O comunque donne spregiudicate, che non si vergognino delle proprie passioni.

Anche nei confronti di un'altra donna Dioniso ha motivi di pietà: la madre Selene, che viene tolta dall'Ade e portata sull'Olimpo, per essere risparmiata dalla comune sorte dei mortali. È questa la generosità di un figlio nei confronti di una madre vittima di circostanze.

Anche nel misticismo greco, in certa teogonia e nel mito antro- pognico dei discepoli di Orfeo, Dioniso occupa una posizione centrale. Orfeo, come noto, insegnò agli uomini le iniziazioni, gli oracoli, le varie forme magiche d'illuminazione, la religione esoterica...

Dal VI sec. a.C. l'uccisione di Dioniso da parte dei Titani offre la spiegazione della condizione dell'uomo gettato allo sbaraglio nel mondo, vittima di soprusi troppo grandi per le sue forze. I Titani, infatti, coperti di gesso, attirano il giovane Dioniso offrendogli dei giocattoli (bambole snodabili, trottole, specchi...) e, approfittando del suo stupore, lo fanno a pezzi. Il bambino, proprio mentre fissa la sua immagine innocente rifles- sa nello specchio, diventa vittima di adulti carnefici. È un violentato. I Titani si mettono addirittura a mangiare le sue membra e solo il suo cuo- re viene salvato da un fulmine di Zeus: le ceneri di questo cuore mesco- late alla terra daranno poi origine alla specie umana. A Delfi, dove una tradizione poneva la tomba di Dioniso, si verifica anche la sua resurre- zione, esattamente come già era avvenuto con Osiride (e come avverrà

per il mito di Cristo).

L'orfismo (al pari del pitagorismo) è una forma di protesta religiosa contro il sistema politico basato sulla distanza che separa uomini e dèi. Ecco perché si oppone al sacrificio degli animali e persino all'alimentazione carnea. Vuole solo un cibo adatto per gli dèi, e in ciò mostra di possedere un atteggiamento più aristocratico e intellettuale rispetto al dionisismo, che invece vuole superare la distanza tra uomo e dio facendo dell'uomo un dio.

Attraverso il mito dionisiaco, Orfeo insegna che bisogna sempre evitare l'assassinio, nei confronti sia degli esseri umani che degli animali, ma il dionisismo, fuggendo dai rapporti sociali urbani e inselvatichendo nei boschi, ad un certo punto prevede nel proprio rituale l'omofagia (il mangiare alimenti crudi, anche di carne, anche di carne umana, quando l'oggetto del sacrificio è un nemico giurato dei culti bacchici). Sotto questo aspetto, Orfeo, ch'era poeta, musico, cantore e mago, anche se si sentiva più un seguace di Dioniso che di Apollo, non arrivò mai a una rottura esplicita col sistema: il suo antitradizionalismo rimase entro limiti politicamente accettabili.

Le Menadi (di Tracia e di Macedonia), inviate da Dioniso, uccidono Orfeo perché erano sempre state escluse dall'iniziazione dei suoi misteri. Un altro mito penalizza Orfeo nel mentre gli viene concesso di andarsi a riprendere nell'Ade la moglie Euridice, uccisa da un serpente mentre cercava di sfuggire alle insidie di un pastore. La condizione impostagli dagli dèi era quella di non guardare Euridice mentre faceva ritorno sulla terra. Orfeo non resistette e così la perse per sempre.

In Grecia Dioniso ha polarizzato intorno alla sua persona il nesso tra culto religioso e aspetti orgiastici, coi noti fenomeni di possessione estatica (trance), accompagnati dall'uso di determinati ritmi, suoni, incantesimi rituali, sostanza psicotrope. Gli iniziati (adepti) sono quasi sempre sileni, satiri, baccanti, spesso guidati da una figura comica: l'asino. Alessandro Magno fu un novello Dioniso, anche l'imperatore Antonio.

Dioniso è un dio estraneo all'Olimpo, alle regole costituite; egli sovverte le tradizionali strutture del sacro, del sacrificio, del culto religioso: è un ateo per eccellenza, anche se in maniera, per così dire non "scientifica", ma al contrario, del tutto blasfema, irriverente. La più intima comunione col sacro la stabilisce infatti mediante il delirio, l'invasamento, gli stati alterati della coscienza. Il suo essere è ricettacolo di tutte le maggiori e peggiori contraddizioni, che la ragione umana, da sola, è incapace di assumersi. È in tal senso il parossismo stesso della tensione tragica. I candomblé brasiliani o il rito voodoo haitiano o il tarantismo pugliese hanno lo stesso significato del dionisismo, quello di canalizzare

frustrazioni e angosce provocate da situazioni di emarginazione e di pressione. La trance è una terapia a buon mercato, illusoria ma temporaneamente efficace.

Dioniso non è solo il dio dell'*enthousiasmos*, ma anche un errabondo vendicativo, esprime la psicologia del reietto *parvenu*, che vuol far pagare le colpe della sua solitudine ed emarginazione a chi avrebbe dovuto curarsi di lui quando più ne aveva bisogno. Ecco perché spesso nella mitologia appare sul suo carro trionfale, preceduto da satiri e baccanti in preda all'entusiasmo più euforico. Egli viene usato come giustificazione della licenziosità sotto il pretesto dell'infanzia difficile, cioè in quanto reietto della società.

Dioniso torna in patria dopo essersi socialmente emancipato all'estero (anche le *Baccanti* di Euripide fanno allusione a un lungo viaggio trionfale fino in Persia e in Battriana). Egli è il dio che inganna continuamente se stesso portando alla rovina i soggetti più deboli, quelli che s'illudono di poter cambiare facilmente condizione di vita.

Il fatto stesso che abbia avuto due nascite successive: una umana e l'altra divina, si riflette inevitabilmente nel suo modo di esistere: Dioniso costruisce e distrugge con la medesima disinvoltura. L'idea di tradizione gli è estranea, non c'è nulla che lo porti a conservare le cose del passato. È un dio egocentrico, privo di mediazioni, incredibilmente rancoroso e vendicativo; spesso viene dipinto come soggetto truculento, intento a mangiare carne cruda.

È tuttavia un dio popolare, una forma di protesta istintiva contro l'esclusione sociale, una forma distruttiva, passionale, priva di quegli elementi etici necessari a costruire una valida alternativa all'antagonismo sociale delle classi dominanti.

Dioniso è signore di ogni brivido tragico, causato da un fato incomprendibile, ma è anche signore di ogni gaiezza, di ogni illusione narcotizzante. Dalla sua battaglia contro il mondo falso e ipocrita egli in definitiva esce sconfitto, proprio perché alla fine sale sull'Olimpo, unendosi al consesso degli dèi per combattere i Giganti. Cioè egli torna ad essere "religioso", dopo aver lottato tutta la vita per la ferinità primitiva, contro il formalismo della fede.

Le Baccanti di Euripide

Protagonisti

Dioniso (personaggio mitologico divino-umano)

Coro di Baccanti

Tiresia (indovino)

Cadmo (fondatore di Tebe; ebbe cinque figli tra cui Agave e Semele, madre di Dioniso)

Penteo (re di Tebe dopo Cadmo, figlio di Echione e Agave, cugino di Dioniso)

Agave (madre di Penteo)

Terminologia

Da dove viene la parola "Baccanti"? Dal V secolo a.C. Dioniso fu conosciuto presso i greci anche come Bacco, e baccanti erano detti i suoi seguaci che lo invocavano durante i misteri, nati probabilmente dalle feste di primavera e divenuti un'occasione per abbandonarsi al vino e alle licenziosità.

Fu in questa forma che il culto di Dioniso si diffuse presso i romani, dove i suoi misteri furono chiamati, nel II secolo a.C., "Baccanali", e divennero così sfrenati (non solo perché pieni di "baccano", di rumore assordante, ma anche perché "orgiastici" e "psicotropi") da incorrere nella proibizione del senato romano nel 186 a.C. Nel I secolo d.C., tuttavia, i misteri di Dioniso erano ancora popolari, come attestano le raffigurazioni visibili sui sarcofagi greci.

Questa è l'unica tragedia di Euripide che ha come protagonista un dio.

Dioniso, il dio che va e viene in qualsiasi e da qualsiasi luogo, il dio *atopos*, si presenta come uno straniero a Tebe, dove un giorno le Cariti cantarono le nozze di Cadmo e Armonia, e dove ancora lampeggia il fuoco della folgore con cui Zeus uccise la madre dello stesso Dioniso, Semele, una delle figlie di Cadmo.

Dioniso ha lasciato molte terre dove vi ha introdotto, arricchendosi notevolmente, i misteri del suo culto associato all'uso "stupefacente" del vino; e ora ha intenzione di farlo anche qui, nel luogo natio (Beozia), dove però Penteo, suo cugino, a cui Cadmo ha ceduto il regno, è intenzionato a ostacolare soprattutto gli effetti di questo culto: l'infedeltà coniugale, l'emancipazione femminile, il rilassamento dei costumi ecc.

Dioniso dice d'aver appreso i culti orgiastici presso le tribù barbariche, che li vivono senza alcun problema, e fa capire a Penteo ch'essi potrebbero servire a superare le ipocrisie, l'intellettualismo della società greca. Perciò egli ha "punto di follia" le donne di Tebe, le ha indotte al suo culto sul monte Citerone, ed è pronto, se lo si ostacolerà, a scatenare le Menadi in guerra contro la città, dimostrando "di essere un dio" che ha voluto assumere sembianze mortali, mutando "la forma nell'identità di

uomo".

Il coro delle donne barbare (femministe *ante-litteram*) che lo segue intona il canto. Le Menadi cantano la bellezza del culto e la nascita prematura di Dioniso, quando fu accolto nella coscia di Zeus per nascere una seconda volta, "un dio dalle corna di toro" incoronato "con corone di serpi", che gira per le terre del mondo in terre arse dal sole o bruciate dal gelo per diffondere la sua religione.

L'anziano Cadmo e l'indovino Tiresia, mascherati come Baccanti, si stanno preparando per partecipare alle danze di Dioniso. Tiresia peraltro fa capire che Dioniso non poté essere ucciso da Era proprio perché Zeus con l'inganno lo salvò. La gente semplice, equivocando sulle parole "*hòmeros*" (ostaggio) e "*meròs*" (coscia) pensò che Zeus si fosse cucito nella coscia il neonato settimino: in realtà l'aveva semplicemente nascosto agli occhi della moglie.

Interviene Penteo che vuole ripristinare l'ordine della città. Curiosamente Cadmo e Tiresia accusano Penteo di essere *anomos*, fuori della legge. E a nulla valgono le spiegazioni che sono state date per risolvere il paradosso. La legge sarebbe l'insieme delle tradizioni ancestrali che Penteo tradirebbe, non riconoscendo la divinità di Dioniso, che però è un nuovo dio, senza tradizione e che sta girando il mondo appunto per convincere della sua divinità.

Cadmo esprime la soluzione diplomatica, invitando Penteo a credere Dioniso un dio anche se non lo è. Egli infatti è così potente col suo culto, così persuasivo che merita d'essere creduto. Le istituzioni devono guardare le apparenze, quando queste traggono in inganno il popolo. Cioè può diventare legittimo che alla viticoltura si possa associare un culto religioso, ancorché di natura *ex-lege*. Non ci si può opporre a un "potente", che beneficia di ampi consensi, solo perché non ha origini nobili.

Il coro invoca poi Dioniso "il primo dio tra i beati", colui che pone fine agli affanni nel vino e nel sonno, anche se il coro non dice quello che scoprirà la regina Agave: che la follia bacchica non dà la felicità, ma soltanto l'insensibilità di fronte all'infelicità, permettendo anche la disibinizione, in virtù della quale s'avvalora il principio "in vino veritas".

Un messaggero torna dal Citerone con uno sconvolgente racconto, uno dei più belli di tutta la storia del teatro, che presenta la "straordinaria armonia delle menadi, giovani, vecchie e fanciulle". Narra dei loro capelli disciolti e delle pelli screziate che le coprono, e dei cuccioli degli animali allattati, e delle corone di edera e fiori, e della rorida acqua, e del vino e del latte che sgorgano dalla terra al tocco del tirso. Racconta del

miele che stilla, e dell'atteggiamento delle Menadi, che avrebbe indotto alla preghiera verso quel dio che Penteo condannava.

Ma il regno di Dioniso è il regno della metamorfosi. La scena si rovescia in un cupo furore, in selvaggia ferocia. Le Menadi, sentendosi minacciate, aggrediscono e dilaniano a mani nude gli armenti. Con mani fanciullesche rapiscono i bambini dalle case, resistono e vincono le armi di chi vuole combatterle, e alla fine "tornavano là, donde erano venute, vicino alle sorgenti che il dio aveva fatto sgorgare per loro. Si lavavano dal sangue e le serpi con la lingua tergevano loro le gocce via dalle guance".

Penteo vorrebbe preparare l'esercito e muovere contro le Menadi. Dioniso, in sembianze umane, si lascia imprigionare per liberarsi facilmente tra l'esultanza delle Baccanti (tra di esse vi sono anche la madre e le zie di Penteo). Si libera in una stalla, facendo impazzire un toro, cui aveva legato le zampe; poi appicca il fuoco alla reggia proprio da lì. Penteo cerca di ucciderlo, ma non riesce a scovarlo.

Dioniso un po' alla volta fa nascere in Penteo quello che in lui era celato nell'anima: vedere di nascosto le Menadi, vestito da menade. Il travestimento non è che la trasformazione di Penteo in una maschera di morte: "Dioniso lo sa quando afferma che Penteo si prepara l'ornamento con cui se ne andrà all'Ade", mentre le baccanti intonano il loro canto paradossale, estremistico. "Che cosa è sapienza?" cantano. Cosa può essere la sapienza "se non si deve conoscere né praticare quel che oltrepassa le leggi"?

E qual è questo limite che Dioniso a ogni istante oltrepassa, rovesciando leggi e istituzioni? "Migliaia di speranze ci sono per migliaia di uomini. Alcune felicemente si compiono per i mortali, altre svaniscono. Colui che giorno per giorno ha una vita felice, io stimo beato. Il travestimento di Penteo lo ha trasformato in vittima sacrificale. Lo sa Dioniso e lo sa Penteo, che afferma: "Sono il solo uomo tra costoro a osare tanto". Il coro invita Bacco "col volto ridente" a gettare "il laccio mortale". E questo avviene, secondo il racconto, in una scena che non è mai stata ripresa, forse per l'orrore che contiene, in nessuna raffigurazione visiva.

Penteo si è nascosto su un pino. E mentre tutto intorno – l'aria, le foglie, gli animali – diventa silenzio, Agave, madre di Penteo, e le Baccanti, rese succubi da Dioniso, lo scambiano per un leone, attorniano l'albero, lo schiantano e inizia lo scempio. Un vero isterismo collettivo.

Invano Penteo cerca di farsi riconoscere dalla madre. Il suo corpo a brandelli è sparso ovunque, solo la testa intatta viene portata da Agave, sulla punta del tirso, in trionfo nella città di Tebe: la testa di un cucciolo di leone selvaggio, come trofeo di caccia (così lei crede, stordita

dal vino drogato).

Cadmo riconosce la testa di Penteo (*Pentheus*) e con essa riconosce il dolore (*penthos*). "Bacco ha agito giustamente, ma troppo ci ha distrutto": portatore di una strana giustizia che è "oltre ogni limite" e che provoca, appunto, un dolore che è anch'esso oltre ogni limite. La follia a questo punto sarebbe farmaco: pur non garantendo la felicità, impedirebbe di sapere quanto si è infelici.

Ma Cadmo deve guarire Agave dalla follia e la invita a guardare il cielo, le cose che le stanno intorno, a riconoscere a poco a poco l'orrore che stringe tra le mani: alla fine lo guarderà e lo riconoscerà, sprofondando in "un immenso dolore".

Eccessiva pare la punizione, ma "io, un dio, sono stato offeso da voi", afferma Dioniso. "Non è giusto che nell'ira gli dèi siano simili ai mortali", replica Cadmo. Ma la sua replica rimane senza una risposta che possa dare un senso all'immane sofferenza. E dunque Cadmo non cerchi di evitare "quel che è inevitabile".

Cadmo deve partire. Ma anche Agave e le sue sorelle sono messe al bando da parte di Dioniso. Il sacrificio di Penteo non ha risolto nulla, non ha riportato Tebe alla condizione precedente la crisi.

E per la prima volta, nell'ultima tragedia da noi conosciuta, la scena rimane completamente vuota. Non c'è nessuno che possa continuare la storia. La tragedia ci ha portati alla fine del mito, alla fine della storia e delle storie. Ci ha portati di fronte all'oscuro mistero che invade il vuoto della scena, dopo che l'ultimo personaggio l'ha abbandonata. Così si è concluso questo dramma, la cui nota dominante è l'ambiguità, riferita non solo alla duplice natura di Dioniso, ma anche a quella umana, che volendo conoscere l'inconoscibile, viene punita dagli dèi con la follia.

L'interpretazione

Dioniso è la rivendicazione di una libertà individualistica che si sviluppa seguendo due direzioni sociali: la prima di natura *economica*, la seconda di natura *ideologica*. Egli infatti si pone come imprenditore privato nel settore vitivinicolo, ed è capace di trarre profitti dalla sua attività usando mezzi leciti e illeciti. In forza di questa attività egli rivendica un potere politico sul territorio, in ambito cittadino, mostrando altresì di disporre di certe doti intellettuali che gli permettono di elaborare una filosofia di vita alternativa a quella dominante.

Dioniso contesta la politica ateniese, mostrando che le soddisfazioni personali non possono essere raggiunte sotto la democrazia, ma solo sotto l'anarchia, in maniera del tutto individualistica, optando per so-

luzioni evasive, asociali, dirompenti (l'estasi viene presentata come un aspetto più significativo dell'opera d'arte, della cultura in generale). Il dionisismo attacca il tessuto sociale nel suo insieme, colpendolo nella parte più debole: le donne, gli anziani, i giovani. È l'apologia dell'istintivismo. In sé il culto bacchico non aveva nulla di "religioso", anzi era caratterizzato da truculenti episodi di delirio collettivo, di squartamenti e perfino di cannibalismo.

Più volte nelle *Baccanti* egli tenta di dimostrare che in presenza di una forte intelligenza, all'uomo che dimostra di possederla, dovrebbe essere concessa molta più libertà che a un individuo normodotato, nella convinzione che anche nel caso in cui egli dovesse abusarne, in nome della stessa intelligenza saprebbe sicuramente porvi rimedio. In tal senso Dioniso predica uno stile di vita per una *élite*, cioè solo per coloro che si sentono capaci di tornare alla normalità dopo essersi concessi alla follia, alla sregolatezza tipica di quei momenti in cui si abusa di alcool, droghe, sesso, musica e balli scatenati.

Egli giustifica questo suo comportamento non solo in nome della propria intelligenza o in nome del proprio successo economico, ma anche facendo leva sul fatto d'aver vissuto un'infanzia travagliata, in cui il rapporto col padre è stato a dir poco controverso. Zeus (dietro cui ovviamente si poteva nascondere nella vita reale o uno stupratore o un irresponsabile), praticamente lo abbandonò o non lo riconobbe come figlio.

Dioniso è un figlio naturale o illegittimo d'un padre violento e la madre Selene non fu in grado di reggere alla difficoltà della sua crescita, essendo essa stessa vittima della violenza del marito (o della moglie legittima del marito). Sicché il figlio ha dovuto essere allevato da parenti, che lo fecero senza particolari entusiasmi, tant'è che le di lui sorelle mi-sconoscono l'identità del padre.

Un padre libertino che evidentemente doveva essere anche "potente", altrimenti Dioniso, divenuto adulto, non avrebbe continuamente rivendicato un'ascendenza dinastica, naturale e legale, la sola che nella Grecia di allora permetteva a un uomo il successo politico-istituzionale. Una stirpe aristocratica era tutto e non a caso Dioniso rimprovera a Penteo d'aver avuto Echione come padre, un "fiero mostro, non umano, sanguinario".

Dioniso ha vissuto un'infanzia molto difficile, in cui ha appreso anticipatamente i rischi e forse i piaceri connessi all'attività sessuale. Divenuto adulto, non è poi stato capace di emanciparsi completamente dai drammi del proprio passato. Anzi, ad un certo punto ha fatto del proprio dramma uno stile di vita da proporre agli altri, sfruttando commercialmente un prodotto della natura: la vite, con cui approfittare delle debo-

lezze umane, sino al punto da rivendicare un certo potere politico o riconoscimento sociale, pubblico, che il destino gli aveva negato.

Il Dioniso maturo è un uomo senza scrupoli, non molto diverso dal padre Zeus, un uomo che s'è fatto da sé, come uno dei tanti mercanti dell'epoca, un "emigrante parvenu", polemico nei confronti della classe nobiliare, la quale comanda non per virtù propria ma solo per tradizione; è un uomo rimasto moralmente infantile, incapace di guardare le cose in maniera distaccata, e quindi impotente di fronte ai forti risentimenti che dominano la sua coscienza e che lo porteranno a divulgare i riti orgiastici, utilizzati anche per impedire a qualcuno di conoscere l'identità del proprio padre.

Dioniso non ha neppure un progetto alternativo, sociale, alle contraddizioni del suo tempo; egli inganna Penteo proponendo l'uguaglianza sociale contro la discriminazione di censo, di stirpe, di etnia..., che lo stesso Penteo vuol far passare come tradizione consolidata, fonte di ordine e razionalità. Ma si tratta di un inganno soggettivo contro uno oggettivo, l'antitesi dell'estetica informale all'etica formalista.

In nome dell'opposizione spontaneistica si invoca la separazione dei sessi: la città viene abbandonata dalle donne refrattarie alla sottomissione patriarcale. Poi s'impone la scompaginazione del palazzo reale, i cui marmi si crepano, mentre sulla tomba di Semele riprende con vigore la fiamma di Zeus (Semele verrà poi tolta dall'Ade da Dioniso e portata sull'Olimpo).

Ai confini della città le baccanti fanno miracolosamente scaturire acqua, vino, latte e miele dalla terra: i beni sono finalmente a disposizione di tutti e gli esseri umani si riconciliano con la natura. Il vino infatti è assunto come "stupefacente": con l'aggiunta di sostanze allucinogene è in grado di eccitare i sensi fino al punto d'indurre a credere di poter compiere cose mirabolanti, umanamente impossibili. Non a caso Euripide preferisce Dioniso a Demetra, la quale regala ai mortali dei "frutti secchi", fatica, disagi, sofferenze, mentre quello invece regala oblio, sonno, piaceri.

La nuova comunità bacchica vuole la natura tutta per sé e non sopporta i pastori rivali, con le loro greggi, che vengono quindi smembrate, né tollera gli agricoltori, coi loro campi coltivati, che vengono inevitabilmente saccheggianti: la proprietà fondiaria diventa improvvisamente collettiva e chi, armato, vi si oppone, viene messo in fuga dalla forza corale di donne ben organizzate. Le donne ebre di vino sono come assatanate, in grado di combattere come uomini, incuranti del pericolo di morire.

Penteo non si rassegna e passa al contrattacco. Egli rappresenta l'autoritarismo tradizionale, formalista, prepotente ma in decadenza mo-

rale, perché privo di veri valori. Vuole impedire l'abuso del vino con la forza e non si rende conto che la cittadinanza va lasciata libera di scegliere, dopo averla informata dei rischi e dei pericoli.

Ovviamente Euripide, che qui prende le difese di Dioniso, accentua di Penteo gli aspetti negativi, ne fa una caricatura, mostrando che la morale pubblica era soltanto una falsità, un'ipocrisia. Persino la madre si ribella al figlio. In un colpo solo Euripide ha messo in luce le profonde antinomie non solo tra aristocrazia e borghesia, ma anche tra uomo e donna. La borghesia, per imporsi sulla nobiltà d'origine, profondamente patriarcale nei rapporti anche privati, fa leva sulle esigenze di emancipazione delle donne più coraggiose, le quali però recuperano un proprio protagonismo femminile in forme prive di mediazione sociale, cioè in chiave ferina, belluina.

Penteo rifiuta il consiglio del nunzio di approvare l'uso del vino e con esso il piacere sessuale, che presume di dare senso a una vita priva di gioie. Decide anzi di agire di persona, ma, rappresentando solo la forza, finisce col cadere nelle astuzie di Dioniso. Il quale infatti lo convince a travestirsi come una baccante, al fine di poter spiare la madre e le altre donne mentre praticano le orge sui monti. Dioniso assomiglia a Ulisse e la sua vittima non è molto diversa da Polifemo, benché qui s'intreccino aspetti voyeuristici ed erotomani del tutto assenti in Omero.

Da notare che Dioniso non aveva usato lo strumento delle orge come provocazione per dimostrare l'inconsistenza dell'etica pubblica. Egli in realtà aveva fatto del vino la sua ragione economica di vita. Le conseguenze connesse all'uso della nuova droga gli interessavano relativamente, in quanto lui di persona non è mai protagonista di alcuna sfronatezza sessuale. A lui interessa teorizzare il principio del piacere edonistico o eudemonistico, che gli serve per accrescere il potere economico e successivamente per rivendicare anche quello politico.

Egli, per quello che fa, ha bisogno di darsi delle giustificazioni "moralì", proprio allo scopo di dimostrare che il suo stile di vita non è peggiore di quello in cui i poteri costituiti si rispecchiano e che essi stessi impongono. "Sdego i sofismi - dice - [cioè le ipocrisie della morale ambigua, doppia], ché altre più nobili mete... danno felicità: notte e di la pietà d'una santissima vita, che onora Dio e le illegittime norme le getta via". Qui è l'opposizione di una morale interiore, individualistica, che usa le armi della licenza sessuale, contro una prepotenza politica.

Di rilievo è anche il fatto che, per tutta la tragedia, Dioniso non associa mai espressamente il diritto di fare un business vitivinicolo col diritto di divulgare un proprio stile di vita. Egli chiede soltanto che un passatempo innocuo come quello di ascoltare musica, di ballare e canta-

re, bevendo vino, abbia libertà di accesso tra i culti della città. Presenta la gaiezza o la frivolezza, la licenza dei sensi, come la cosa più ingenua di questo mondo.

È in realtà lo scontro di due ateismi: quello ufficiale, che mistifica un contenuto classista e antagonista (l'origine aristocratica) attraverso una forma di religiosità convenzionale; e quello eversivo, che fa presa su vari ceti popolari, privi di ascendenze nobiliari, disposti a opporsi anche con la forza ai poteri costituiti.

Dioniso è deciso ma deve muoversi con cautela: vuole sì il potere ma deve fare anche un calcolo delle forze in campo. Le sue motivazioni a favore del recupero originario del rapporto uomo-natura devono apparire sincere, convincenti, e non come pretesto per rivendicare un potere personale, altrimenti non solo non otterrebbero consensi ma verrebbero anche immediatamente repressi, isolate o censurate.

La stessa descrizione - un vero e proprio artificio letterario - dei prodigi fantastici di cui si sono fatte protagoniste le Menadi ha più che altro uno scopo pubblicitario: quello in sostanza di dimostrare che bere vino fa bene alla salute, alla vita sessuale, alla vita in generale. Euripide qui per la prima volta usa lo strumento dello spot per convincere il pubblico di un prodotto manifatturiero e dietro questa alchimia commerciale lascia passare una filosofia di vita incentrata sull'arbitrio personale, o meglio sull'illusione di poter esercitare una libertà incondizionata.

Per dimostrare la giustezza del proprio operato, la superiorità del proprio ateismo, Dioniso accusa Echione, padre di Penteo, uno dei capostipiti della nobiltà tebana (gli Sparti), d'essere stato un "terragno", un "fiero mostro", un "gigante avverso ai numi"... Insomma il vero "ateo", in senso spregiativo, sarebbe stato lui. Il nuovo ateismo, invece, quello gaudente, sarebbe assolutamente tollerante, aperto alla diversità, e soprattutto più coerente coi propri ideali.

E il re Penteo, che non vuole rinunciare al proprio trono e che si sente incarnazione della virilità, del potere maschilista, autoritario, cade nella sofisticata trappola, scopre il suo lato debole e si lascia travestire da donna; lui, centro della città, si fa condurre in montagna, vestito da baccante, per vedere ciò che non è permesso ai non iniziati.

Le donne, sovraeccitate da sostanze allucinogene, scambiano il re per un animale selvatico, sradicano con forza erculeo l'albero ove s'è nascosto, lo dilanano come se nulla fosse e la madre di lui, Agave, porta a Tebe la testa del figlio, convinta sia quella di un leone. Quando lo uccide ha sembianze del tutto sconvolte, tipiche di chi non si rende conto di quel che sta facendo: bava alla bocca, pupille roteanti...

Non poteva che essere linciato un sovrano così contraddittorio,

nella cui vita e nella vita del regno che comandava il contenuto non corrispondeva alla forma (p.es. egli era apparentemente religioso ma nella sostanza si comportava come un ateo, e nella tragedia il concetto di "ateismo" viene visto negativamente, come una forma di sopruso, ma in realtà viene usato strumentalmente per dimostrare la doppiezza del potere costituito; per Euripide vale il principio Dio = Natura). Ora s'impone una nuova coerenza, ma a un livello etico molto più basso, quello appunto individualistico (*de jure* e *de facto*) del ceto mercantile, dove alla vita mondana, gaudente, si associa l'affarismo senza scrupoli.

L'Agave regicida vuole il potere politico, il trionfo degli oppressi. La rivoluzione sembra essere compiuta, ma il vero vincitore è Dioniso. Agave infatti si pente dell'esito terroristicco dell'insurrezione. Non è radicale come dovrebbe essere e Dioniso ne approfitta per sostituirsi al vecchio e al nuovo potere.

Perché si tratta di una tragedia? Semplicemente perché una volta concesso spazio all'arbitrio (quello di Dioniso che si serve del vino drogato per fare affari e acquisire poteri), è molto difficile tornare indietro, di sicuro è impossibile farlo con gli strumenti tradizionali.

Tiresia e Cadmo avevano proposto una soluzione di compromesso, consapevoli dei limiti di una società divisa in classi contrapposte, e speravano che l'accettazione dei riti bacchici avrebbe smorzato le tensioni sociali. Cercano di convincere Penteo ad accettarli con una sorta di motivazione diplomatica: i riti dionisiaci non possono sconvolgere i costumi della città; se essi non fanno bene - dicono come se si trattasse di una nuova religione -, non fanno neppure male. Insomma, "non possiamo non dirci pagani", e in ogni caso sono riti per adulti: si possono accettare liberamente, senza alcuna costrizione.

Penteo invece temeva che una concessione del genere si sarebbe presto trasformata in un fiume in piena. E infatti non ebbe torto. Solo che il potere politico, da lui rappresentato, riflettendo meramente gli antagonismi sociali, non poteva avere in sé le soluzioni per risolverli.

Tebe viene colpita da un tragico destino. Nel momento in cui prende consapevolezza dei propri punti deboli, non ha la forza per reagire positivamente. Cadmo addirittura sembra far capire di non aver voluto la morte di Penteo semplicemente perché ora teme, e a ragione, d'essere espulso dalla città e che la dinastia tebana finisca con lui. Comprende tardi la spietatezza di Dioniso, il quale non è in grado di offrire alcuna vera soluzione alle contraddizioni della società: egli è soltanto la risposta più negativa alle mancate soluzioni. Egli non vuole né una vera democrazia né un ateismo umanistico, ma che sulla base di una religione naturalistica, priva di dogmi e di istituzioni, si possa creare uno stile di vita favore-

vole ai suoi interessi privati.

Non si può tergiversare con lui, non si può attribuirgli qualche merito, anche perché Dioniso viene a chiedere conto, senza alcuna pietà, senza alcuna trattativa, delle debolezze altrui, fossero anche quelle dei suoi stessi discepoli. Promette l'uguaglianza ma solo per schiavizzare peggio di prima. Non c'è in lui alcuna misteriosa speranza di salvezza, ma solo inganno e follia. È falsa la sua pretesa di mostrarsi terribile coi potenti e mite con gli umili. In realtà la sua ambizione è quella di dominare e, in tal senso, non si sente neppure in dovere d'essere riconoscente con le donne che l'avevano aiutato a conquistare il potere.

Alceste tra ospitalità e autosacrificio

C'è dell'ateismo nell'*Alceste* di Euripide.¹⁷ Già nell'*incipit* viene infatti detto che all'origine della tragedia (che è però a lieto fine) vi è un comportamento sbagliato, o eccessivo, dello stesso Zeus, che uccise Asclepio (l'Esculapio romano, padre della medicina), figlio di Apollo, per aver osato resuscitare un morto: un atto gravissimo di insubordinazione nei confronti di Zeus, in quanto neppure lui si permetteva una cosa così contronatura. Il fatto della morte doveva appunto servire per distinguere in maniera irreversibile il destino degli uomini da quello degli dèi. Asclepio peraltro era diventato così bravo in medicina che riusciva a curare molte persone in punto di morte, sicché Ade, il Signore dell'oltretomba, aveva cominciato a lamentarsi presso lo stesso Zeus.

La società greca era verticistica: dovevano essere rispettate le gerarchie, le consuetudini e si guardavano con sospetto le innovazioni tecniche e scientifiche che potevano compromettere un assetto sociale conservativo. Asclepio sembra qui rappresentare l'esigenza di una certa autonomia gestionale da parte di quei ceti sociali che, privi di grandi proprietà agrarie e di schiavi, cercavano di emanciparsi attraverso il proprio ingegno. Egli era - diremmo oggi - una sorta di "libero professionista".

E siccome Apollo aveva sterminato i Ciclopi che avevano forgiato il fulmine scagliato da Zeus contro Asclepio, la vertenza era finita davanti al consesso degli dèi, il cui tribunale emetteva sentenze inappellabili.¹⁸ Zeus, alla fine, aveva ordinato ad Apollo di lavorare per un anno al

¹⁷ La storia di questo mito non è raccontata solo da Euripide, ma anche da Diodoro Siculo, Apollodoro, Eliano, Frinico, Igino e Fulgenzio: vi sono tracce persino nell'*Iliade* di Omero e nelle *Eumenidi* di Eschilo, a testimonianza della sua particolare antichità, al punto che alcuni critici vi hanno intravisto una transizione dalla fiaba al mito. La tragicommedia, ispirata a un omonimo dramma di Frinico, drammaturgo della generazione precedente, venne rappresentata per la prima volta ad Atene nel 438 a. C., permettendo a Euripide, che ne aveva presentate altre tre, di conseguire il secondo posto, dietro al grande Sofocle. L'alternanza di toni aulici e grotteschi dovette comunque apparire un po' sconcertante a un pubblico tradizionalista, abituato a Eschilo e Sofocle.

¹⁸ Da notare che, secondo il mito, Apollo bersagliò di frecce, fino a renderla una specie di puntaspilli, la donna di cui s'era invaghito e che l'aveva immediatamente tradito con un giovanotto di nome Ischi. Poi, preso dai rimorsi, era sceso nell'Ade e aveva tolto dal cadavere di lei un bambino ancora in vita: era appunto Asclepio, che da adulto apprese l'arte di guarire dal centauro Chirone. Asclepio era in grado di resuscitare i morti e di uccidere i vivi con due fiale del

servizio di Admeto, re di Fere, in Tessaglia. Una sorta di legge del contrappasso: la colpa era quella di far diventare immortali gli uomini; la punizione quella di doversi sentire umilmente mortale per un tempo definito.

Admeto comunque non era un comune mortale: non solo perché re, ma anche perché aveva partecipato alla conquista del Vello d'oro e alla caccia del cinghiale Calidonio. Non sarebbe stato decoroso, per una divinità, umiliarsi eccessivamente. Anche in questo caso le gerarchie andavano rispettate, pur avendo egli avuto come pena l'ordine di sorvegliare le mandrie di Admeto, il quale, siccome volle trattarlo con tutti i riguardi, ebbe la fortuna di avere sempre, dalle proprie vacche, dei parti gemellari.

Admeto s'era poi sposato, aiutato da Apollo, con la principessa Alceste, figlia di Pelia, re di Iolco, superando una certa prova di abilità, anche se era stato punito da Artemide con dei serpenti velenosi messi nel letto nuziale, per essersi dimenticato di farle un sacrificio, e anche quella volta era stato aiutato da Apollo, il quale, dopo aver fatto ubriacare le tre Moire¹⁹, aveva estorto loro una promessa molto impegnativa: Admeto non sarebbe morto se, nel giorno fatidico, avesse trovato uno disposto a sostituirlo.²⁰ Se la cosa fosse riuscita, si sarebbe ripetuta la causa che aveva mandato Zeus su tutte le furie, quella che veniva a compromettere un ordine stabilito, uno *status quo*, questa volta con la complicità, diretta o indiretta, delle stesse divinità (Apollo e le Moire).

La cosa strana, nella tragedia, è che non viene spiegato chiaramente il motivo per cui Admeto dovesse morire prima dei suoi genitori. Semplicemente Admeto si limita a dire al corifeo che questa sua sventura non gli era piovuta addosso all'improvviso: da tempo sapeva di dover morire prematuramente, ma, data la sua giovane età e la bella vita che viveva, non riusciva ad accettarlo. È da presumere quindi che Euripide dia

sangue della Medusa. Infatti "fàrmacon" in greco vuol dire sia medicina che veleno.

¹⁹ In origine la Moira, dea del destino, era una sola (in Omero è dea della sventura e della morte); più tardi fu suddivisa in tre personaggi (dette Parche dai Romani): Cloto, la filatrice del filo della vita, Lachesi, la misuratrice della sua lunghezza, e Atropo, colei che lo taglia. A partire da Euripide la Moira lascerà progressivamente il posto ad Ananke (destino, necessità) e a Tyche (fortuna), divinità preponderanti nell'immaginario dei Greci di età ellenistica.

²⁰ Un'altra versione vuole che sia stata proprio Artemide a promettere che Admeto, in punto di morte, si sarebbe potuto salvare se avesse trovato qualcuno disposto a sacrificarsi, come se lei sapesse in anticipo che solo la moglie di lui avrebbe accettato di farlo.

per scontate alcune cose che il pubblico già ben conosceva: una in particolare, il torto religioso arrecato ad Artemide.

Apollo qui sembra comportarsi come un mestatore, un sobillatore: lo faceva davvero per amore degli uomini o solo per una vendetta personale? Voleva aiutare Admeto dall'eccessiva permalosità di Artemide o voleva servirsi di lui per raggirare le disposizioni divine? Naturalmente non si trattava, per Admeto, di una perenne immortalità, ma solo di un destino posticipato di almeno una decina d'anni; cosa comunque non priva di eccezionalità, se è vero che nel mito di Orfeo ed Euridice si tentò invano un'impresa analoga (ed è lo stesso Admeto a ricordarlo ad Alcesti).²¹

D'altra parte Admeto è convinto di poter beneficiare di questa inaspettata promessa da parte di Apollo, per quanto *sub condicione*, in maniera relativamente facile, confidando nel fatto che almeno uno dei due genitori, già anziani, si sarebbe sacrificato.

Tuttavia, quando Thanatos, il Raccoglitore di morti, si presentò alla reggia per riscuotere il "tributo", il padre di Admeto, Ferete, e la madre Periclemene non ebbero alcuna intenzione di sacrificarsi per il figlio. E qui - data anche la centralità del dialogo tra padre e figlio - è difficile non vedere una netta contrapposizione intergenerazionale. Il figlio non sembra capacitarsi che il padre Ferete non voglia riconoscere in lui un destino diverso, ben più straordinario di quello che gli era stato riservato dallo stesso padre, che pur lo aveva reso erede di tutto.

Admeto vede nei suoi genitori una sorta di egoismo ingiustificato, data la loro tarda età, come se questi avessero amato il figlio soltanto come loro legittimo erede, non come "figlio" *qua talis*. Sembra qui di assistere a uno scontro tra genitori aristocratici, strettamente vincolati ai valori dominanti del loro ceto, e un figlio che invece vorrebbe emanciparsi da questi valori, o almeno stemperarli in altri di natura più soggetti-

²¹ Nel *Convito* Platone arriva ad anteporre Alcesti al mitico Orfeo, in quanto la prima avrebbe offerto la propria vita in cambio di quella dell'amato, col duplice risultato di salvare Admeto e se stessa, mentre Orfeo, disceso nell'Ade per sottrarre la sua Euridice alla morte con l'incanto della propria musica, non solo avrebbe fallito, ma sarebbe andato incontro a una maggiore disperazione e alla personale rovina. Tuttavia Platone arriva a dire una frase quanto meno inquietante: "Pensi forse che Alcesti sarebbe morta per Admeto, [...] senza credere di lasciare un immortale ricordo del proprio valore, giunto fino a noi?". Forse l'unico vero confronto che può essere fatto con questo mito è quello di Psiche, la favola platonizzante del latino Apuleio, che fa fare a Psiche un viaggio nell'aldilà, in cerca di un'autentica realizzazione personale, ove l'assistenza del divino Eros è determinante.

va, più intimistica o esistenziale, in cui i sentimenti giochino un ruolo più significativo.

Admeto aveva solo 24 ore di tempo per cercare qualcuno disposto a morire per lui: andò anche in un campo di battaglia, dove si scontravano a morte Focesi e Locresi, ma non trovò nessun moribondo disponibile a ripetere la frase solenne: "Io muoio per Admeto". Scoraggiato da tanta indifferenza, tornò a casa, pronto ad accettare il suo destino, ma proprio in quel momento vide la moglie Alcesti che, con una coppa di veleno, aveva deciso di sacrificarsi per lui.

Euripide sta dalla parte del sesso debole, in una società fortemente maschilista come la sua e, quando sono di mezzo i valori, lo trasforma in un sesso forte. La donna rappresenta l'altruismo in una società dominata dall'egoismo maschile, un egoismo così forte che condizionava chiunque, persino la madre dello stesso Admeto.

Per ottenere lo scambio delle persone ci voleva il sacrificio di una donna capace di un grande amore (i servi o gli schiavi non vengono neppure interpellati a riguardo, benché nella tragedia non mostrino risentimenti nei confronti dei loro padroni). Sembra qui anticipato il mito cristiano - delineato da Paolo di Tarso - secondo cui il Cristo, che amava gli uomini di un amore sconfinato, avrebbe accettato di morire volontariamente per loro, al fine di placare l'ira divina, offesa sin dai tempi del peccato d'origine.

Il dialogo tra i due, Alcesti e Admeto, è più corto di quello tra Admeto e Ferete, e anche meno intenso. D'altra parte Admeto deve soltanto prendere atto di una scelta compiuta (stranamente, anzi, il dialogo col padre viene messo dopo, a cose fatte, anche se, forse proprio per questo, ha un effetto drammaturgico accattivante). Admeto non può convincere la moglie a ripensarci, non c'è una discussione sull'opportunità del gesto suicida. Non è stata presa una decisione comune, che peraltro Admeto non avrebbe mai accettato.²²

L'unico vero argomento su cui s'incentra il dialogo tra i due è la promessa che lui le deve fare di non risposarsi. Alcesti infatti era convin-

²² Una decisione così repentina i mitografi (cfr le *Metamorfosi* di Ovidio) la spiegano rievocando inquietanti trascorsi dell'eroina Alcesti, che sarebbe stata coinvolta, in un modo o nell'altro, con le sorelle nell'uccisione del padre Pelia, ordita con l'inganno da Medea, che s'era voluta vendicare di alcuni torti subiti dal marito Giasone. La celebre maga aveva convinto le ingenue figlie dell'anziano re di poterlo ringiovanire e sanare, immergendolo, smembrato, in un calderone pieno di un filtro bollente da lei stessa preparato. Alcesti dunque sarebbe stata afflitta da forti sensi di colpa, che avrebbe cercato di compensare compiendo un transfert dal padre al marito.

ta che se l'avesse fatto, i figli ne avrebbero sofferto, come spesso accade quando si ha a che fare con una matrigna. Quindi - è da presumere - una promessa da mantenere almeno fino a quando i figli non fossero divenuti adulti.

Ovviamente Admeto non ebbe difficoltà ad accettare questo lutto perenne in cambio di un sacrificio così enorme. E non manca di prendersela con gli dèi, che uccidono senza pietà (lui di dolore, lei fisicamente) "due miseri, di nulla colpevoli". Si augura soltanto che la moglie venga a consolarlo nei suoi sogni, perché non potrà certo accontentarsi della fredda effigie che da un artista si farà fare per metterla nel letto.

Mentre si svolgono le esequie, entra in scena Eracle che, dovendo portare a termine la sua nona fatica (quella delle cavalle di Diomede, mangiatrici d'uomini), chiede ospitalità per una notte. I servi non fanno neppure in tempo a sconsigliarlo di chiedere una cosa del genere in un momento così tragico: Admeto infatti, appena sopraggiunto, insiste che resti. Lo fa non solo perché sa che è un dio, ma anche perché sa che trattare bene gli dèi "buona sorte" può valere. In fondo l'unica cosa che separa gli uomini da loro è l'immortalità, o meglio, visto che tutte le anime finiscono nell'Ade, la possibilità di accedere all'Olimpo.

Nel mondo greco il destino teorizzato dagli aristocratici doveva conservare un'idea di aldilà in cui la felicità fosse riservata soltanto agli dèi, per cui sulla Terra chi ne fruiva - le classi magnatizie - non poteva certo perderla. In un certo senso questa tragedia doveva suggerire l'idea che una qualche trasgressione alla regola doveva pur esserci, seppure *pro tempore*. Se non si poteva far nulla contro l'onnipotente Zeus, si poteva però limitare il potere di qualche dio minore. Significativo comunque resta il fatto che in tutta la tragedia è la morte ad essere considerata la più grave sciagura del genere umano: cosa che, non a caso, diventerà il medesimo tema nella teologia petro-paolina.

Il dialogo con Eracle resta però abbastanza artificioso, poiché, da un lato, essendo un dio, Eracle non può fingere di non sapere della decisione di Alceste di voler morire per il marito; dall'altro, però, Admeto non gli dice che la moglie è già morta, poiché teme che Eracle rifiuti l'ospitalità, certamente inopportuna in quel momento: cosa che esporrebbe Admeto all'accusa, a quel tempo molto grave, di xenofobia. Essendo un sovrano, ha una certa reputazione da difendere. Admeto dunque prova a tergiversare, quasi ingannando Eracle, ovvero confermando che Alceste morirà al suo posto per poterlo salvare (come se in una società maschilista fosse una cosa relativamente normale), ma mentendo sul motivo del lutto di quel giorno: gli dice infatti ch'era morta un'orfana a lui molto

cara, in quanto l'aveva ospitata nella sua reggia dopo che aveva perduto il padre (sembra qui esserci un riferimento alla tragica morte di Pelia).

Eracle si convince ed Euripide introduce un altro dialogo, il più significativo di tutti, quello tra Admeto e suo padre Ferete, che entra in scena nel momento in cui si sta compiendo la cremazione di Alceste, chiedendo che alcuni doni vengano sepolti con le ceneri di lei.

Il padre esordisce approvando il comportamento di Alceste, che non solo ha permesso al marito di campare più a lungo, ma che ha anche impedito che i suoceri vivessero una vecchiaia distrutta dal dolore per la morte anticipata del figlio. Non solo, ma afferma ch'essa ha dato lustro al sesso femminile, compiendo una cosa che nessun altro uomo, in quel momento, aveva voluto fare.

Admeto però gli risponde subito con molto sdegno, rinfacciandogli che nessuno dei suoi propri genitori ha mai pensato, neppure per un momento, di sacrificarsi al suo posto. Pur essendo anziani, si erano comportati - a suo dire - come vili ed egoisti, in quanto avrebbero lasciato morire il figlio e avevano considerato la morte di Alceste quasi come una cosa dovuta.

Admeto non si spiega la ragione di questo atteggiamento indifferente, rassegnato al destino, quando, nel concreto, vi era una sicura via d'uscita. Non se lo spiega perché i genitori non avevano alcun motivo di lamentarsi di qualcosa circa il suo comportamento verso di loro: Admeto li aveva sempre rispettati e riveriti. Avevano ottenuto già tutto dalla vita e, per loro, non sarebbe costato granché andarsene anzitempo nell'Ade. Sembra proprio uno scontro generazionale, poiché, ad un certo punto, Admeto se la prende con gli anziani in generale, che "fanno voti di morire e non fanno che lagnarsi della vecchiaia e della vita troppo lunga: se poi la morte s'avvicina, nessuno vuole più morire...".

Ferete reagisce prontamente, facendo capire che insulti del genere Admeto li può rivolgere a uno schiavo, non a suo padre. Peraltro - gli fa notare - non esiste legge ricevuta dagli avi (come consuetudine) o dalla polis (come diritto-dovere) che imponga uno scambio di persone del genere, quando uno è in punto di morte. Anche potendo, nessuno può pretendere di ottenere un favore così grande: ognuno deve affrontare il proprio destino. E, nei confronti di Admeto, la sorte non era stata affatto avara, visto che dalla vita aveva ottenuto molto di più di ciò che un comune mortale potesse desiderare. Lui stesso, in quanto padre, se si fosse trovato nella medesima situazione, non avrebbe chiesto al figlio di morire per lui. A tutti infatti piace vivere, quando dalla vita si ottiene ciò che si desidera, anche perché la vita sulla Terra è infinitamente più breve di quella nell'Ade.

Eticamente e giuridicamente Ferete sentiva d'aver fatto tutto quanto era in suo potere per far felice suo figlio. Non si vuol sentire in colpa per non aver compiuto un gesto di estrema generosità. Anzi, rimprovera il figlio di viltà e codardia per aver voluto sfuggire a una sorte segnata e per aver preteso che altri pagassero per lui. Addirittura scende in congetture che avrebbe potuto risparmiarsi: "Sei stato bravo - gli dice - a trovare il sistema per non morire mai, se ti riesce di persuadere a morire per te, di volta in volta, la moglie di turno". E lo accusa d'essere un bellimbusto, uno sciagurato.

La difesa, fino a quest'ultima insinuazione, pareva essere stata impeccabile. Se anche non aveva voluto compiere il supremo gesto di sacrificio, Ferete non meritava d'essere attaccato così aspramente. In fondo era stata una sua scelta personale, che non avrebbe dovuto guastare il rapporto di paternità e figliolanza. Admeto avrebbe dovuto capirlo, evitando inutili risentimenti. Lo stesso coro lo invita a comportarsi così.

Il resto del dialogo, composto di battute secche, molto corte, non aggiunge nulla di più agli argomenti già usati per l'accusa e la difesa. Solo quando Ferete dice che Alceste è stata una "pazza" a morire per un figlio così egoista, scatta in Admeto la richiesta esplicita di andarsene e di non partecipare ai funerali.

Ferete è molto indignato e arriva addirittura ad accusarlo di assassinio morale, e spera che Acasto, fratello di lei, gliela faccia pagare. Admeto è infuriato: se potesse l'ammazzerebbe. Si limita invece a disconoscere entrambi i genitori e a giurare che non presterà alcuna assistenza quando saranno malati e moribondi. Minaccia addirittura - ma sembra più che altro una spaconata - il ripudio della reggia, cioè l'idea di andarsene.

Un dialogo, questo, davvero impressionante e molto moderno, dove le posizioni sono così distanti e l'odio reciproco è così forte che pare un miracolo che non siano venuti alle mani. Viene qui in mente un analogo episodio del vangelo di Marco (3,31ss), quando Gesù, intento a parlare con i propri discepoli, è interrotto da alcuni che gli dicono che sua madre e i suoi fratelli erano venuti a cercarlo; al che lui rispose, scandalizzando sicuramente qualcuno che lo stava ascoltando: "Chi è mia madre e chi sono i miei fratelli e le mie sorelle?". Poi, indicando i suoi discepoli, disse: "Ecco mia madre e i miei fratelli e le mie sorelle". Diversa ovviamente è l'ambientazione (popolare e non aristocratica) e la motivazione (politica e non privata).

A voler essere obiettivi, è difficile dar ragione a Ferete o a suo figlio, anche se Euripide, considerando il buon esito della tragedia, sembra propendere per Admeto, in quanto questi riottiene la vita di Alceste per

un altro suo merito personale: quello di considerare l'ospite, cioè l'estraneo, più importante dei propri genitori. Infatti, come aveva ottenuto da Apollo - grato dell'ospitalità ricevuta - un premio insperato, così ottiene da Eracle - ancora più grato di Apollo - un premio ancora più insperato.

Eracle infatti - e sarà il dialogo col servo di Admeto a rivelarcelo - si era comportato in maniera davvero poco dignitosa per un dio (e, se vogliamo, anche per una tragedia). Un ospite peggiore di lui il servo non l'aveva mai visto: da un lato non aveva insistito granché, constatando quella situazione funerea, a rinunciare alla richiesta di ospitalità e, dall'altro, una volta ottenutala, si era comportato come un prepotente coi servi, bevendo e gozzovigliando a volontà, cantando a squarciagola.

Dalla confessione del servo veniamo a sapere un particolare in più di Alcesti: "temperava l'ira di suo marito, e ci tirava fuori da tanti e tanti guai". Cioè difendeva la causa degli oppressi! Quindi una donna paziente, molto equilibrata, una "santa", si potrebbe dire con un'espressione popolare.

Eracle però, nei confronti del servo, si comporta come un razzista: lo considera un *minus habens*, un deprivato mentale, appunto in quanto servo. E gli spiega ciò che dovrebbe essere considerato una banalità sconcertante, e cioè che tutti gli esseri umani devono prima o poi morire, per cui non vi è alcun bisogno di affliggersi in maniera esagerata per la morte altrui. La filosofia di vita che dovrebbe avere il servo è quella del "carpe diem": "bevi, limita il conto della vita all'oggi, al quotidiano: il resto è dalla sorte". E lo diceva lui che era un semidio, figlio di Zeus e della donna Alcmena, con cui Zeus volle avere a tutti i costi una relazione "extraconiugale". Eracle aveva desiderato l'immortalità e Zeus gliel'aveva concessa previo il superamento di dodici fatiche.

Il servo comunque gli rivela che la defunta non era un'estranea, ma la stessa Alcesti, e quando Eracle viene a saperlo, trasecola, si vergogna e si chiede come può rimediare a ciò che aveva fatto. Tra sé e sé decide di scendere nell'Ade, di bloccare Thanatos e di rapire l'anima di Alcesti, al punto che se non ce la farà, scenderà ancora più giù, "nel regno senza sole di Kore e di Plutone", per richiederla.

Questa tragedia non vuole essere un inno al supremo sacrificio di sé, ma un inno all'ospitalità nei confronti dello straniero, uomo o dio che sia, conosciuto o sconosciuto. Il fine è l'ospitalità e il mezzo, per valorizzarla, è il sacrificio per amore. Qui c'è dell'*etica* mescolata alla *politica*.

Il nuovo dialogo, tra Admeto e il coro, è straziante e commovente. Admeto sembra ai limiti del suicidio, sembra non aver più voglia di abitare nella reggia, e considera sua moglie più felice di lui, poiché non soffre il rimorso d'aver indotto qualcuno a fare qualcosa che non avrebbe

dovuto fare (peraltro - si può aggiungere - se anche Alceste può aver violato il proprio destino di morte, suicidandosi, l'ha fatto soltanto per amore, non per egoismo).

Si preoccupa del giudizio della gente, che lo accuserà d'essere un infame, per non aver avuto il coraggio di morire e per avere per di più chiesto una cosa impensabile, assolutamente esagerata. Dunque a che serve vivere, se in questa vita non si può in alcun modo essere felici? Inutilmente lo consola il coro, con le sue parole di saggezza popolare.

Lo consola invece Eracle che, quando rientra in scena, gli chiede di prendere in custodia, come ancella, una donna che dice d'aver vinto in una legittima gara sportiva, almeno finché lui non avrà terminato di compiere la sua fatica.

Admeto si scusa di non avergli detto subito che la defunta era sua moglie e di non averlo quindi messo sull'avviso dal non compiere azioni sconvenienti, ma gli spiega d'aver taciuto per un gran rispetto dell'ospitalità. Quanto alla donna di Eracle, preferisce non tenerla in casa, in quanto, essendoci molti uomini, non è sicuro di garantirne la castità, né lui può pensare di portarla nel suo talamo, visto che ha promesso ad Alceste di non risposarsi.

Poi, iniziando a guardarla, resta un po' scosso, perché, pur essendo velata, la vede simile nel fisico a sua moglie, e inizia a turbarsi. A questo punto Eracle, che fino a poche ore prima si era comportato come uno screanzato e che di lì a poco sarebbe dovuto andare a uccidere il re dei Bistoni, si mostra premuroso, delicato, anche se si permette di consigliargli un nuovo matrimonio. Sembra fare la parte del ruffiano, cioè di un sensale che combina matrimoni difficili, complicati, oppure del sofista, per il quale tutto è relativo. E Admeto è lì lì per cedere davanti al dio, lui che aveva promesso poco prima un lutto eterno.

Eracle lo invita a prenderle la mano e lui lo fa, mostrando una certa debolezza di carattere. Eracle si comporta come una sorta di prestigiatore, di illusionista. Quando Admeto cede, toccando la mano della donna, Eracle le scopre il volto, lasciando di stucco il povero Admeto, che pensa a un imbroglio degli dèi, a un fantasma dell'Averno, anche perché con Alceste non può parlare di nulla: la donna per tre giorni dovrà restare muta e scordarsi di tutto ciò che ha visto nell'aldilà. Admeto infatti è tornato ad essere felice, nonostante "l'invidia degli dèi".²³ La scena finale dovette colpire alquanto il pubblico, poiché ispirò non pochi dipinti, mosaici e rilievi funerari.

²³ Da notare che, secondo una versione, fu la stessa dea degli Inferi, Persefone, che rimandò sulla Terra Alceste, ritenendo inconcepibile un sacrificio del genere.

Medea e la rivendicazione di genere

Tra le tante peculiari caratteristiche del teatro greco, che lo rendono così diverso dal nostro, ve n'era una molto particolare: il pubblico conosceva in *anticipo* ciò che avrebbe visto, o comunque l'autore della rappresentazione poteva dare per scontate molte cose, in quanto patrimonio mitologico di una comune cultura. Di qui il fatto che il prologo delle tragedie appaia come una sorta di promemoria e che lo svolgimento della trama non sia altro che una variazione su un tema noto.²⁴ I greci fruivano di una cultura popolare, da cui nessun intellettuale poteva prescindere. Ecco perché, prima di commentare una qualunque tragedia, si è come costretti a fare una specie di "riassunto delle puntate precedenti".

Altra caratteristica fondamentale di cui tener conto è che in queste tragedie, soprattutto in quelle di Euripide, il fatto che molti personaggi siano altolocati (re, principi ecc.) non significa che rappresentino necessariamente dei valori sociali corrispondenti al loro ceto. È anche possibile che tali personaggi vengano utilizzati in maniera del tutto formale o convenzionale, volendo in realtà rappresentare le esigenze dei ceti artigiano-mercantili, il cui status era inferiore a quelli aristocratici.

Giasone - secondo il mito prevalente - era figlio di Esone, re di Iolco. Esone era stato spodestato dal fratello Pelia, che gli aveva fatto uccidere tutti i figli: solo Giasone s'era salvato grazie alla madre, che poi, di nascosto, l'aveva affidato alle cure del centauro Chirone.

²⁴ Le relazioni di Medea con Corinto furono certamente molto più antiche di quelle evidenziate da Euripide con la sua tragedia, con cui ottenne il terzo posto, dopo Euforione (figlio di Eschilo) e Sofocle, nella gara teatrale del 431 a.C. Secondo l'antico Eumelo, Elio avrebbe lasciato Corinto al figlio Eeta, il quale però se n'era andato temporaneamente nella Colchide. Ad un certo punto subentrò Medea a regnare su Corinto, giungendo da Iolco insieme al marito Giasone. Man mano che tra i due nascevano dei figli, Medea li nascondeva nel tempio d'Era, sperando di renderli immortali; ma Giasone, dopo averla sorpresa, la lasciò e tornò a Iolco. Anche Medea rinunciò alla signoria di Corinto a favore di Sisifo. Un'altra leggenda narra che i Corinzi non volevano saperne di Medea come signora, sicché le uccisero i figli (sette maschi e sette femmine) nel tempio di Era Acraia, ove s'erano rifugiati. Dopodiché venne una terribile carestia che cessò quando i Corinzi ebbero istituito un culto a Era Acraia, prestato ogni anno da sette giovinetti e sette fanciulle delle migliori famiglie. Non è da escludere che Medea sia stata in origine una divinità solare di Corinto e che attraverso il culto d'Elio sia avvenuta l'unione della Medea corinzia con quella tessalo-colchica.

Divenuto adulto, Giasone tornò a Iolco per rivendicare i propri diritti. Pelia, non volendo essere ucciso né detronizzato, s'inventò per Giasone, con l'inganno, una prova difficilissima da superare: recuperare nella Colchide (antica regione situata nella Georgia occidentale del Caucaso) una pelliccia d'ariete, detta "vello d'oro", dimenticata in un bosco da un certo Frisso di Iolco, figlio di Atamante, re di Beozia. Se l'avesse trovata, gli avrebbe concesso di regnare.

Il vello era custodito da un drago insonne che uccideva chiunque gli si avvicinasse. Per recuperarlo Giasone dovette attraversare il Mar Nero, scontrandosi con popolazioni barbariche, ritenute molto feroci. Questa spedizione fu detta degli "Argonauti", dal nome della nave utilizzata.

Durante il viaggio, approdarono all'isola di Lemno, dove le donne avevano ucciso nel sonno tutti i mariti e le loro amanti della Tracia, con cui le avevano tradite. Di queste era rimasta in vita solo la regina Issipile. Alla vista degli Argonauti le donne dell'isola proposero di offrire tutte le provviste ch'essi desideravano, se in cambio avessero accettato di concedere loro una discendenza. Giasone si congiunse con la stessa Issipile ed ebbe due gemelli.

Dopo essere ripartiti, giunsero finalmente presso la Colchide, dove incontrarono il sovrano Eeta. Chiesero a quest'ultimo il vello d'oro, in quanto spettava di diritto alla gente greca, ma Eeta fu disposto a concederlo solo dopo il superamento di tre prove di abilità. Le prove però erano troppo difficili per Giasone, sicché tre divinità (Era, Atena e Afrodite) fecero in modo che la figlia minore di Eeta, Medea, s'innamorasse di lui e lo aiutasse. Il mito dice che fu decisivo anche l'intervento di Calciope, sorella di Medea e già moglie di Frisso, la quale l'aveva supplicata di aiutare i propri figli, alleati degli Argonauti.

Medea era nipote della maga Circe (sorella di Eeta), quindi era un'esperta nell'uso delle erbe, ed era anche figlia di Ecate, patrona di tutte le maghe. Fu proprio grazie a lei che Giasone superò tutte le prove, anche quella del drago, la più difficile, dopo averle promesso che, se avesse vinto, l'avrebbe sposata portandola con sé in Grecia.

Ottenuto il vello, intrapresero il viaggio di ritorno, inseguiti da Eeta con la sua nave. Disperato, Giasone chiese a Medea di buttare in acqua il fratello Apsirto, che s'era portata con sé: sperava così che l'inseguitore si fermasse. Medea, per amore, fece a pezzi il fratello e lo buttò in acqua, inducendo il padre a fermarsi per raccogliarlo. Apollonio Rodio sostiene però che Apsirto era un gagliardo giovane che comandava una parte dei Colchi inseguitori degli Argonauti e, siccome li aveva raggiunti, Giasone e Medea, con l'inganno, furono costretti a eliminarlo.

Successivamente i due trovarono rifugio sia presso Circe, che si limitò a maledirli per l'assassinio di Apsirto, sia presso Alcinoò, re dei Feaci, che impose a Giasone di sposare Medea, altrimenti l'avrebbe restituita al padre.

Un altro favore che Medea fece a Giasone, in quel viaggio avventuroso, fu di uccidere, con un sonnifero, un gigante di bronzo, Talo, preposto a difendere l'isola di Creta. Ma la storia non finisce qui, poiché Giasone, una volta recuperato il vello d'oro, voleva anche riguadagnare il trono di suo padre, e anche questa volta l'aiuto di Medea risulterà decisivo. Con un inganno da illusionista essa rese involontariamente complici dell'assassinio di Pelia le stesse figlie di lui, dopodiché permise al marito d'impadronirsi di Iolco e di avere da lui almeno due figli.

Tuttavia Iolco era per Giasone una città troppo piccola, sicché decise di venderla ad Acasto, il figlio di Pelia, pensando di conquistare Corinto attraverso un matrimonio, quello con Glauce, figlia di Creonte, re della Corinzia. Un'altra versione vuole che sia stato lo stesso Acasto che, dopo aver visto in che maniera era morto il padre, aveva deciso di cacciare Giasone e Medea dalla città.

I

Nella *Medea* di Euripide l'argomento principale non è il *tradimento coniugale*, che pur apparentemente sembra decisivo, ma il *rapporto interetnico tra barbaro e greco*. All'interno di questo tema ve n'è un altro non meno importante: il *rapporto di genere*. Medea rappresenta la civiltà pre-schiavista o comunque una società più arretrata di quella greca. Essa si è sentita tradita nei suoi *valori tradizionali*, in cui aveva sempre creduto. Solo per amore era stata disposta a rinunciarvi, compiendo anche efferatezze imperdonabili. Non poteva sopportare d'essere lei stessa tradita dal marito che, con parole suadenti, l'aveva convinta a sposarlo, facendole abbandonare la terra e i parenti.

Giasone s'era dimostrato un uomo superficiale, cinico, egoista, interessato più che altro a fare fortuna, e non aveva avuto scrupoli a sacrificare il suo rapporto con la moglie.

Medea rappresenta la dignità di un passato che vuole restare presente. Ma è una dignità che usa strumenti disperati: l'omicidio e l'infanticidio. Strumenti che ridimensionano alquanto la profondità dei valori in cui credeva: amore filiale, sentimenti per il coniuge, fedeltà ai patti, spirito di sacrificio... Alla fine della tragedia è difficile capire perché non abbia ammazzato il marito, principale fonte di tutti i suoi guai. Si ha infatti l'impressione che non avesse voluto farlo per non dover ammettere a se

stessa d'aver compiuto una scelta sbagliata a sposarlo. Per lei responsabile principale delle sue disgrazie non è Giasone, ma l'amante principessa, figlia di Creonte.

Alla fine i delitti che compie sembrano giustificare la sua origine barbarica, anche se indubbiamente Giasone non rappresenta un'alternativa qualificata. È vero che egli appare accomodante, in fondo anche ingenuo, ma resta più che altro dominato dall'interesse: quello di avere un ruolo di prestigio a Corinto.

Nella prima scena vi sono due personaggi minori preposti alla cura dei figli della coppia: il pedagogo e la nutrice. Questa è scandalizzata dal comportamento di Giasone e quello le risponde: "Solo adesso t'accorgi che ognuno, più che agli altri, vuol bene a se stesso?". L'accusa di egoismo è riferita a un uomo che sembra voler rappresentare un *parvenu* di origini umili²⁵, il quale, per avere successo, non può mostrare tanti scrupoli, meno che mai quando si tratta d'imitare gli atteggiamenti delle classi dominanti (aristocratiche).

La nutrice, tuttavia, sembra esprimere un'esigenza di socialismo *ante litteram*, come alternativa alla dilagante corruzione, là dove dice: "Il vivere uguali fra uguali, per me è meglio: nessuna grandezza; vorrei che scorresse sicura la mia tarda età. Invocare a parole la mediocrità va bene, per l'uomo; attenersi è poi la cosa migliore: il troppo, il di più non reca vantaggi a nessuno". Sagge parole provenienti da una domestica, a testimonianza che l'epoca schiavistica, dominata dall'aristocrazia agraria e militare, non godeva affatto di quelle scontatezze che avrebbe voluto. È piuttosto il coro che si limita a predicare la rassegnazione e la fiducia negli dèi.

Di qui l'atteggiamento contraddittorio di Giasone nei confronti dei figli: da un lato chiede a Medea che se ne vadano in esilio con lei, dall'altro si mostra molto premuroso e affettuoso. D'altronde anche in Medea vi sono atteggiamenti contrastanti nei riguardi dei figli: non le si può certo negare di avere tutti i riguardi nei loro confronti, eppure questo non le impedisce di fare di loro ciò che vuole, al pari di una qualunque sua proprietà personale. È vero che decide di sopprimerli per impedire che vengano oltraggiati dai poteri dominanti o dalla popolazione urbana, però non fa nulla per cercare di portarli in esilio con sé. Il motivo non è chiaro, tanto più che nella scena finale Euripide introduce un oggetto magico, il "carro sospeso", in grado di salvare la sola Medea, non i suoi figli.

²⁵ Non dimentichiamo che lo stesso Euripide veniva considerato, per diletto, figlio di un'eribivendola.

Giasone rappresenta il greco lacerato tra una debole virtù privata e una forte esigenza di emancipazione sociale. Sembra un esponente della piccola borghesia che vuole fare carriera a tutti i costi, anche al prezzo di tradire la moglie, senza far nulla per impedire che i sovrani la puniscano con l'esilio a causa delle sue continue rimostranze pubbliche.

D'altra parte Medea è una donna con una certa personalità: non accetta il ruolo subalterno che i costumi e le leggi greche vorrebbero imporle. Ed è in grado di far leva su tutte le sue conoscenze e competenze pregresse: una donna che il marito, ma anche la cittadinanza, avevano completamente sottovalutato.

II

Interessante resta il *rapporto di genere*, che, in un certo senso, prescinde da quello *interetnico* tra barbaro e schiavo. Medea infatti se, in un primo momento, aveva visto una differenza sostanziale tra il saggio e coraggioso Giasone e i suoi avversari (Eeta, Pelia ecc.), approvando la sua esigenza di riscatto sociale; quando però lui la tradisce, lo equipara a un qualunque uomo dei ceti dominanti. Giasone aveva voluto emanciparsi per se stesso, ma di ciò non aveva reso partecipe la moglie. Sicché questa, nel condannare il tradimento di lui, non può evitare di chiamare in causa i rapporti di genere in vigore, profondamente ingiusti nei confronti delle donne (e forse ancora di più in Grecia che non nella Colchide).

Giasone può emanciparsi quanto vuole, ma non dovrebbe farlo a spese della moglie - e questa glielo rinfaccia. "Noi donne... siamo certo le creature più misere - dice a se stessa. Da prima con un'enorme quantità di soldi è necessario acquistarsi un marito, prendersi uno che si fa padrone del nostro corpo... non fa onore a una donna il divorzio, e di ripudiare un marito neanche se ne parla. Se poi la donna arriva in un paese nuovo con nuove leggi e costumi... non sa neppure con quale sposo avrà rapporto [qui ci si riferisce ai matrimoni combinati]. L'uomo, se si stanca di stare insieme alla gente di casa, esce e vince la noia. Ma per noi non c'è che fare: c'è un'anima sola a cui guardare. Dicono che noi viviamo un'esistenza senza rischi, dentro casa, e che loro invece vanno a combattere. Errore! Accetterei di stare in campo, là, sotto le armi, per tre volte, piuttosto che figliare solo una volta... Io sono sola al mondo, senza patria, e mio marito mi oltraggia: mi rapì come una preda da un paese straniero, e qui non ho né madre, né un fratello, né un parente che sia nella sventura come un'ancora... una donna... di fronte alla violenza o al ferro è vile solo

a vederlo; ma quando l'offesa la colpisce nel talamo, non c'è cuore al mondo che sia più sanguinario".

È difficile non vedere qui un'esigenza emancipativa che va ben al di là del rapporto di coppia. Queste sono parole incredibilmente moderne, che non troveranno eguali neppure nella letteratura medievale europea. Ed è altresì difficile non credere che Euripide sta usando Medea come simbolo di emancipazione non solo di una categoria sessuale, ma di un'intera classe sociale. Parole del genere, infatti, sarebbero state impensabili tra le donne del ceto aristocratico, abituate a obbedire all'autorità dei loro mariti. Medea non sta rimproverando al marito di volersi riscattare socialmente, ma di volerlo fare secondo criteri che dovrebbe considerare superati e che gli fanno perdere, proprio col tradimento coniugale, il senso della misura.

Quando Medea dialoga con Creonte dice ulteriori cose di una modernità sconcertante. Siccome il re la voleva cacciare perché, essendo "esperta di sinistre arti", la riteneva pericolosa per l'incolumità della figlia (la sposa di Giasone), lei così risponde, accusando nettamente di conformismo il sistema in auge: "non deve mai, chi ha la testa a posto, dare ai suoi figli un'istruzione tale da farli diventare troppo bravi. Oltre alla taccia che hanno, d'ignoranza, s'attirano un'invidia assai malevola dei cittadini [qui sta parlando di se stessa²⁶]. Prova a presentare verità nuove a ignoranti: sarai stimato non sapiente, anzi nocivo: chi sarà stimato più valente di chi crede d'avere una cultura varia, in città darà molto fastidio".

Qui ci sono varie accuse: di piaggeria, di assai scarsa considerazione del merito, soprattutto se questo alberga in una donna, per di più straniera. Medea considera la grande Corinto una città molto provinciale, anche rispetto alla sua barbara Colchide. Ed è del tutto irrilevante ch'essa qui si dichiari della stirpe di Sisifo (che, come noto, era di origine ittita), d'aver avuto un padre nobile e d'essere nata dal Sole (Elio), e di avere Ecate²⁷ come dea tutelare. Non sono questi attributi che legittimano la sua protesta. Euripide li introduce semplicemente perché chi non aveva

²⁶ Da notare che Euripide condusse vita meditativa e di studio (fu uno dei primi a possedere una biblioteca), e si tenne lontano da ogni attività politica e sociale: cosa che non gli risparmiò forti critiche da parte dei suoi contemporanei. Tuttavia, a differenza di Eschilo e Sofocle, fu proprio lui ad aprire il teatro ai rivolgimenti di ordine etico, sociale e politico che avevano luogo ad Atene verso la fine del V secolo a.C.

²⁷ Ecate, dea degli incantesimi e delle terre selvagge, era sì una dea della religione greca, ma aveva origini pre-indoeuropee o anatoliche (Esiodo la riteneva discendente della stirpe titanica e l'associava ai cicli lunari).

ascendenze altolocate era paragonabile a uno schiavo, e in una società razzista come quella, parole del genere, in bocca una schiava, non avrebbero avuto alcun effetto.

Si deve piuttosto constatare che anche qui Euripide cerca di valorizzare quei ceti sociali che, non avendo proprietà terriere o schiavi, devono far leva sul loro proprio ingegno se vogliono emanciparsi. Medea non sta parlando solo in quanto donna, più o meno oppressa dal marito, ma anche come una sorta di rappresentante politico di una nuova cultura, di nuovi valori, che vogliono farsi strada rispetto allo *status quo* dominante, benché qui essa si avvalga di conoscenze antecedenti alla civiltà della *polis* greca.

Persino il coro, ad un certo punto, che pur rappresenta la saggezza popolare, è costretto a darle ragione, mostrando di comprendere come il risentimento contro Giasone sia dettato da ragioni che vanno oltre il rapporto coniugale e che riguardano una situazione oppressiva più generale, cui le donne da tempo sono soggette: "Tutto a rovescio ora va. Subdoli gli uomini sono, e degli dèi più non è salda la fede".

III

La cosa singolare, nel primo dialogo tra Medea e Giasone, è che quest'ultimo ritiene del tutto normale ch'egli voglia sposarsi con una donna influente e si meraviglia che Medea manifesti pubblicamente la propria riprovazione, inveendo contro le autorità costituite. Fa passare lei per un'ingenua o un'ingrata, per una che non sa vivere in funzione del marito. Ciò è Giasone sarebbe stato disposto a tenersela come seconda moglie, facendole addirittura capire che avrebbe continuato ad amarla. Persino ora che è costretto, per volontà di Creonte, a cacciarla dalla città, le assicura che non le farà mancare nulla. E si meraviglia che lei non accetti condizioni così vantaggiose, visto e considerato che, a causa della sua aggressività contro le istituzioni, potrebbe facilmente capitarle di peggio.

Tutto ciò però per Medea non sta altro che a dimostrare l'ipocrisia e la spudoratezza del marito, anche perché l'ingrato, semmai, è proprio lui. Ed è costretta a ricordargli che, senza il suo aiuto, lui non sarebbe mai riuscito a superare la prova del vello d'oro. Aveva anche dovuto uccidere per lui persino il proprio fratello, unicamente per amore, affascinata com'era dai discorsi di un uomo greco.

Quello che di lui non sopporta non è solo la scarsa considerazione in cui tiene i figli, ma anche e soprattutto il tradimento della parola data, cioè del giuramento di fedeltà coniugale, che andava fatto in nome

di qualche dio. Infatti gli dice: "ora non so se credi che gli dèi d'allora ormai non governino più o che viganò adesso leggi nuove". Gli rinfaccia d'essere diventato ateo, indifferente alla religione, che indubbiamente quella volta costituiva un freno all'immoralità.

Tuttavia è difficile capire se tra le motivazioni con cui sta tramando i suoi delitti sia più forte il tradimento del marito o la pena dell'esilio. Infatti è convinta, essendo una donna famosa (nel senso della spietatezza) a motivo del vello, che difficilmente qualcuno la ospiterebbe come profuga. Certamente sa di non poter tornare a casa propria e neppure alla corte di colui che aveva contribuito a uccidere, Pelia. Arriva anche a chiedersi il motivo per cui Zeus non abbia posto sul corpo dell'uomo malvagio un segno riconoscibile. Viene qui in mente quanto Jahvè fece a Caino; però con questa differenza, che Caino era stato marchiato perché non venisse ucciso; Medea invece pretendeva la stessa cosa perché potesse avvenire il contrario (è il classico problema di tutta la filosofia greca, sempre alla ricerca di una identificazione di verità ed evidenza).

Giasone però le propone una diversa interpretazione degli eventi che hanno vissuto insieme. E in questo atteggiamento dialettico, in cui ogni personaggio della tragedia sembra avere tutte le ragioni del mondo, bisogna dire che Euripide era un maestro insuperato (benché qui si avvalga dei grandi insegnamenti della sofistica). Anzitutto le dice che il proprio nume tutelare, durante il viaggio, non fu altri che Cipride (o Afrodite), ovvero che se Medea lo aiutò, fu perché era innamorata di lui, spinta, in ciò, da un destino superiore alla sua volontà individuale di donna.

In secondo luogo le dice, senza mezzi termini, che lei avrebbe dato meno di ciò che avrebbe preso. E qui sono quattro le cose che lui le ricorda, con fare quanto meno razzistico o sciovinistico: 1) il fatto di vivere in Grecia e non in un territorio barbaro; 2) il fatto di aver appreso la nozione di giustizia, in luogo di quella di vendetta; 3) il fatto di potersi avvalere di leggi, senza l'uso della violenza; 4) il fatto d'essere diventata famosa in Grecia per la sua conoscenza di piante officinali ed erbe terapeutiche (cosa che non sarebbe successa se fosse rimasta nella Colchide).

Qui è evidente che Giasone le sbatte in faccia la superiorità della sua civiltà, per lui assolutamente indiscutibile, ridimensionando di molto i motivi di risentimento che lei può provare. Cerca persino di farle capire che all'origine del tradimento coniugale non vi è alcuna motivazione di ordine personale o privato: non c'è di mezzo alcuna questione sessuale. "Lo scopo era questo: vivere bene e senza penuria; e poi generare fratelli ai figli che m'hai dato" (per avere una grande e importante famiglia di sangue reale, che, per un uomo come lui, totalmente privo a Corinto di

un proprio clan o parentado, e impossibilitato a far valere una qualunque stirpe, sarebbe stato il massimo).

La motivazione insomma era esclusivamente economica, al massimo politica. E critica Medea di non capirla proprio perché lei vuole restare legata al suo mondo privato, nella convinzione che anche per la felicità di un uomo possono bastare le quattro mura domestiche. Giasone in sostanza si giustifica, anche questa volta, sulla base di motivazioni di ordine superiore, che la moglie, proprio in quanto donna, non può capire.

Non si rende però ben conto che Medea è una donna molto intelligente (e soprattutto che Euripide sta dalla sua parte!). "Non assumere l'aspetto di un brav'uomo con me - gli ribatte subito -, non fare sfoggi oratori: ché basta una parola a stenderti. Dovevi prima convincermi, poi sposarti, e non farlo di nascosto". Gli ribadisce, quindi, che il vero motivo per cui l'ha tradita era che si vergognava d'aver sposato una barbara, o comunque che si era pentito d'aver sposato una che non avrebbe potuto favorirlo nella sua esigenza di riscatto sociale.

Per lei, la moderata, tutte le giustificazioni di lui, l'arrivista, sono solo pretesti. Lei non l'aveva sposato pensando a chissà quali occasioni di successo, ma solo perché l'amava. "Io non voglio una vita fortunata che dia dolore, non voglio un benessere che mi tormenti l'anima di crucci". Medea si sarebbe accontentata di una vita dignitosa, onesta, morigerata. Invece Giasone voleva strafare, perché questo gli aveva insegnato la sua cultura greca! E quando le promette che in esilio a lei e ai suoi figli non sarebbe mancato nulla, Medea s'indispettisce ancora di più: le fa ribrezzo vendere il consenso al tradimento coniugale in cambio di denaro. Giasone proprio non è in grado di capirla. Si preoccupa soltanto di far vedere che è lei a non voler essere aiutata.

La rottura tra i due è insanabile, e se Euripide non avesse introdotto la figura di Egeo di Pandione, sarebbe stato difficile concludere la tragedia. Egeo è colui che, avendo ottenuto un aiuto da Medea contro la propria sterilità, le promette di ospitarla nella terra di Eretteo e di difenderla contro i suoi nemici, e lo fa giurandolo sulla Terra e sul Sole - come Medea, così legata alle solenni promesse, gli aveva chiesto.

Fatto questo, non le resta che architettare il delitto. Non ha intenzione di uccidere il marito, ma la principessa consorte e, possibilmente, se questa verrà assistita, anche il padre, poiché sono le autorità costituite che vogliono mandarla in esilio: cosa che, in definitiva viene considerata peggiore dello stesso tradimento, poiché, evidentemente, essa si aspettava, da parte del potere istituzionale, il rifiuto di un matrimonio del genere, con cui s'andava a rovinare, eticamente, una famiglia già costituita. La rovina del marito sarà soltanto una inevitabile conseguenza.

La dinamica dell'assassinio è astuta, come s'addice a una donna intelligente come lei, che qui sembra svolgere la parte di un killer di professione. Allo scopo di chiedere la revoca dell'esilio per i suoi figli, li manderà dalla principessa, con due bellissimi regali, un peplo (manto fine e screziato) e un serto d'oro (una corona con diadema) che s'era portata con sé dalla Colchide. Essendo impregnati d'un potente veleno, chiunque li toccherà, morirà in poco tempo. Poi, per impedire che facciano del male ai suoi figli, sarà lei stessa a eliminarli, togliendo al marito qualunque possibilità di farsi "una grande e importante famiglia". Quanto a se stessa, spera di salvarsi con la fuga.

IV

Nelle tragedie greche viene detto *anticipatamente* cosa si ha intenzione di fare: non ci devono essere sorprese inspiegabili. Se la trama ha degli aspetti sconcertanti, il pubblico deve però sapere d'essere stato messo sull'avviso, come se, in fondo, il vero protagonista della vicenda non sia questo o quel personaggio, ma il *destino*, contro cui nulla si può fare. La vicenda è "tragica" non perché deve inorridire o sgomentare, ma perché, mentre invita a riflettere sul senso della vita, vuol far capire che, in ciò che si fa, vi sono ragioni di ordine superiore, di cui bisogna tener conto, se si vuole avere con la realtà un rapporto equilibrato. "Sono molte le sorti che il cielo ci dà - dice il coro alla fine della tragedia - e compiono eventi inattesi gli dèi, né ciò che credemmo diviene realtà; risolve le cose incredibili un dio". I greci son come bambini che han bisogno d'essere continuamente rassicurati: il fato, in una civiltà dove i rapporti antagonistici sono molto forti, gioca un ruolo di primo piano.

Il teatro aveva una *funzione pubblica*, non aveva lo scopo di suscitare delle emozioni di tipo soggettivo, né una curiosità di tipo intellettuale. L'arte era il prodotto di una *polis*, non semplicemente di un artista. Il pubblico non doveva essere sconcertato, ma rassicurato, anche perché assisteva a cose che già conosceva e che non avrebbe amato veder stravolte (al massimo potevano essere reinterpretate). La maestria dell'auto-regista stava soltanto nel trasmettere nuovi messaggi all'interno di una cultura mitologica consolidata, strettamente legata a una precisa identità culturale, etnica, linguistica, religiosa... A noi Euripide appare alquanto trasgressivo, ma se lo fosse stato davvero, non avrebbe potuto neppure partecipare a quegli importanti agoni teatrali.

Le sue erano soltanto varianti di un originario archetipo, e veniva premiato sulla base di questa sola originalità. A noi moderni, così abituati ad agire in maniera individualistica, all'interno di Stati anonimi e sper-

sonalizzati, tutto ciò può apparire insensato. Per esempio, nel caso in oggetto, il messaggio rassicurante, quello che doveva svolgere una funzione catartica, era indubbiamente quello della *temperanza* o *moderatezza*. Se Giasone si fosse accontentato di vivere una vita tranquilla, morigerata, se non avesse esagerato, non gli sarebbe accaduto nulla. La felicità non sta nell'aver il massimo possibile, ma nel trovare la giusta misura in ogni cosa. Ecco la filosofia di fondo, quella positiva, di Medea.

E certamente tra il pubblico che assisteva a una tragedia del genere, quello femminile non poteva non sentirsi particolarmente fiero e orgoglioso. Se Alceste poteva essere considerata un'eroina perché si era sacrificata per amore del marito, qui Medea lo diventa proprio perché rinuncia all'amore per Giasone, l'arrampicatore sociale. "Che nessuno mi creda una donna senza forza o rassegnata...; benigna ai cari, ai miei nemici cruda". E cruda sarà, anche con la complicità della nutrice, messa in grado di capire che non si trattava di una vendetta personale, bensì di una questione di principio, riguardante l'intero genere femminile.

E qui Euripide davvero si supera, poiché fa recitare alla Medea assassina la parte ingannatrice della donna istintiva, irrazionale, ingenua, poco esperta del mondo, "facile alle lacrime", in grado di capire le cose sempre dopo... Insomma la parte della donna che la cultura maschilista considerava prevalente, la più idonea per interpretare il genere femminile. E Giasone cade nel tranello come un alocco. A Medea bastò dirgli di perorare, al cospetto dei sovrani, la seguente causa: lei avrebbe accettato l'esilio, ma scongiurava di non deliberare la stessa pena anche per i figli.

Senza rendersi conto del raggiro, ma anzi, pensando di far leva sulle proprie conoscenze altolocate, Giasone s'impegna a far valere il suo ascendente sulla principessa. Tutto sommato gli sembra una soluzione ragionevole, fattibile, anche se si meraviglia alquanto che Medea voglia privarsi di doni così preziosi come il mantello e il serto d'oro, e non abbia dato sufficiente peso all'abilità persuasiva che il marito avrebbe potuto esibire al cospetto della principessa.

Ancora una volta però Medea dimostrerà d'aver ragione e d'essere capace di maggiore capacità tattica di Giasone. Le debolezze umane le conosce tutte: "i regali - deve spiegargli - convincono persino gli dèi. Per i mortali l'oro vale più di mille discorsi". E per fargli capire ch'essa nutre dei sentimenti superiori a quelli del marito, dimostratosi abbastanza venale, aggiunge: "Io scambierei l'esilio dei miei figli con la vita, non soltanto con l'oro". Certo, in questo momento lo dice più che altro per convincerlo a trattare coi sovrani (alla fine sarà lei stessa che ucciderà i figli), ma ciò non toglie ch'essa guardi con disprezzo la meschineria di

Giasone, la sua bassezza d'animo, che, in fondo, è causa ultima del tradimento coniugale.

Certo, nei confronti dei figli è combattuta: vorrebbe portarli con sé, in esilio, in quanto li ama e da loro si aspettava un aiuto nella vecchiaia, ma sa che non potrà farlo, per cui, piuttosto che lasciarli in mano all'oltraggio dei nemici, deve convincere se stessa, per il loro bene, che è meglio farli fuori, addebitando ogni colpa a Giasone.

V

Intanto muoiono avvelenati sia la principessa che suo padre, Creonte, che aveva cercato d'assisterla, toccandole il mantello. La descrizione che Euripide fa del momento della morte della principessa è degna d'un film dell'orrore, che appare ancora più agghiacciante proprio perché viene soltanto raccontata da un servo, senza che il pubblico abbia potuto guardarla sulla scena. Al massimo infatti quest'ultimo poteva osservare la soddisfazione compiaciuta, e un po' sadica, di Medea, il cui volto, peraltro, era, come in tutti gli altri attori, coperto da una maschera, a testimonianza che i singoli attori erano soltanto rappresentazioni di stati d'animo ben più universali. Tant'è che lo stesso servo, alla fine della sua lunga descrizione dell'agonia, la conclude con una riflessione filosofica di carattere generale, che attenua di molto la crudezza dei particolari appena elencati: "Nessuno è felice fra i mortali: l'afflusso del benessere fa uno più fortunato, ma felice mai".²⁸

Il finale è però artificioso, poco significativo. Tecnicamente, l'ultima scena, quella del carro sospeso in alto, tratto da draghi alati, mandati dal padre Sole (Elio), è molto debole. Euripide ha voluto concludere la tragedia facendo parlare tra loro, per l'ultima volta, i due principali protagonisti, Giasone e Medea, ma, per salvare lei dalla furia di lui, ha compiuto una scelta sbagliata, introducendo un elemento fantastico, surreale, che ha tolto il *pathos* di fondo del dramma.

Sarebbe stato sufficiente far parlare Giasone con una corifea o con la nutrice, anche perché Medea non dice nulla che già non si sapesse. Certo è che mettere in bocca a una serva domestica le stesse parole di Medea, facendo capire a Giasone che nella vita bisogna sapersi accontentare, e che la migliore filosofia esistenziale è proprio quella del *giusto mezzo*, sarebbe stato eccessivo per la mentalità greca, abituata a ragionare in termini di rapporti schiavistici.

²⁸ Forse è qui bene ricordare che nell'Atene del V sec. a.C. gli attori erano esclusivamente uomini anche nelle parti femminili, perché le donne non potevano recitare.

Al vedere Medea così imprevedibile, Giasone si convince d'aver fatto un gravissimo errore a portare quella barbara in Grecia, cioè d'aver sopravvalutato la capacità della propria cultura e dei propri valori di formare l'animo di chi, per tradizione, non è ellenico. Si convince ancora di più che tra greci e barbari l'abisso sia incolmabile: "una donna greca non avrebbe mai ucciso i propri figli", le dice.

Una colpa, questa, che però Medea rifiuta e recisamente: l'assassino vero è stato, in realtà, l'*oltraggio*, gli risponde. In ogni caso di chi la colpa sia maggiore lo sanno solo gli dèi: Giasone - fa capire Medea - non ha certo i titoli per giudicarla.

Medea - ma la cosa è tecnicamente poco comprensibile - ha persino intenzione di sottrarre i corpi morti dei figli alla pietà del padre, in quanto è intenzionata a seppellirli nel tempio di Era Acraia (protettrice delle alture), nella terra di Sisifo, impedendo la profanazione delle loro tombe, anzi, istituendo una festa sacra in espiazione dell'empio delitto.

Ippolito, tra castità ed erotismo

I

Che cos'è *Ippolito* di Euripide? Un inno alla castità? Un'accusa contro la maldicenza? Una critica del politeismo? Una marcata preferenza per il genere maschile? In parte tutto questo, ma soprattutto è una cosa, la più profonda di tutte, che scorre come un fiume sotterraneo all'intera vicenda e che viene tematizzata solo in pochissimi versi: l'esigenza di riscattare i figli naturali agli occhi dei padri, per giunta autoritari e seduttori, soprattutto quando questi li considerano di molto inferiori a quelli legittimi.

Dice infatti Ippolito: "Povera madre mia, povera nascita mia! Che la sorte d'essere un bastardo a nessuno dei cari tocchi mai!". Qui è forse l'autobiografia di Euripide? Non lo sappiamo. Sappiamo solo che Teseo aveva avuto Ippolito, riconoscendolo come proprio figlio, da una donna qualunque, chiamata Antiope (o Ippolita), che le Amazzoni consideravano loro "regina", ma che non poteva vantare alcuna ascendenza nobiliare.

Euripide vuole essere il difensore degli oppressi, e qui non difende tanto Ippolito in quanto vergine, ma in quanto figlio di seconda categoria. Vuol dimostrare che l'onestà o la sincerità può appartenere a chiunque, a prescindere dalla sua origine sociale, dal suo lignaggio.

Quindi per capire Ippolito bisogna prima capire Teseo, perché uno è opposto all'altro, almeno nel modo di porsi. E si capirà anche perché una tragedia come questa, in una società maschilista come quella greca, dove certamente i costumi sessuali facevano fiorire le nascite illegittime, poté trovare ampie giustificazioni nell'agone teatrale del 428 a.C., ove vinse il primo premio.

Teseo non fu solo il primo uomo politico espresso dalla Grecia, il primo a realizzare una specie di confederazione attica con Atene capitale, tenendo unite le 12 piccole monarchie, tra loro rivali, sulla base dell'obiettivo di contrastare l'egemonia mediterranea della civiltà cretese, che considerava la penisola quasi come una propria colonia (si veda il mito del Minotauro, dove Teseo fu il protagonista risolutivo, con l'aiuto di Arianna, figlia di Minosse, innamorata di lui, ma che lui abbandonò sull'isola di Nasso). Per tenere unite queste realtà locali, Teseo inventò anche una sorta di olimpiadi, le "Panatenee".

Fu lui a suddividere il popolo in tre classi, in funzione anti-aristocratica: contadini, artigiani e intellettuali; e a reclutare le persone d'ingegno che risiedevano all'estero; e a emettere anche la prima moneta greca, la cui effigie doveva ricordare la sua impresa più famosa, quella appunto del toro nel labirinto, simbolo di una religiosità più primitiva di quella micenea.

Il mito vuole ch'egli nascesse da Egeo, un uomo sterile che invano aveva sposato due mogli. Egeo era molto ricco e i tanti parenti, visto che non aveva eredi, erano ormai convinti che si sarebbero spartiti tutti i suoi beni. Pertanto, quando, grazie all'aiuto di una pozione di Medea, riuscì finalmente ad averne uno da Etra, la sua terza moglie (figlia di Pitteo, re di Trezene, nell'Argolide), preferì nascondere nella stessa Trezene, temendo che glielo ammazzassero. E si fece promettere dalla moglie di non rivelare mai a suo figlio il nome del padre, almeno finché quello non fosse stato capace di spostare da solo un enorme masso, sotto il quale avrebbe trovato una spada e un paio di sandali usati, sepolti dallo stesso padre.

Inutile dire che dietro questa stranezza del nascondimento del figlio legittimo, può esserci stato uno stratagemma analogo a quello di Abramo con Sara, quando quest'ultima gli chiese di congiungersi con la schiava Agar per avere un discendente. Qui, essendo sterile Egeo, sarà avvenuto il contrario, e il macigno non rappresenterebbe altro che la consapevolezza di una origine oscura, su cui soprassedere nel momento in cui si desidera lottare per un proprio riscatto sociale (la spada è appunto lo strumento della rivalse e i sandali usati quelli della propria origine). È importante fare questa supposizione, in quanto tutta la tragedia ruota attorno al tema di una paternità o maternità poco chiara o comunque, rispetto ai canoni dominanti, poco dignitosa.

Divenuto adulto, Teseo fece quel che gli era stato chiesto, ma senza intenzione di recarsi ad Atene via mare: preferì viaggiare a piedi, per dimostrare a se stesso che ce l'avrebbe fatta, nonostante fosse stato sconsigliato dalla madre, la quale temeva i numerosi briganti. Egli infatti ne incontrò cinque, ma li fece fuori tutti, tra cui il più famoso, almeno nell'immaginario europeo: Procuste, quello del letto mortale.

Il mito prosegue dicendo che, mentre Teseo era confinato a Trezene, educato dal centauro Chirone (in quanto il vero padre era servito soltanto per ingravidare Etra), Medea, cacciata da Corinto, aveva chiesto ospitalità a Egeo, in cambio del favore che gli aveva fatto circa la sterilità. Il caso volle che Egeo riuscì ad avere un figlio dalla stessa Medea, cui mise nome Medo. Quando Medea venne a sapere dell'arrivo ad Atene di Teseo, temendo per la sorte di Medo, che aveva meno titoli per subentra-

re a Egeo alla guida della città, tramò per uccidere Teseo. Nel corso di una grande festa Medea offrì una coppa avvelenata a Teseo, ma, proprio mentre stava per berla, Egeo s'accorse che la spada che aveva Teseo era la stessa che lui aveva sepolto sotto il masso 18 anni prima, a Trezene. E così Egeo, dopo avergli salvato la vita, lo riconobbe come figlio suo successore, mentre per Medea fu la fine.

Poi Teseo dovette lottare contro i 50 cugini, figli di Pallante, che lo volevano uccidere, avendo essi spodestato lo zio Egeo. Fu dopo aver eliminato quest'ultimi che si accinse a farla finita coi Cretesi di Minosse. Non fu solo questa impresa a renderlo famoso, ma anche la battaglia contro le Amazzoni, che ad Atene volevano riprendersi la regina da lui rapita, Antiope, nella lontana Sciria; nonché la partecipazione alla caccia del cinghiale Caledonio e all'impresa degli Argonauti. Era famoso anche per aver rapito, prima di Paride, la giovanissima Elena, e di aver tentato di farlo anche con Persefone, negli inferi. Tutti sapevano che aveva avuto moltissime amanti, tante quante erano state le sue avventure. Insomma un personaggio con cui confrontarsi era difficile, soprattutto per un timido come Ippolito.

La tragedia non parla della fine che fece Teseo, perché il personaggio principale è Ippolito, ma il pubblico senza dubbio la conosceva. Fu ucciso da Licomede, re di Sciro, che lo fece gettare da una rupe, perché, conoscendolo di fama, temeva che gli volesse usurpare il trono. In realtà Teseo era andato da lui per chiedergli aiuto, in quanto il proprio trono, ad Atene, gli era stato portato via da una congiura nobiliare guidata da Menesteo, mentre egli era all'inferno intento a rapire Persefone, moglie di Ade, il quale, in conseguenza di ciò, l'aveva punito facendolo sedere su una pietra che gli impediva di rialzarsi (dovette essere liberato, con fatica, da Eracle). Probabilmente si era trattato di una delle sue solite avventure galanti, questa volta con una donna altolocata, il cui nome si era voluto nascondere dietro quello della divinità. Le sue spoglie mortali furono traslate ad Atene da Conone nel V sec. a.C. e sulla sepoltura venne eretto un tempio a lui dedicato.

II

Nella tragedia di Euripide una frase pronunciata da Teseo ci conferma sulle perplessità circa il suo effettivo albero genealogico. La dice dopo aver saputo come Ippolito era morto: "Posidone, hai dato segno che sei mio padre, ascoltando i miei voti". Ippolito infatti morì a causa di un toro uscito dalle acque tempestose del mare, che fece imbizzarrire le quattro puledre legate al cocchio. Dunque anche Teseo era stato un figlio

naturale, cui si cercò di attribuire un padre fittizio? Se non era così, perché sostenere d'essere figlio di Posidone?

Qui non si deve dimenticare che tutti i miti greci sono stati partoriti da una cultura insieme aristocratica e maschilista, in cui convivono in maniera contraddittoria due elementi tra loro opposti: il fatto di potersi vantare di una propria origine nobiliare, cioè di avere una stirpe aristocratica, e il fatto, sempre più frequente, a motivo delle tendenze libertine degli uomini altolocati, di non poter attribuire con certezza la propria origine a un determinato padre. In genere, quando si afferma di discendere da qualche dio, è perché, in realtà, non si era figli legittimi (spesso anzi si nasceva da una relazione occasionale che un nobile aveva con qualche schiava o donna di modeste condizioni).

E se nel caso di Teseo la cosa era molto probabile, nel caso di Ippolito era addirittura certa, e in entrambi i casi, però, i figli erano stati riconosciuti. Tra Teseo e Ippolito i rapporti dovevano per forza essere tesi, poiché gli eredi principali di Teseo non potevano essere che i figli legittimi di una moglie dal "sangue blu", quelli che lui aveva avuto con una figlia di Minosse, Fedra.

Il mito in questione probabilmente volle mascherare l'intenzione di Teseo di liberarsi di un figlio che, ad un certo punto, gli era divenuto scomodo. Ma per Euripide, a fronte della grande notorietà di Teseo, cui gli ateniesi sicuramente dovevano molto, sarebbe stato impossibile mettere in cattiva luce questo grande eroe. Ecco perché è costretto a usare pesantemente degli *escamotage*, facendo sì che la vicenda assuma toni tragici per volontà non tanto degli esseri umani quanto degli dèi. E lo fa sin dal prologo, chiamando in causa Afrodite (Cipride), la quale afferma subito che Ippolito è figlio sì di Teseo, ma anche di un'anonima amazzone, ed era stato cresciuto da un sant'uomo di nome Pitteo, padre di quella Etra (madre di Teseo) rapita dai Dioscuri e fatta schiava da Elena di Troia.

Ufficialmente il nome dell'amazzone era Antiope-Ippolita, detta, per opportunità, "regina", ma che era tenuta in scarsa considerazione da Teseo, il quale infatti la eliminò molto presto (forse morì durante l'assedio amazzone di Atene), per poter sposare la sorella minore di Arianna, Fedra, donna cretese molto altolocata, che gli diede due figli e che in questa tragedia si comporta in maniera controversa, apparendo insoddisfatta del proprio rapporto con Teseo.

Certamente anche Antiope aveva detestato il marito, ma per motivi diversi, anche perché, essendo un'amazzone, odiava gli uomini in generale. Sin da giovane infatti aveva vissuto un'esistenza molto difficile, al punto che i due gemelli, avuti da uno sconosciuto (il mito parla di

Zeus), fu costretta ad abbandonarli. Lei stessa era stata tenuta in schiavitù e maltrattata dai coniugi Lico e Dirce, poi uccisi proprio dai suoi stessi gemelli. Per punizione di questo delitto essa fu fatta impazzire da Dioniso, ma poi rinsavì, diventando appunto "regina" delle Amazzoni (un titolo evidentemente non reale ma simbolico, onorifico).

Antiope si era sposata con Teseo dopo che le Amazzoni erano state sconfitte in una battaglia (il mito si confonde qui con quello di Eracle, riguardo alla sua nona fatica). Teseo l'aveva presa come trofeo di guerra, ma non è da escludere che se ne fosse invaghito a motivo del suo forte carattere e che poi l'abbia fatta uccidere proprio perché si opponeva al matrimonio con Fedra.

Questa lunga digressione per dire che i due destini, di Teseo e d'Ippolito, paiono avere un'origine comune, spiacevole per entrambi: un'origine non illustre, non aristocratica. Con questa differenza, che Teseo era un re e non avrebbe tollerato che si sapesse in giro da dove egli proveniva effettivamente, meno che mai per bocca del figlio Ippolito. E forse vi era ancora un'altra differenza, che Teseo era riuscito a riscattarsi da un'esistenza difficile in virtù di una grande forza d'animo; viceversa Ippolito appariva, agli occhi del padre, un debole, persino un incapace nelle relazioni con l'altro sesso.

Il mito ricorda che quando il giovane Teseo andò a vivere ad Atene, incontrò un gruppo di muratori impegnati nella costruzione di un tempio, che gli diedero della donnicciola per il modo com'era vestito e pettinato. Egli reagì subito, mostrando con la forza che non lo era. Sarebbe stato capace di questo Ippolito? Certamente no.

Si noti anche un altro particolare significativo, in grado di accostare i due destini di padre e figlio. Quando Teseo tornò ad Atene, dopo aver ucciso il Minotauro, avrebbe dovuto, come promesso al padre, issare una vela bianca sulla nave in segno di vittoria; ma, chissà perché, se ne dimenticò, e la sostituì con una nera in segno di lutto. Voleva forse liberarsi del padre, cioè di uno scomodo testimone circa la sua effettiva origine? Non si sa. Fatto sta che il padre, temendo che il figlio fosse morto, per il dolore si suicidò, affogando in quel mare che poi prese il suo nome. Una tragedia, quest'ultima, dovuta forse a un malinteso? Strano che anche quella di Ippolito avvenga per la stessa ragione.

Teseo era famoso come *tombeur de femmes* (Perigune, Alope, Arianna, Egle...), anzi, come "rapitore di donne" (Antiope, Elena, Persefone...). Ippolito se ne vergognava e cercava di formarsi un'identità agendo all'opposto, come celibe e vergine di ferro. La tragedia esprime benissimo la grande difficoltà che un giovane, non amante degli atteggiamenti

maschilisti, aveva di vivere in una società dove gli uomini invece li consideravano un vanto e le donne un peso inevitabile da sopportare.

III

Il primo espediente che usa Euripide per togliere Teseo dall'imbarazzante situazione d'aver eliminato, con la sua protervia, il mite Ippolito, è quello di far capire che, dietro questa tragedia, non vi era una volontà umana, bensì divina. Di qui l'idea di far intervenire subito Afrodite, la quale dichiara di non sopportare l'idea che Ippolito disprezzi l'amore per l'altro sesso e che si sia votato alla vergine Artemide.

Per vendicarsi, instilla nell'animo di Fedra un desiderio morboso di congiungersi con Ippolito, e preannuncia al pubblico un finale già noto: Ippolito rifiuterà le attenzioni di Fedra ed entrambi moriranno.

Qui non deve scandalizzare un comportamento del genere da parte di una divinità. Per i greci i sentimenti degli dèi erano identici a quelli umani: l'unica differenza stava soltanto nel luogo in cui risiedere dopo morti, che per gli umani non poteva certo essere l'Olimpo, salvo rarissime eccezioni.

Ippolito appare come una persona pia, religiosa, che passa tutto il suo tempo a cacciare. E che però non venera tutti gli dèi, come gli suggerisce di fare il servo, ma solo quelli che a lui paiono più puri o più casti, come appunto Artemide.

Quando entra in scena la nutrice, nel dialogo con Fedra, il tentativo, visto che nei confronti degli dèi nulla si può fare, è quello di cercare una soluzione ragionevole alle stranezze conturbanti di quest'ultima. La nutrice infatti usa parole di conforto, seppure al negativo, che dovrebbero indurre a un atteggiamento rassegnato, stoico: "non c'è per l'uomo una vita che triste non sia, né tregua c'è dell'affanno... quaggiù disperati amanti tutti noi ci mostriamo, ché nulla è provato o si sa della vita sotterra, e siamo in balia di favole e chiacchiere vane".

Ecco qui la filosofia di vita di Euripide, basata sulla prudenza, il buon senso e la giusta misura ("nulla troppo", è il suo motto), sostanzialmente indifferente alla religione, o comunque ossequiente ad essa in maniera del tutto formale. Egli anticipa tale filosofia per mostrare che ai mali sociali vi sarebbe, in teoria, una via d'uscita, ma nella pratica gli uomini sono dominati da un destino insensato. Sanno come le cose dovrebbero andare, sanno persino come potrebbero continuare a sussistere, pur nelle loro aspre contraddizioni; ciononostante le classi dirigenti non riescono a fare altro che a peggiorarle, come se fosse più forte di loro.

L'affanno in questione, che qui viene criticato dalla nutrice, è uno di quelli tipici delle classi benestanti: dar sfogo alla libido per vincere la noia, ovvero vivere un'avventura galante extraconiugale, magari per colpa d'un marito occupato in altre faccende. Per ostacolarlo, la nutrice fa presente alla sua signora, a digiuno da tre giorni e quasi intenzionata a morire d'inedia, che se continua così tradirà i suoi stessi figli: "non avranno parte della casa paterna, te lo dico in nome dell'amazzone, di quella cavallerizza che, creando un figlio bastardo con legittime pretese, ha messo al mondo, per i tuoi figlioli, un padrone; ma sì, tu lo sai bene, Ippolito".

Cioè in sostanza le dice di rinsavire, di non sdilinquirsi, poiché Ippolito è il primogenito di Teseo e, se non vuole che subentri al padre, è bene che resti viva, soprattutto adesso che i due figli, avuti dal marito, sono ancora piccoli. Questioni politiche ed economiche, in una parola dinastiche, che la nutrice, saggiamente, vuole anteporre a quelle psicologiche ed esistenziali di Fedra, di cui ancora non conosce la natura sessuale.

Per giustificare questa sua morbosa passione, Fedra fa alla nutrice un lungo discorso, dal sapore di una drammatica ammissione di colpevolezza interiore. "Conosciamo e distinguiamo ciò che è bene - dice -, ma non lo pratichiamo, o per pigrizia o perché preferiamo all'onesto un piacere. Son tanti nella vita i piaceri: lunghe chiacchiere, e l'ozio, un diletto vizio".

Dopodiché si mette a elencare, razionalizzandoli, i rimedi cercati alla propria ossessione perversa: tacere ragionare morire. Si vergognava di se stessa, dei propri impulsi, soprattutto in quanto donna, "oggetto d'odio a tutti", specie quando viola il talamo altrui. Con gli uomini invece si è più indulgenti in una società maschilista - lei lo sa. E fa anche un'analisi sociologica di non poco conto, estremamente lucida. "Dalle case nobili cominciò la corruzione: ché le vergogne che piacciono ai nobili, per gli umili diventano un miraggio. Le donne, poi, tutte caste a parole, che di nascosto indulgono alle audacie più turpi, io le detesto".

Incredibile, da parte di una esponente di quel ceto cui da sempre appartiene e che qui ridicolizza, un'autoanalisi così seria e precisa. Pare fuori contesto nell'economia della tragedia. Qui Euripide ha voluto forzare la mano e sta straparlando; sta facendo dire a Fedra delle frasi che al massimo avrebbe potuto proferire la nutrice, e solo con se stessa, temendo d'essere ascoltata dai suoi padroni. Qui è anticipato un senso della colpa così acuto che si ritroverà soltanto otto secoli dopo in Sant'Agostino, fino a raggiungere il proprio vertice nei testi influenzati dalla psicanalisi freudiana.

Fedra si preoccupa addirittura delle conseguenze che questa sua frenesia erotica potrà avere sui propri figli, il giorno in cui essa diventerà di dominio pubblico. Non teme solo la reazione del marito, ma anche che i figli possano subire dei traumi psicologici: "la coscienza d'una colpa del padre o della madre, fa uno schiavo anche l'uomo più ardito".

Al sentirla così sincera e preoccupata nel denunciare la propria insana passione, la nutrice cerca di consolarla, dicendole che, quando ciò accade, è difficilissimo resistervi. La responsabilità principale, in tal caso, ricade su Afrodite: è lei che "semina e infonde il desiderio", cioè una forza superiore, assolutamente inspiegabile e invincibile, al punto che persone "di gran senno, vedendo andare alla malora un matrimonio, fingono di non vedere... I padri aiutano nei peccati d'amore i propri figli... Gli uomini ritengono saggio chiudere gli occhi a ciò che non è bello. Niente perfezionismi nella vita! Uomini siamo". Alla passione è impossibile opporvisi: neppure gli dèi vi riescono. E qui cita alcuni casi clamorosi, di cui uno riguarda persino Zeus.

Tuttavia il consiglio che le dà è inaspettato. Piuttosto che vederla sull'orlo del suicidio, la invita a farsi forza: "Prendi il coraggio d'amare: è stato un dio che l'ha voluto... La tua malattia volgila al bene... La posta in palio è grave, è la salvezza della tua vita".

Improvvisandosi quindi come una psicoterapeuta un po' opportunistica e spregiudicata, la invita a sincerarsi se per caso in Ippolito non esista un sentimento analogo, cioè ricambiato, seppur taciuto: "è di quell'uomo che va sondato l'animo al più presto, dicendo tutto per filo e per segno".

Pare a Fedra una soluzione di compromesso, che tuttavia non può non scandalizzarla, trovandola assai ardita, del tutto inaspettata. Ma la nutrice sembra offrirsi come intermediaria "giudiziosa": "Meglio il fatto, se ti salva, che la gloria d'un uomo che t'uccide".

In pratica la stava invitando a essere più concreta e meno ambigua, più rivolta alla vita che non a difendere una onorabilità astratta, che di fatto la sta portando alla consunzione. Non si può morire solo per la vergogna d'un pensiero. E Fedra si fida. È consapevole che i rappresentanti dei ceti minori spesso, nelle cose pratiche, la sanno più lunga di quelli dominanti, sanno districarsi con maggiore disinvoltura, sbrogliare la matassa con più sicurezza.

Anche se un dubbio le viene: "M'ha distrutta svelando i casi miei, per medicare il morbo che m'affligge: ammirevole intento, ma sbagliato". Solo su questa frase si potrebbero scrivere decine di libri, poiché qui è racchiusa l'essenza della psicologia umana. Nel Medioevo le colpe venivano dette pubblicamente, al fine di trovare un sollievo; poi la chiesa

romana inventò la confessione auricolare; infine venne l'analista. Che cosa dunque offre maggiori garanzie di riparazione, di redenzione morale: uno sfogo personale, privato, davanti a una persona di fiducia, vincolata al nostro segreto, o l'ammissione pubblica di una colpa che non è solo personale, ma di una determinata collettività? E soprattutto: davvero basta confessare le proprie colpe per poterle superare? è forse così che si vincono i condizionamenti in cui esse sono maturate?

Il dialogo tra la nutrice e Ippolito riprende subito questa tematica. "Non sono cose da portare in pubblico", lei gli dice. "Quello che è bello, è bello divulgarlo", le risponde candido. Ma è davvero così ingenuo Ippolito? Oppure, una volta ascoltata la nutrice, dobbiamo pensare che abbia intenzione di rivelare tutto a Teseo affinché cacci di casa la moglie e i figli e renda lui il solo legittimo successore? Che cosa ha davvero intenzione di fare il casto Ippolito, che qui non può certo scordare i torti subiti da sua madre? La sua lingua ha giurato di tacere, ma non il cuore. La sua matrigna in realtà gli fa ribrezzo ed è inutile che la nutrice gli dica che errare è umano.

IV

La lunga filippica di Ippolito contro le donne sembra prendere a pretesto proprio la morbosa confessione della matrigna, ascoltata dalla bocca della nutrice. Pensare male è peccato, lo sappiamo, ma l'importante è restare disponibili a convincersi del contrario.

Il fatto è che questo inno d'Ippolito alla misoginia pare talmente esacerbato che si fa fatica a credere che, per suscitarlo, sia stata sufficiente la rivelazione della nutrice sui pensieri sconci di Fedra. Cioè si stenta a credere che in Ippolito l'assoluta castità fosse vissuta con la necessaria serenità interiore. Qui anzi sembrano palesarsi pregiudizi assai radicati, la cui origine psicologica resta del tutto oscura.

Ippolito detesta nel suo più profondo le donne, eppure si è votato alla dea Artemide. Possibile che non sappia distinguere, nella donna, gli atteggiamenti ambigui da quelli sinceri, la purezza delle intenzioni dalle ipocrisie? Qui non è neppure il caso di andare a cercare nelle sue parole una qualche tendenza omosessuale, poiché egli mostra chiaramente di rifiutare l'atto sessuale in sé, come una sorta di monaco.

Di più: si ha come l'impressione ch'egli voglia fare della verginità un mezzo per battagliaire ideologicamente contro la società. Vuol forse fare la parte di un censore morale, di un fustigatore dei costumi sessuali? Sta parlando contro le donne perché in realtà vuol colpire il maschilismo della sua città, contro cui le donne sembrano essere impotenti? Le quali,

anzi, col loro comportamento (remissivo o compiacente) spesso l'amplificano. Chi ha di mira Ippolito? Solo la matrigna o anche il padre, che preferì una donna dai pensieri così osceni alla casta Antiope?

Diciamo questo perché l'invettiva ci pare alquanto esagerata, soprattutto in considerazione del fatto che, fino adesso, Euripide non ci aveva fatto credere minimamente che Ippolito fosse un fanatico dell'antisessualità. Le donne, agli occhi d'Ippolito, appaiono soltanto come uno spreco di denaro; quando poi il matrimonio è altolocato, rappresentano anche un compromesso vergognoso, poiché l'amore vi è del tutto assente; senza poi considerare che spesso i parenti, essendo nobili, sono sul piano pratico dei buoni a nulla e ai loro vizi ci si deve necessariamente rassegnare, in quanto nelle unioni di questo genere si finisce col vincolarsi all'intero parentado.

Le donne sciocche e incapaci o, al contrario, saccenti e troppo loquaci sono, a suo parere, tutte detestabili: non sanno tenere segreti e sostanzialmente sono disoneste. Sarebbe stato meglio - e qui dice una cosa che pare anticipare l'odierna fecondazione artificiale a scopo eugenetico - che all'uomo fosse stata data da Zeus la possibilità di avere figli senza l'aiuto di alcuna donna, semplicemente acquistando un seme di figliolanza in rapporto al suo valore.

Ippolito si sente vincolato al giuramento di non dire nulla di quanto ha sentito dalla nutrice, ma rivelerà la cosa quando suo padre tornerà ad Atene e si aspetterà che lui prenda seri provvedimenti.

Venuta a sapere di questa minaccia, Fedra entra nel panico e inveisce contro la nutrice, la quale, pur essendo esperta di cose mondane, non aveva assolutamente capito la personalità d'Ippolito. Ora il problema è come evitare la pubblica infamia, che sicuramente sarebbe giunta anche a Creta, cosa di cui Fedra è preoccupatissima. Il rimedio per lei è uno solo: impiccarsi, lasciando una lettera in cui sia detto che Ippolito aveva cercato di violentarla e che per questo meritava di morire.

Quando Teseo giunge alla reggia, legge il biglietto e chiama subito Ippolito a giustificarsi, avendo però già in mente o di ucciderlo o di esiliarlo, in quanto per lui la prova della lettera è schiacciante. Si dispiace di non averlo capito prima. D'altronde non è colpa sua se Zeus non ha provveduto a distinguere chiaramente gli amici sinceri da quelli falsi. Ancora una volta - come si può notare - vi è qui la grande ingenuità greca di poter un giorno veder equiparate verità ed evidenza.

Le accuse che Teseo rivolge a Ippolito da tempo doveva averle pensate, poiché sono terribili, soprattutto quando dette da un padre al proprio figlio. "Sei dunque tu quell'uomo superiore che vive insieme con gli dèi? Sei tu quel santarello senza vizi?... Su, vantati, smercia pure la

chiacchiera che sei vegetariano, prenditi a modello Orfeo, fai l'ispirato baccheggiando, onora pure le fumisterie di quei libri... gente come te che va a caccia di gonzi con parole austere, e trama infamie".

Sono parole tremende, pesanti come macigni, che vogliono colpire al cuore. Teseo sta negando valore a tutta la vita di Ippolito, al punto che vien da pensare che una qualche ragione dovesse averla, cioè che Ippolito, effettivamente, non fosse altro che un fanatico del rigorismo ascetico e dietetico, un mistico pseudo-ispirato, che per Teseo voleva dire solo una cosa: *ipocrisia*. Prima ne aveva avuto il sospetto, ora, di fronte al cadavere della moglie, ne ha la certezza; o meglio, prima ne aveva una certezza interiore, ora ne ha la prova, e gli mostra il biglietto.

"Dirai che lei ti odiava, e che un bastardo è un nemico dei figli legittimi", ma non avrebbe mai potuto così tanto odiarti da togliersi la vita e distruggere quella dei figli, se tu non l'avessi indotta a farlo. E non puoi dire: "non sono gli uomini che perdono la testa, ma le donne". Io "ne conosco di giovani, per nulla inattaccabili... che hanno l'animo ardente sconvolto da Cipride: li copre solo il fatto che sono maschi". E gli preannuncia subito l'esilio, senza neanche ascoltarlo.

Ippolito però reagisce e, pur ammettendo di non saper "parlare forbite davanti a molta gente", ha intenzione di difendersi, poiché ne va del suo onore. "Non c'è nessuno che sia mai stato più casto di me... So venerare gli dèi, essere amico di chi non fa il male... Di chi mi frequenta io non mi prendo gioco... Con gli amici, presenti o assenti, sono sempre lo stesso... Sì, lo capisco, alla mia castità non credi... Ma tu devi provare in che modo e da cosa sarei stato sedotto. Forse lei era la donna più bella del mondo? Oppure, procurandomi una femmina ereditiera, speravo d'avere in pugno la tua casa?... Regnare piace? Non certo ai saggi, a meno che si neghi che il potere guasta la mente a quelli che seduce... L'assenza d'ogni rischio dà un piacere più forte che regnare... Ora non posso che giurare: per Zeus che custodisce i giuramenti e per il suolo della terra, giuro che non ho mai toccato la tua sposa, che non avrei potuto mai volerlo, né mi sarebbe mai venuto in mente".

V

Queste parole d'Ippolito sono, a dir poco, sublimi. Meritavano d'essere riportate tutte, anche perché, in esse, vi è molta della filosofia di vita di Euripide: culto dell'amicizia, rigore personale, ascetismo intellettuale, rifiuto della sessualità fine a se stessa, rinuncia alla politica attiva, critica del sistema dominante, onestà e sincerità d'animo... Quanto alla

religione, le sue personali convinzioni devono tener conto di un certo ossequio formale.

Ora finalmente sappiamo chi era Ippolito. Non possiede una prova inconfutabile con cui poter dimostrare che dice la verità. Ma se l'avesse avuta, Teseo gli avrebbe davvero creduto? avrebbe davvero desistito dalla decisione di umiliarlo con l'esilio? Di fronte a una confessione d'innocenza così contrita, così umile, il pregiudizio di Teseo non viene forse ad amplificarsi a dismisura?

È difficile infatti pensare che il sovrano non abbia voluto approfittare di questa tragedia familiare come pretesto per liberarsi definitivamente di Ippolito. Arriva addirittura a ritenere l'esilio una pena più adeguata a un crimine del genere che non la condanna a morte, proprio perché non lo vuole soltanto eliminare, ma anche far soffrire: nessuno infatti, a conoscenza di una storia del genere, lo avrebbe mai ospitato. E vuole che ciò avvenga subito, senza alcun indugio, confidando sulla inoppugnabilità probatoria della fonte diretta, scritta sicuramente da Fedra (vi era il suo personale sigillo sulla lettera).

Teseo doveva essere un sovrano autoritario, indubbiamente arrogante ma egocentrico, eccessivamente sicuro di sé. E Ippolito glielo fa capire molto chiaramente: "Non aspetti neppure che le prove contro di me le sveli il tempo? Senza un giudizio vuoi cacciarmi via, senza vagliare giuramenti, prove e neppure responsi di indovini?".

Di fronte a tali obiezioni Teseo è costretto a rivelare la causa del suo inspiegabile, in quanto affrettato, comportamento: "È quell'aria compunta che mi fa schiattare". Cioè è l'opposizione speculare al suo modo di vivere, alla sua personalità che lo induce a essere tassativo. Da tempo aveva cercato il modo di liberarsi, nella propria reggia, di una presenza così mortificante, insopportabile per un uomo come lui, abituato al successo, a imprese eroiche, avventurose, a sfidare la sorte e nemici d'ogni genere, a pretendere dalla vita il meglio possibile: ora finalmente aveva trovato quel momento. E pensa addirittura, imponendo l'esilio, d'aver scelto una pena educativa, basata sul contrappasso. Infatti dice: "Contemplare te stesso: ecco la cosa che sei solito fare, molto più che agire bene verso i genitori". Per Teseo Ippolito era solo un viziato narcisista, un figlio di papà con idee bislacche nella testa. L'esilio dunque gli servirà per strisciare come un verme, per imparare a vivere nella fatica e nelle umiliazioni, quelle che Teseo stesso aveva dovuto sopportare in gioventù e da cui però aveva voluto riscattarsi con ogni mezzo e modo.

Ippolito ovviamente è terrorizzato: "A quale casa ospitale accostarmi col peso addosso di un'accusa simile?", si chiede, attribuendo una tortura del genere esclusivamente al fatto d'essere sempre stato conside-

rato, in famiglia, un bastardo. Ma Teseo è irremovibile: "Il tuo esilio non mi fa pena".

In un certo senso però la pena l'hanno gli dèi, che, attraverso Posidone, fanno sì che la quadriga con cui egli era partito si rovesci immediatamente e lo ferisca a morte. La descrizione del nunzio è lunga, articolata, ma del tutto fantasiosa per un lettore moderno. Se si volesse raccontare oggi una scena del genere, bisognerebbe limitarsi a quanto Ippolito avrebbe detto - sempre secondo il nunzio - prima della partenza: "Zeus, se sono un tristo, che io muoia, e il padre capisca che mi fa torto". Cioè il regista dovrebbe trovare il modo di far capire che Ippolito si era suicidato e che i soccorritori l'avevano trovato in fin di vita e riportato al padre. Era un'anima troppo pura per sopportare un'onta del genere.

Tutto il racconto orrorifico del nunzio probabilmente serviva anche, per un autore-regista come Euripide, a mettere un po' di pepe nel suo piatto di portata. Oggi invece parrebbe stonato, una inutile esagerazione.

Dunque la domanda: "Che fine ha fatto Ippolito?", è destinata a rimanere senza risposta.²⁹ Se anche materialmente non fu responsabile Teseo della sua fine, moralmente sì. E il nunzio glielo fa capire: "Io, signore, non sono altro che un servo di casa tua, ma non saprò convincermi di certo mai che tuo figlio sia un tristo; neppure se s'impicca tutta quanta la razza delle donne...".

I comportamenti umani aggiungono alle tragedie ulteriori tragedie: ciò è incomprensibile, oppure può essere spiegato soltanto col dire, alla maniera greca, qui rappresentata dal coro: "Ciò che deve succedere succede, e non c'è scampo". Il male è sempre destinato ad avere la meglio, a meno che non intervenga un altro dio a sistemare, in qualche maniera, le cose.

Teseo è convinto che questo improvviso svolgimento dei fatti sia comunque parte di un giudizio divino, un segno di giustizia, e si aspetta che, almeno in punto di morte, Ippolito confessi la propria colpa.

VI

²⁹ In una versione più tarda, Ippolito, su richiesta di Artemide, viene riportato in vita da Asclepio, il dio della medicina. Ne parla anche Virgilio nel VII canto dell'*Eneide*: dopo la resurrezione, Ippolito viene trasportato da Diana sui monti Albani; qui ella gli impone un nuovo nome, Virbio (ovvero "nato due volte"). Il giovane istituisce nel Lazio il culto della dea, sposa la giovane ateniese Aricia e fonda una città cui dà il nome di lei diventandone re. Genera poi con Aricia un figlio, anch'egli chiamato Virbio, che gli succede nel regno.

È a questo punto che entra in scena, come *deus ex machina*, Artemide, al fine di chiarire tutte le cose. L'ultima parte della tragedia ci appare molto artificiosa, inevitabilmente. Già sulle modalità della morte di Ippolito si faceva molto fatica a soprassedere; ora diventa del tutto impossibile. D'altra parte a Euripide non rimanevano molte soluzioni per instillare un dubbio atroce d'innocenza nella mente categorica di Teseo. I greci non disponevano di indagini scientifiche; per avere delle certezze consultavano gli indovini, i cui responsi però andavano interpretati correttamente. Per il resto si dovevano affidare all'evidenza o a un ragionamento molto convincente o alla testimonianza di qualcuno autorevole o a un sacro giuramento in nome di qualche dio.

Stranamente qui Euripide non pensa a un dialogo tra Teseo e la nutrice, che avrebbe potuto rivelargli tutto. Ippolito non la chiama mai in causa, forse temendo che, in quanto schiava, se avesse parlato in suo favore, Teseo l'avrebbe uccisa. Quando mai uno schiavista dava ragione alla testimonianza di una persona non-libera? Il conflitto d'interessi sarebbe parso a chiunque troppo stridente.

Euripide preferisce avvalersi di un espediente tecnico che, per la mentalità greca, svolgeva la funzione di una superiore coscienza personale, in grado di andare al di là di ogni interesse, vizio o limitazione. Difficile capire per noi oggi una scelta del genere: è come se avesse voluto cercare qualcosa di rassicurante, di convincente al 100%, che il pubblico, abituato ad affrontare gravi problemi come quello del rapporto tra figli naturali e legittimi, avrebbe apprezzato in maniera particolare.

Per noi moderni invece una scelta tecnica così artificiosa, da ridurre la tragedia a una sorta di fiaba, offre un'impressione opposta, e cioè che gli uomini non credono alla verità neppure quando non hanno alcun motivo per non crederci. I greci invece hanno bisogno di credere che la verità della coscienza personale, per poter essere creduta, abbia bisogno di una conferma evidente, e quando questa manca, pensano che sia una dimostrazione a sfavore di quella verità.

I greci non hanno una concezione profonda della libertà di coscienza, né mai l'hanno avuta i romani al tempo del paganesimo. Era proprio la civiltà schiavista a impedirlo. Ecco perché quando si trovano in un vicolo cieco, hanno bisogno di credere che un qualche dio li salverà. Oggi noi definiamo un atteggiamento del genere come "superstizioso", quanto meno "illusorio".

Resta comunque significativo che si possano comprendere meglio talune cose del mondo greco leggendo dei testi teatrali che non dei manuali di storia o di filosofia. Qui sta anche la grandezza indiscussa di Euripide e dei tragici in genere.

Dunque interviene Artemide come *dea ex-machina* (un'apparizione improvvisa in scena, mediante soluzioni tecniche). Anzitutto gli predice un futuro molto nero, a causa della colpa compiuta nei confronti di un proprio protetto. Poi gli rivela che la verginità è la più nemica tra gli dèi. Singolare questa affermazione. Vi si potrebbero fare mille congetture. Gli dèi la detestano perché loro stessi non sono in grado di praticarla? Oppure gli dèi temono che il genere umano si estinguerebbe e, con esso, la stessa religione? O perché in assenza di castità gli uomini possono vivere tante avventure con cui sollazzare la curiosità e la partigianeria degli stessi dèi?

Riconosce poi a Fedra un'aberrante furore instillato da Venere e, insieme, una certa nobiltà, in quanto, alla fine, aveva scelto una soluzione autodistruttiva, per quanto viziata da una vergognosa bugia; ma le addebita anche una buona dose d'ingenuità, essendosi fidata della nutrice che, coi suoi maneggi, non aveva fatto altro che precipitare gli eventi, portandoli a un punto di non ritorno.

Dopodiché gli dice che Ippolito non aveva mai rivelato a nessuno le trame della nutrice, in quanto glielo aveva giurato. Strana questa affermazione, poiché nel dialogo tra loro due aveva proprio detto il contrario, cioè d'aver giurato con la lingua non col cuore, per cui, al ritorno di Teseo, avrebbe rivelato tutto al padre.

Altra cosa che gli dice, per noi poco importante, è in relazione alle tre maledizioni che Posidone aveva messo a disposizione di Teseo contro i propri nemici: una l'aveva usata con lo stesso Ippolito!

Insomma una stupida fretta aveva ucciso un innocente e ora portava il colpevole alla disperazione: "Non hai voluto attendere nessuna prova valida o responso, e non hai fatto alcuna inchiesta, non hai dato tempo al tempo...". Anche su queste parole ci sarebbero da scrivere libri interi, poiché qui viene delineata una sorta di metodologia per le indagini sia poliziesche che storiografiche (entrambe scientifiche). Mai fidarsi delle apparenze, mai credere a ciò che appare evidente, ma esaminare ogni fonte, con giudizio e discernimento, vagliando ogni cosa con una mente la più possibile sgombra dagli inevitabili preconcetti che ci caratterizzano. Sforzarsi, per quanto concesso, d'essere onesti, obiettivi, liberi da meschini interessi e soprattutto dalle paure e dai risentimenti.

L'ultima cosa che gli dice è così densa di significato che avrebbe dovuto essere considerata sufficiente per smettere di credere negli dèi. È un concentrato di idee ateistiche, proferite dalla bocca di una divinità! Evidentemente a quel tempo non venivano percepite come tali, e il motivo a noi oggi appare abbastanza semplice: i greci vedevano gli dèi come una rappresentazione di loro stessi, cioè di una vita dominata da rapporti

fortemente antagonistici, in cui non vi erano solo differenze di ceti e di classi, ma anche tra etnie, città e appartenenze clanico-tribali.

Gli dèi servivano soltanto per accettare con rassegnazione il peso delle contraddizioni sociali, o comunque per sperare che questo peso, quando diveniva insopportabile per colpa di qualche dio, sarebbe stato tolto grazie alla buona volontà di qualche altro dio. Di qui il proliferare di continue nuove divinità, ognuna delle quali doveva tutelare una qualche caratteristica particolare, fosse essa un aspetto della vita quotidiana o il destino d'una stirpe regale o di una polis.

I pagani erano in balia dei capricci degli dèi e questi, in ciò, non facevano altro che riflettere gli atteggiamenti delle classi aristocratiche, che si servivano appunto della religione per gestire gli umori delle masse e per tutelare ovviamente i loro interessi di casta. L'unica forma di religione pagana che esprimeva un minimo di contestazione nei confronti dei poteri dominanti era quella orfico-dionisiaca, la quale però si limitava a richiedere uno spazio di autonomia, in un preciso momento dell'anno, in cui poter esprimere degli atteggiamenti alternativi a quelli aristocratici, che poi si riducevano a una sorta di violazione di norme morali ritenute convenzionali, specie in relazione alla sessualità.

Il rapporto di serietà nei confronti delle divinità non era tanto determinato dalla constatazione di un'effettiva *eticità* nella loro natura (in quanto, sotto questo aspetto, esse venivano ritenute identiche agli umani), quanto piuttosto era determinato dalla *paura*. Gli dèi venivano considerati autoritari, troppo potenti per essere contrastati: erano come i ceti aristocratici portati all'eccesso, dotati di tutti i poteri per nuocere agli uomini.

Lo stesso genere letterario della tragedia rifletteva, meglio di ogni altro, questo forte fatalismo in ambito religioso. Qui la catarsi avviene soltanto dopo un omicidio o un suicidio, quando lo vogliono gli dèi, che intervengono solo a cose fatte, agendo d'autorità. Sotto questo aspetto non vi è molta differenza, se non nelle forme della laicizzazione (che implicano l'uso degli strumenti tecnico-scientifici), tra il fatalismo greco e quello moderno della cultura borghese caratterizzata dal calvinismo.

Artemide, quando parla del comportamento degli dèi, lo fa capire benissimo. In ultima istanza il suicidio di Fedra era stato indotto da Afrodite, nemica di tutti coloro che detestano la sessualità. Quindi anche la colpa di Teseo va necessariamente ridimensionata. Gli uomini non possono far nulla contro di dèi. E questi non sono esattamente "amici" degli umani. Piuttosto ne sono i padroni. E presumono di fare degli umani quello che vogliono. Infatti tra loro vige la regola secondo cui "nessun

dio vuole opporsi al volere di un altro dio". Se esiste la possibilità che, una determinata polis rischi di spopolarsi in seguito all'odio che gli dèi nutrono l'uno per l'altro, ecco che allora interviene Zeus che, d'autorità, sistema ogni cosa.

Quindi di regola gli dèi si comportano in maniera individualistica. La loro comunità è sempre caratterizzata da uno scontro di interessi opposti, i quali però devono cercare di coesistere, riconoscendo, in ultima istanza, una comune autorità suprema. L'unità sta solo nell'autorità di Zeus: "Se non avessi temuto Zeus - spiega Artemide -, non avrei accettato una simile vergogna: lasciar morire quello che fra gli uomini era per me il più caro".

Gli uomini quindi, restando inconsapevoli vittime della volontà arbitraria degli dèi, non possono avere una piena determinazione nel peccare: "l'ignoranza esclude ogni malizia", dice Artemide a Teseo. E, in ogni caso, il fatto che Fedra si fosse uccisa, impediva qualunque possibilità di contraddittorio, di verifica di quelle motivazioni formali che inducono a compiere determinate azioni (motivazioni che in genere sono connesse a interessi materiali o al rispetto dei valori dominanti). Le divinità non possono gloriarsi della morte delle persone giuste, pie. Sarebbe inammissibile non crederlo. Gli dèi possono essere spietati e vendicativi nei confronti dei malvagi, ma se chi soffre ingiustamente fosse convinto di avere anche tutti gli dèi per nemici, non avrebbe nulla da perdere e si ribellerebbe radicalmente alle autorità costituite.

Senza volerlo qui Artemide lascia capire che una stretta identificazione di vicende umane e divine poteva portare all'indifferenza nei confronti della religiosità, proprio perché nessun dio era in grado di risolvere definitivamente le contraddizioni fondamentali degli uomini: al massimo poteva lenirne il dolore.

Ancora più triste è il dover constatare che, di fronte alla morte, non c'è virtù che tenga: tutti, buoni e cattivi, finiscono nell'Ade. Lo stesso Ippolito morente lo dice: "ho l'inferno davanti, e vado laggiù perché la vita è spenta, e a nulla servì quella mia pietà che tanto curai fra la gente". Dunque, a che pro essere credenti? Ippolito non arriva a trarre questa conclusione, ma le sconsolate considerazioni la rendono inevitabile, anche se, ad un certo punto, poco prima di morire, s'arrischia a dire una cosa che certamente doveva aver turbato il pubblico: "Potesse l'uomo maledirli, i numi".

Al sentirlo, Artemide lo deve riprendere: "Non lo dire: neppure nelle tenebre di sotterra il tuo corpo sarà immune dallo sfogo violento della collera di Cipride, a motivo della tua pietà, della tua anima virtuo-

sa". L'autorità degli dèi non può essere messa in discussione, altrimenti quella terrena dei poteri dominanti cesserebbe di sussistere.

Gli uomini devono soltanto sapere che una giustizia esiste e che sono gli stessi dèi che, in qualche modo, la realizzano e la impongono agli umani. "Io colpirò - dice Artemide -, con questa mia mano, un altro che tra gli uomini le sia carissimo...". Sarà quindi una questione di vendetta personale di una dea contro un'altra dea, legittimata dal fatto che viene esercitata dagli stessi poteri costituiti, i quali presumono di avere una conoscenza superiore del senso della giustizia.

La giustizia fra gli dèi, nella fattispecie fra Afrodite e Artemide, si ristabilirà soltanto quando la vendetta avrà avuto il suo corso e la soddisfazione per entrambe sarà stata decisa da Zeus, suprema autorità, il cui potere resta invincibile. Gli uomini non possono far nulla in tutto questo.

Ovviamente a chi ha patito in maniera ingiusta gli dèi promettono grandi onori sulla terra, cioè riconoscimenti ufficiali, popolari, liturgici, sacrali. Sarà l'unica soddisfazione che Ippolito potrà avere. D'altra parte egli non può morire nutrendo rancore, perché così perderebbe in purezza. Deve capire che il padre ha agito per ignoranza, contro la propria volontà: "è normale che l'uomo sbagli, se gli dèi lo vogliono". La società greca si sentiva del tutto impotente nei confronti del destino, proprio perché le sembrava d'essere incapace di risolvere le contraddizioni sociali che la dilaniavano, e che non saranno certo superate dalla formazione dell'impero ellenistico di Alessandro Magno. Ci vorrà il cristianesimo prima di capire che dio ama sempre gli uomini e che, anche se esclude la possibilità ch'essi siano felici sulla terra, li vuole tutti con sé nel regno dei cieli.

Il finale della tragedia è toccante, commovente. Ippolito perdona il padre e questi si convince della buona fede del figlio, il quale gli augura che anche i suoi figli legittimi gli vogliano bene come gliene ha voluto lui.

La vendetta dei profughi Eraclidi

I

La resa compositiva degli *Eraclidi* di Euripide è inversamente proporzionale al valore del loro contenuto, nel senso che risulta alquanto deficitaria, il che, considerato che a quel tempo il tema doveva essere molto sentito, appare poco spiegabile, e non è da escludere che il testo sia in realtà una versione ridotta (di soli 1055 versi) di un altro lavoro più esteso.

Gli Eraclidi infatti (i figli di Eracle) sono profughi in quanto perseguitati per motivi politici. Lo stesso Euripide era un "meteco in patria", ossia uno straniero che aveva rinunciato volontariamente ai diritti politici (anche se, con le nuove leggi di Pericle, i meteci potevano commerciare, sposarsi e difendersi in tribunale).

Per capire il senso di questa tragedia, bisogna prima esaminare il rapporto che Eracle aveva avuto col persecutore dei propri figli: Euristeo. Eracle era stato voluto da Zeus per una ragione molto semplice: dopo aver imprigionato nel Tartaro i Titani, che erano atei e difensori della democrazia, in quanto rappresentanti della società pre-schiavista, Zeus dovette affrontare l'ira della Madre Terra (Gea), che proteggeva i suoi figli Titani e aveva pensato di vendicarsi, spingendo i 24 Giganti, altri suoi figli, a dare l'assalto al cielo.³⁰

Siccome Zeus era all'inizio della propria carriera dispotica, contrassegnata dalla difesa delle gerarchie sociali, dello schiavismo e del maschilismo, temeva di non farcela contro questi avversari, i quali avevano la prerogativa di non poter essere uccisi da alcuna divinità.³¹ E così decise di produrre "in proprio" un essere umano, forte e irascibile come lui, Eracle (Ercole), congiungendosi con la più bella e virtuosa tra le donne greche: Alcmena, moglie di Anfitrione.

Tuttavia, prima di poter uccidere tutti i Giganti, Eracle, vero e proprio servo di Zeus, dovette sopportare un duro tirocinio, preteso dalla

³⁰ Ovviamente tutti i miti, essendo espressione di una cultura aristocratica, stanno dalla parte di Zeus, per cui la descrizione dei nemici è viziata in partenza.

³¹ Gli dèi non potevano uccidere gli uomini perché, altrimenti, avrebbero ucciso anche se stessi. Gli uomini invece, se avessero tentato di uccidere gli dèi, sarebbero stati severamente puniti. Non dimentichiamo che la nascita dello schiavismo va di pari passo con la nascita di una religione che fa gli interessi delle classi dominanti.

moglie di Zeus (Era o Giunone), che non aveva accettato ben volentieri il tradimento coniugale.

Chi sottopose all'eroe greco dodici terribili prove fu Euristeo, che era diventato re di Tebe e di Micene (ma anche di Tirinto e Argo) grazie ai maneggi di Era, che aveva gabbato Eracle, smentendo, con un artificio, una predizione fatta da Zeus, secondo cui i troni di Tirinto e di Micene sarebbero stati destinati al primo nato della stirpe di Perseo, che nei piani di Zeus avrebbe appunto dovuto essere Eracle (sia questi che Euristeo erano discendenti di Perseo). Eracle era stato messo al servizio di Euristeo perché, in un momento d'ira, aveva ucciso i figli avuti da Megara, figlia di Creonte, re di Tebe, che questi aveva dato a lui in moglie per aver liberato la città dagli Orcomeni.

Tuttavia Eracle, dopo aver superato le sue fatiche e vinto i Giganti, non riuscì a detronizzare Euristeo, poiché in una delle sue numerose avventure extraconiugali commise un gravissimo errore e, per evitare sofferenze indicibili, aveva scelto di suicidarsi. E così, mentre il suo spirito finì nell'Olimpo, in segno di riconoscenza da parte di Zeus per tutto quello che aveva fatto a favore dei poteri dominanti, i suoi figli invece furono costretti a espatriare, in quanto Euristeo voleva eliminarli, onde evitare qualunque diritto di successione. A dir il vero Eracle, Alcmena, Iolao e tutti i figli erano già stati banditi da Euristeo in tutta l'Argolide, in quanto sospettati di tramare contro di lui. La tragedia quindi si riferisce al momento finale della fuga di questi profughi.

In tale ricostruzione s'è voluta dare di Eracle l'immagine di un uomo intenzionato a difendere i poteri costituiti (quelli di Zeus), che si erano imposti con l'uso della forza militare. Ma è evidente che nell'immaginario collettivo del mondo greco egli appariva come un eroe perseguitato dalla sfortuna d'aver avuto come nemica la moglie di Zeus. Nonostante ciò egli fu vinto soltanto dalle proprie debolezze sessuali, che, insieme al carattere irascibile, non privo di una certa ragionevolezza, aveva ereditato da Zeus. La tragedia di Euripide non ha la pretesa di mettere in discussione né la figura di Eracle, né, tanto meno, quella di Zeus: parte soltanto dal momento in cui Euristeo sta per attaccare Atene, nella quale il figlio maggiore di Teseo, Demofonte, aveva ospitato i figli fuggiaschi di Eracle, accompagnati da Iolao, nipote e scudiero di Eracle, in quanto figlio di Ificle, fratello di Eracle. Demofonte si sta appunto chiedendo se consegnarli a Euristeo, per evitare la guerra, oppure no.

Già condannati a morte da Euristeo, gli Eraclidi si erano rifugiati in un tempio ateniese dedicato a Zeus, convinti che da lì i cittadini non avrebbero permesso che qualcuno li obbligasse a uscire. I templi erano come delle "zone franche" con diritto d'asilo per chi cercava protezione:

violarli sarebbe stato sacrilego. Iolao aveva scelto l'importante tempio di Zeus anche per mettere alla prova il rispetto delle consuetudini, l'attaccamento alla religione della cittadinanza ateniese, che, in quel momento, era governata dai figli di Teseo. Il motivo della condanna a morte non viene detto nella prima parte della tragedia, per cui è da presumere che Euripide lo desse per scontato: l'araldo di Euristeo si limita a parlare di "assurdi guai".

L'araldo è convintissimo che Demofonte non metterà in pericolo la vita dei propri sudditi per difendere quella del vecchio Iolao e dei figli di Eracle. La tragedia ha quindi indubbiamente un sapore e un tono politico abbastanza accentuato, e forse il protagonista principale è la stessa cittadinanza ateniese: di qui la scarsa caratterizzazione psicologica dei personaggi.

L'araldo e Demofonte non si stimano per nulla: questi ritiene quello un "barbaro" nel modo d'agire. E ciò trova conferma nel fatto che l'araldo l'offende più volte: gli deve ricordare che quando qualcuno viene condannato a morte in una città, è un diritto di quest'ultima pretendere l'estradizione, se il colpevole è un proprio cittadino; gli fa capire che ovunque i fuggiaschi si siano rifugiati, sono dovuti andarsene, perché nessuno li voleva e lui non può pensare che Euristeo rinunci a dichiarare guerra ad Atene; anzi, di fronte a un'eventualità del genere, Demofonte rischia di comportarsi in maniera irresponsabile verso i propri concittadini, quando invece dovrebbe imparare a scegliere tra gli amici i migliori e, non come ha già fatto, i peggiori.

Demofonte è incerto sul da farsi, ma permette a Iolao, per spirito di democrazia, di difendere la propria causa. E Iolao risponde subito che, da quando è profugo, è diventato un apolide, non si sente più miceneo, non avendo più intenzione di fare ritorno nella sua città, e non per questo vuole sentirsi straniero in tutta la Grecia. Inoltre è convinto che Atene, essendo una grande polis, non si comporterà come tutte le altre città dalle quali sono stati costretti ad andarsene. Iolao è convinto che gli ateniesi abbiano onore da vendere e che non consegneranno gli Eraclidi per timore di dover sostenere una guerra, tanto più che quest'ultimi sono imparentati coi figli di Teseo. E poi ricorda a Demofonte che Teseo fu aiutato da Eracle quand'era finito nell'Averno per aver tentato di rapire Persefone, per cui non può non sentire un debito di riconoscenza verso i figli di lui.

Demofonte si persuade del valore di queste parole di Iolao, e soprattutto pensa, in quanto sovrano, che se consegna i profughi, rifugiatisi nel tempio, non potrà risparmiarsi l'accusa di governare una polis non libera, che "tradisce i supplici temendo gli Argivi". L'idea di democrazia, quindi, sembra voler trionfare nelle sue parole.

Convinto d'aver detto quanto bastava per assicurare Iolao, Demofonte gli chiede di uscire dal tempio e di attendere gli eventi in un'abitazione della città. Ma Iolao non ci pensa proprio e gli risponde chiaramente di sentirsi più sicuro lì dentro, almeno finché lo scontro con Euristeo, per lui inevitabile, non si sarà concluso positivamente per Atene. Sarà quindi uno scontro tra due grandi divinità: Era, moglie di Zeus, protettrice di Euristeo, e Pallade, protettrice di Atene, e in mezzo Zeus, che "punisce tutti gli eccessi di superbia".

II

Quando l'armata degli Argivi è alle porte, Demofonte si reca da Iolao e gli dice che difenderà la loro causa di profughi solo a una condizione, quella decisa dall'assemblea popolare: il sacrificio d'una vergine d'alto lignaggio a Persefone, dea degli inferi. E poi gli aggiunge ch'egli non avrebbe mai ucciso una propria figlia, né avrebbe obbligato qualche suo suddito a farlo. Si vede costretto a porre tale condizione come una sorta di compromesso tra sostenitori e contrari alla causa di Iolao, onde evitare una guerra civile. Demofonte ci tiene a fargli capire che la decisione era stata presa democraticamente e che però doveva essere lo stesso Iolao a trovare il modo di adempierla.

Inevitabilmente Iolao si deprime, e fa questa controproposta a Demofonte: lui si consegnerà spontaneamente in cambio della vita degli Eraclidi. Ma Demofonte sa bene che Euristeo non vuole tanto la morte di Iolao quanto degli stessi Eraclidi, che possono pretendere quel trono, artatamente sottratto al loro padre.

Da questo imbarazzante stallo riesce a uscire una degli Eraclidi, Macaria, che si offre spontaneamente al sacrificio: è vergine e di stirpe nobile. E soprattutto ha le idee chiare: "È ridicolo piangere seduti come supplici qui presso gli altari, e in pari tempo rivelarci vili, noi, figli di quel padre".

Essa quindi constata due ambiguità, quella di una *religione* che presume d'essere pia e devota, e quella di una *politica* che presume d'essere democratica. E al cospetto di queste due ambiguità fa altre considerazioni di grande valore. Per lei è meglio morire subito con onore piuttosto che, nel caso Atene perda la guerra, subire un trattamento indegno; e poi non le va proprio di dover continuare a fuggire, facendo vedere d'essere attaccata morbosamente alla vita; né per lei avrebbe senso sopravvivere alla morte dei fratelli: nessuno la prenderebbe in moglie. In poche parole, Macaria preferisce una morte da eroina che una vita squallida ed errabonda.

Iolao però non ci sta e propone che sia la sorte a decidere quale, tra le figlie di Eracle, debba essere sacrificata. Al che Macaria ribatte che non ci sarebbe merito a morire per sorteggio. Iolao cede e Macaria chiede di morire tra le braccia di donne, non di uomini. Poi fa un'ultima dichiarazione che lascia interdetto Iolao: "Meglio che sotto terra non resti più nulla: se dovessimo, uomini morituri, anche giù patire angosce, non so proprio dove ci si potrebbe volgere: morire, di tutti i mali è il farmaco sovrano".

Se questa non è un'esplicita professione di ateismo, che cos'è? Per Iolao è come se stesse bestemmiando. E il coro deve per forza intervenire per ristabilire le credenze dominanti: "Senza gli dèi non esiste per gli uomini prospera sorte né sventurata..., ma sorte a sorte sempre succede. L'uno dall'alto in angustie riduce, l'altro, che è misero, rende felice, dato che non è possibile sfuggire al destino, neppure se si fosse altamente saggi".

L'ateismo di Macaria è proprio una conseguenza del fatto che tutto viene deciso dal *caso*, per cui non ha senso credere in un intervento "certo" degli dèi. Se gli uomini non possono far nulla per rimediare alla loro triste condizione di vita, e gli dèi, che pur potrebbero, non lo fanno, se non in maniera del tutto fortuita e imprevedibile, a che pro credere? - sembra chiedersi Euripide. A che pro essere giusti? Davvero l'ateo è moralmente peggiore del credente? O è soltanto meno ingenuo? Davvero la moralità può misurarsi soltanto sulla base di una fede o di una mancanza di fede nei confronti della divinità? Qui Euripide (discepolo di Anassagora) è a un passo dal capire che l'ateismo è solo il presupposto per una critica della democrazia formale, per un'istanza di superamento dei rapporti sociali antagonistici.

Un passo ulteriore lo fa compiere allo stesso Iolao, che, colpito al cuore dalla decisione di Macaria, ha uno scatto d'orgoglio e chiede, pur essendo già anziano, di combattere come oplita contro Euristeo. Ottenuta la divisa, Iolao deve difendersi da chi vorrebbe dissuaderlo, e la spunta. Si butta nella mischia, come fosse un giovane gagliardo, e gli ateniesi hanno la meglio, anche perché Euristeo era solo un codardo. Infatti aveva rifiutato di duellare col solo Illo, figlio di Eracle, che gli aveva fatto tale proposta per evitare un inutile strage da ambo le parti.

Fu proprio al vedere il rifiuto di Euristeo al duello individuale che gli indovini decisero di sacrificare immediatamente Macaria, temendo il peggio per la città. Euripide fa dire al nunzio che fu lo stesso Iolao a catturare Euristeo.

Tra i profughi vi era anche Alcmena, madre di Eracle, che, quando vede Euristeo incatenato, vorrebbe sgozzarlo con le sue mani. Ma un

servo di Demofonte la mette sull'avviso: ad Atene non si uccidono i prigionieri, anzi, non si troverebbe nessuno che giustizierebbe in pubblico un sovrano come Euristeo. Quest'ultimo, dal canto suo, messo a confrontarsi con Alcmena, non ha dubbi nel riconoscere il grande valore di Eracle, e però vuole aggiungere che, una volta morto l'eroe, non avrebbe potuto, per ragioni di sicurezza o di opportunità, far sopravvivere in alcun modo i suoi figli; sicché Alcmena sbaglia a provare dei risentimenti personali contro di lui, in quanto, al suo posto - glielo dice chiaramente -, lei si sarebbe comportata nella stessa maniera, proprio perché le questioni politiche vanno considerate sempre prevalenti su quelle private.

L'anziana Alcmena però la pensa diversamente, e decide di farlo uccidere sia per motivi *politici*, in quanto ha intenzione, con tutti gli Eraclidi, di ritornare ad Argo, sia per motivi *personali*, in quanto lo detesta nel suo più profondo. E chiede allo stesso Illo di farlo fuori. Quest'ultimo rappresentava il ramo principale degli Eraclidi, i quali invasero coi Dori il Peloponneso, anche se dovettero passare tre generazioni prima di conquistarlo.

La disperazione di Ecuba

I

Generalmente nelle tragedie greche, la cui trama doveva svolgersi nell'arco di una giornata e in un unico atto, il prologo aveva la funzione di far ricordare al pubblico quanto era accaduto nelle settimane o addirittura nei giorni precedenti. Questo affinché ci si potesse lasciare coinvolgere al massimo.

Qui il momento del prologo viene fatto gestire da uno spettro, quello di Polidoro, figlio di Priamo, re di Ilio (Troia), e di Ecuba. Poco prima che la città venisse espugnata dagli Achei, Priamo aveva affidato questo figlio, il suo più piccolo, alle cure di Polimestore, re del Chersoneso, marito di Ilione, una delle figlie di Priamo, affinché potesse continuare la stirpe, e gli aveva dato un forziere d'oro. Ma quando Troia cadde e Priamo fu ucciso da Neottolemo, figlio di Achille, Polimestore uccise Polidoro, gettandolo in mare, per impadronirsi del suo tesoro. Questi sono gli antecedenti che il pubblico teatrale di Atene doveva già conoscere.

Il fantasma di Polidoro si sta lamentando che il suo corpo non ha ricevuto alcuna sepoltura. Sono tre giorni che si libra nell'aria: gli stessi giorni che Ecuba sta passando come schiava di Ulisse nel campo degli Achei reduci da Troia, sul lido del Chersoneso trace. L'esercito si è fermato qui perché un altro fantasma è apparso, quello di Achille, che, sopra la sua tomba, reclama un sacrificio, quello di Polissena, una delle sorelle di Polidoro, causa principale della morte del grande eroe greco.

Ovviamente tale spiegazione mistica andrebbe interpretata, non per ricercare un suo fondamento realistico, ma per capire il motivo per cui si usava il misticismo per giustificare alcune azioni o decisioni. In tal senso non è da escludere che la richiesta d'immolare Polissena non poteva essere attribuita direttamente a Neottolemo, che, essendo figlio di Achille, non avrebbe potuto sottrarsi all'accusa di avere un interesse personale (nella fattispecie quello di vendicarsi di colei che, col suo spregevole inganno, aveva portato Achille a morire). Accusa che non a caso fu ritorta contro l'altro partito dell'armata, capeggiato da Agamennone, già avverso ad Achille e che evidentemente non riteneva quest'ultimo così meritevole d'essere ricordato, visto che aveva fatto una fine su cui sarebbe stato meglio soprassedere.

La tragedia vuole appunto mostrare che il sacrificio di Polissena fu determinato da una sorta di "volontà superiore", nei confronti della quale nessuno avrebbe potuto opporsi. È il modo fantasioso, a-razionale, che hanno i Greci di attribuire il senso di certi eventi incresciosi o inspiegabili al fato o alla volontà degli dèi.

L'*Ecuba* di Euripide è una tragedia abbastanza strana, perché, pur essendo piena di aspetti che oggi considereremmo fantasiosi, mistici, superstiziosi, contiene aspetti chiaramente favorevoli a una visione disincantata della vita, al punto che nell'insieme questi sembrano addirittura prevalere. Anche perché le convinzioni di tipo religioso vengono intrecciate continuamente ad atteggiamenti che di religioso non hanno nulla, essendo anzi piuttosto cruenti e determinati da odio e risentimento.

Si fa fatica a capire il vero messaggio sotteso a questa tragedia. Dov'è infatti la giustizia se Ecuba, dopo averla ottenuta, è destinata a suicidarsi e a trasformarsi in un orribile cagna? Dove sono i personaggi "positivi" di questa tragedia? Polidoro appare solo come uno spettro, piangendo la sua mancata sepoltura, e poi scompare dalla scena sino alla fine. Più significativa è la sorella di lui, Polissena, che affronta il proprio olocausto con grande dignità, lei che però aveva scelto di diventare l'amante di Achille pur di carpirgli, fingendo d'amarlo, il segreto della sua invulnerabilità. Agamennone, che pur a tratti appare giusto, non fa molto per impedire il sacrificio di Polissena, e comunque anche a lui lo squallido Polimestore predice una fine tristissima.

Polimestore è il "cattivo" di turno, eppure è in grado di profetizzare eventi che puntualmente, nel mito, si avvereranno. Uno riguarda la stessa Ecuba, che, pur essendo prostrata dal dolore per la distruzione della sua città e la perdita dei suoi 19 figli, è in grado di attuare una terribile vendetta.

Si ha insomma l'impressione che in questa tragedia Euripide, in realtà, non voglia salvare nessuno, ma che abbia scelto di raccontare una storia solo allo scopo di mostrare che in ogni essere umano, anche di rango elevato, vi sono aspetti di cui sarebbe meglio vergognarsi.

Forse il personaggio che appare meno contraddittorio è Ulisse, ma proprio perché egli rappresenta la ragion di stato, colui che non può tener conto di alcun aspetto personale quando sono in gioco gli interessi dei potenti cui ci si sente di appartenere.

II

Troia è stata distrutta da tre giorni e gli Achei sono in attesa di tornare a casa con le loro navi. I venti però non lo permettono. Polidoro

non si lamenta soltanto d'essere stato ucciso da Polimestore subito dopo la rovina della città, al solo scopo d'impadronirsi del suo tesoro, e del fatto che il suo corpo è stato buttato in mare come un rifiuto qualsiasi, ma anticipa anche una nuova imminente tragedia: il sacrificio di Polissena, colei che, attraverso l'aiuto di Paride, suo fratello, era riuscita a eliminare Achille.

Polissena aveva assistito, senza essere vista, all'omicidio pre-ritenzionale di suo fratello Troilo, nel tempio di Apollo-Timbreo, dove si era rifugiato perché inseguito da Achille, che si era innamorato di lui, essendo un bi-sessuale. L'aveva abbracciato con tale foga da rompergli il torace. Troilo era il più giovane dei figli di Priamo e, secondo un oracolo, Troia non sarebbe mai caduta se lui avesse raggiunto i vent'anni: fu però ucciso all'inizio della guerra.

Polissena aveva giurato di vendicarsi e l'occasione buona venne quando Achille, per la restituzione a Priamo del corpo di Ettore, aveva preteso in oro l'equivalente del peso del cadavere. Siccome non si riusciva a trovarne abbastanza, Polissena decise di mettere anche se stessa sulla bilancia, convincendo Achille ad accettare. Persino i genitori di lei la lasciarono fare, convinti che si fosse davvero innamorata dell'eroe greco. D'altra parte Achille aveva promesso che l'avrebbe trattata non come una schiava ma come una regina, tant'è che Polissena pretese di sposarsi nello stesso tempio in cui era stato ucciso suo fratello e dove appunto Paride riuscirà a scoccare la freccia avvelenata nel tallone d'Achille.

Ovviamente anche il mito di Polissena, e non solo il suo sacrificio, andrebbe interpretato. Dietro può esserci stata la scoperta, ch'essa aveva fatto in qualità di amante, che la personalità machista di Achille era in realtà un colossale bluff, ovvero che la sua ostentata forza muscolare, il suo smisurato ego narcisista, altro non era che una maschera per nascondere i propri traumi interiori, di natura prevalentemente sessuale o identitaria.

Che Achille fosse un bi-sessuale lo si comprende anche dal fatto che la madre Teti, scoppiata la guerra di Troia, l'aveva nascosto facendogli portare abiti femminili. Il mito poi lo trasformò in eroe invincibile per sottrarlo a questa nomea poco onorevole. Quindi, se egli è esistito, non è stato una creatura di Omero, bensì di una madre possessiva, autoritaria, le cui pretese favorirono nel figlio una sorta di "ansia da prestazione" e quindi il sorgere di disturbi psicologici, di una forma di disadattamento sociale, che si manifestava chiaramente non solo in una ambigua identità sessuale, ma anche nel modo particolarmente permaloso e facile agli scoppi d'ira di reagire alle questioni di carattere affettivo o erotico: cosa che rendeva l'eroe greco assai poco adatto a diventare un personaggio po-

liticamente di rilievo. Non a caso egli si era ritirato dalla guerra perché Agamennone gli aveva sottratto la schiava Briseide e la riprende quando i Troiani gli uccisero l'amante Patroclo.

Una variante del mito sostiene che Polissena stava addirittura preparando il passaggio di Achille dalla parte dei Troiani.

III

Entra in scena Ecuba, fatta schiava da Ulisse dopo la fine di Troia. Dice di aver avuto dei sogni molto strani sui suoi due figli, Polidoro e Polissena, che l'hanno turbata, ma non riesce a capirli.

Il coro, formato da quindici prigioniere troiane, spiega a Ecuba la nuova situazione che nel campo degli Achei si è venuta a creare. Una parte dell'armata (i figli di Teseo, "virgulti d'Atene") vuole il sacrificio di Polissena per onorare la tomba di Achille; l'altra parte invece, capeggiata da Agamennone, è contraria, ma viene accusata di esserlo solo per motivi personali, in quanto Agamennone si è preso come schiava una sorella di Polissena, Cassandra.

Poiché la diatriba si trascinava per le lunghe, aveva deciso d'intervenire "il demagogo astuto, suavisivo, lo scaltro figlio di Laerte", cioè Odisseo, capace di convincere tutti a credere che un eroe così straordinario come Achille meritava un favore assolutamente speciale, relativo al fatto che il soggetto da sacrificare era lo stesso che aveva causato la sua morte ingloriosa, e tutti sapevano quanto Achille fosse suscettibile quando erano in gioco i suoi interessi personali connessi all'affettività: la controversia tra lui e Agamennone per Briseide nessuno poteva certo dimenticarla.

A Ecuba quindi non resta che rivolgersi ad Agamennone. Prima però rivela a Polissena il suo imminente destino e, non senza stupore, deve constatare che la figlia pare accettarlo con molta dignità, in quanto preferisce morire piuttosto che vivere da schiava. Polissena è quasi più preoccupata di ciò che capiterà alla già affranta madre, vedendo un'altra figlia morire.

Qui bisogna considerare che per il mondo greco un sacrificio volontario del genere non comportava alcun premio ultraterreno. Si accettava l'autoimmolazione come valore in sé, come alternativa a una vita indegna. Per il resto tutti erano convinti di finire nell'Ade: "fra i morti, negli inferi, meschina giacerò", dice in tutta tranquillità la giovane Polissena.

A rivelare la decisione assembleare a Ecuba è lo stesso Ulisse, che usa un tono categorico, quasi burocratico, mettendo la donna di fronte al fatto compiuto. La freddezza di questo eroe è notevole. Per scio-

glierla un po' Ecuba gli ricorda quando, negli anni passati, era venuto a spiare Troia nella sua vita quotidiana, "malmesso, brutto", pensando di farla franca. Ma Elena lo riconobbe e lo segnalò proprio a lei, moglie di Priamo. E Ulisse, per aver salva la vita, la implorò così tanto di lasciarlo andare che alla fine lei acconsentì. E ora che le parti si sono invertite, Ecuba non può fare a meno di sottolineare l'ingratitude di lui.

A Ecuba pare una mostruosità credere che Achille voglia sacrificare chi l'uccise, anche perché la vera colpevole di tutto, di tutta la guerra, non fu certo Polissena, bensì Elena. Per questo è ancora convinta che Ulisse, se vuole, può convincere l'esercito a non chiedere il sacrificio della figlia, che per lei è tutto: "patria, nutrice, bastone e guida". Lo supplica a più riprese di farlo, ma Ulisse resta irremovibile: terrà in vita Ecuba in cambio del favore che gli aveva concesso quando lui era in grave pericolo, ma non farà nulla per opporsi al volere dell'assemblea. Per lui è una questione di principio che un grande eroe come Achille ottenga un grande onore: ciò è un incentivo per ogni militare di morire per un ideale. E chi non comprende l'importanza di questo sacrificio è un "barbaro", glielo dice chiaramente.

Ulisse non vuol far vedere a Ecuba d'essere insensibile al suo dolore di madre: semplicemente le ricorda che in dieci anni di guerra anche tante donne greche erano rimaste vedove dei loro "sposi valorosi, sepolti sotto le zolle di Troia". Fare un sacrificio umano sulla tomba del più valoroso di tutti è come fare, simbolicamente, un sacrificio per tutti.

D'altro canto la stessa Polissena si guarda bene dal chiedere la grazia, anzi, spinge Ulisse ad affrettare il momento dell'olocausto (che poi ha più il sapore di una sentenza capitale), poiché teme, nel caso in cui ciò non avvenga, di dover vivere una vita assolutamente indegna per lei, figlia del re dei Frigi, regina fra le donne dell'Ida, "mortale, sì, ma per il resto dea". L'orgoglio di un'origine illustre le fa percepire come una tortura insopportabile un'esistenza senza onore. Una donna qualunque - in questa concezione aristocratica della vita - non avrebbe neppure motivo di autoimmolarsi, proprio perché il suo sacrificio non verrebbe percepito dalla cittadinanza come una cosa straordinaria. Qui Polissena vuol far vedere che si piega al verdetto con fierezza, quasi a dimostrare che la sentenza viene incontro ai suoi interessi di donna nobile, confermando la sua concezione elitaria della vita.

Al sentirla, Ecuba si preoccupa, perché vede che deve contrastare non solo il senso dell'onore degli Achei, ma anche quello di sua figlia, per cui decide di fare a Ulisse un'ultima proposta: siccome Achille era stato ucciso da Paride, sarebbe più giusto sacrificare la madre che l'aveva

partorito che non la sorella. Ma Ulisse resta di ghiaccio: "lo spettro d'Achille ha chiesto di uccidere lei", le dice.

Disperata, Ecuba chiede d'essere sacrificata insieme alla figlia. All'ennesimo rifiuto di Ulisse, il dialogo tra la madre e la figlia diventa straziante. Ecuba non può che maledire Elena. E il coro conclude questa scena con alcuni versi inquietanti: "Non più l'Asia per me: in cambio c'è l'Europa, il regno dei morti". Ed era il 425 a.C. quando questa tragedia venne per la prima volta rappresentata. Allora l'Europa era solo un'espressione geografica. Ma quanto fu profetico quel lamento! L'Europa davvero diventerà un regno di morte, a partire soprattutto dall'impero romano, che, pur facendo la parte del "liberatore" contro i Macedoni, sottometterà tutta la Grecia e l'Asia Minore due secoli dopo.

Ecuba non si sentiva "europea", bensì "asiatica" e, per questa ragione, Ulisse la definiva "barbara". E bisogna dire che, in un certo senso, aveva ragione, perché erano stati proprio i Greci a fermare l'espansione persiana, al tempo delle storiche battaglie di Maratona e Salamina. Oppure, guardando le cose col senno del poi, dobbiamo dire che aveva torto? Dobbiamo cioè dire che l'invasione persiana avrebbe impedito all'Europa di diventare il "regno dei morti"?

IV

Entra in scena Taltibio, servo di Agamennone, per raccontare a Ecuba com'era morta Polissena, dopo averle detto che lei stessa dovrà provvedere alla sepoltura.

Al vedere la ricchissima Troia completamente distrutta, ucciso il suo re, schiavizzata la sua regina, privata di tutti i suoi figli, Taltibio stenta a credere nell'esistenza degli dèi, non è sicuro che Zeus, e non il caso, vigili sul destino degli uomini.

Egli racconta che Neottolemo³² disse di voler sacrificare Polissena per placare l'ira funesta di Achille e poter così permettere agli Achei di salpare in tutta sicurezza. Quella volta era relativamente facile trovare un *escamotage* di tipo religioso per poter risolvere problemi indipendenti dalla propria volontà.

³² Neottolemo (detto anche Pirro) uccise Priamo vicino all'altare di Zeus; gettò Astianatte, figlio di Ettore, giù dalle mura della città in fiamme; prese Andromaca come sua schiava e da lei ebbe tre figli, ai quali lasciò l'Epiro dopo averlo conquistato. Fu ucciso da Oreste (figlio di Agamennone e assassino della madre Clitennestra e dell'amante Egisto) per motivi di risentimento personale, in quanto Menelao si era rimangiato la promessa di dargli in moglie la figlia Ermione, preferendogli appunto Neottolemo.

Infatti "con lui pregò tutto l'esercito". Non deve apparirci strano questo binomio di fede e sacrificio umano. In fondo, se ci pensiamo, nell'ambito del cristianesimo è avvenuto qualcosa di analogo: un dio-figlio, per placare l'ira di un dio-padre verso gli uomini peccatori, ha accettato, in piena libertà e per amore nei confronti degli uomini, d'immolarsi per loro, rendendo così inutile il tentativo di placare la medesima ira offrendo in sacrificio un montone (come facevano gli ebrei) o addirittura una vergine o comunque un ragazzino (come facevano tante altre religioni).

Sommamente teatrale è il resoconto delle ultime parole pronunciate da Polissena, che chiede ai suoi carnefici di non tenerla ferma mentre il boia, nei panni del sacerdote, eseguirà la sentenza, poiché lei stessa la desidera, non avendo intenzione, lei ch'era una principessa, di vivere da schiava. È teatrale perché si scopre il seno e chiede che la colpiscano con la spada proprio lì, oppure nel collo. Ed è quest'ultimo che l'esecutore Neottolemo, non senza turbamento, preferisce. Non meno teatrale che Euripide aggiunga che lei si preoccupò di "morire composta, celando ciò che agli uomini si cela".

Dopo aver ascoltato tutto ciò, Ecuba pronuncia una sorta di conclusione filosofica in cui traspare un certo ateismo, in quanto essa deve constatare che se buoni frutti possono venire anche da una terra cattiva, e viceversa, tra gli uomini invece "il tristo è sempre tristo, il buono buono; gli eventi non cambiano l'indole onesta". Questo per dire che tutto è affidato al caso o al destino e che gli dèi non riescono a cambiare gli uomini. "Vanità sono le grandi idee, gli sfoggi di parole. Lieto chi vive illeso alla giornata".

Spesso Euripide, nelle sue tragedie, arriva a queste considerazioni scettiche, ma non bisogna vederle come dominanti nella sua personalità, che invece resta alquanto travagliata e problematica.

Ecuba poi manda un'ancella a prendere l'acqua dal mare, con cui vuol lavare il corpo della figlia prima di seppellirla. Ma quando quella ritorna, la tragedia, già sommamente dolorifica fino a quel punto, fa piombare Ecuba in una totale disperazione. L'annuncio, infatti, è ancora più terrificante del precedente sul destino della figlia, in quanto toglie ogni possibilità di riscatto ai Priamidi, ogni possibile conforto alla stessa Ecuba: l'ancella ha trovato in riva al mare il cadavere del figlio Polidoro, ucciso da Polimestore, cui Priamo l'aveva affidato insieme a molto oro.

V

L'ultima parte della tragedia potrebbe essere intitolata "vendetta, tremenda vendetta". Ecuba infatti pensa di servirsi di Agamennone per

vendicare i suoi figli, qui rappresentati dall'ultimo nato, Polidoro, di cui può soltanto constatare una morte violenta e ignominiosa, in quanto procurata da un parente di Priamo (avendo sposato, di quest'ultimo, la figlia Iliona) nei confronti di un ospite (l'ospitalità quella volta era sacra e non solo per i Greci), il quale, per di più, era stato lasciato insepolto (anche se non era certo con una sepoltura che Polimestore avrebbe potuto evitare i sospetti su di sé).

La misura sembra essere diventata colma: Ecuba si trasforma da madre distrutta dal dolore a giustiziera della notte. Tale improvviso mutamento lascia interdetti, poiché, fino a pochissimi attimi prima, Ecuba sembrava disposta a morire o con la figlia o al suo posto. Ora invece vuol vivere per poter compiere un omicidio. E vuole dimostrare, non solo a se stessa, ma anche ad Agamennone e a tutti gli Achei, che le donne non sono meno astute, coraggiose e terribili degli uomini.

Anzitutto convince Agamennone d'essere la donna più sventurata di tutta l'Ellade, perché nel giro di pochi giorni le è crollato il mondo addosso. In secondo luogo lui non può non convenire sul fatto che, tra i delitti peggiori che un uomo possa compiere, vi è senza dubbio quello dell'assassinio di un ospite. Tuttavia Agamennone non vuole prendere provvedimenti contro il trace Polimestore, perché non ha alcun contenzioso contro di lui.

Ecuba, per questa ragione, si cruccia di non essere padrona di quell'arte dialettica e retorica chiamata "persuasione", lei che pur sa "tante cose". Ciò nondimeno prova lo stesso a tirar fuori alcuni strumenti (collaudati) di quest'arte, chiamando in causa le questioni personali. Gli ricorda che, siccome lui sta condividendo il talamo con Cassandra (altra figlia di Ecuba), fatta prigioniera a Troia, deve considerare Polidoro come suo cognato. Un uomo nobile come Agamennone, ritenuto un giusto, non può restare indifferente nei confronti dei malfattori, meno che mai quando sono in gioco i parenti, vicini o lontani che siano.

Interessante che qui Euripide commenti questa scena, per bocca della Corifea, dicendo una cosa che tanto ricorda la cosiddetta "astuzia della ragione": "Strane le congiunture degli eventi! Norme fatali assegnano le parti: rendono amici nemici implacabili; chi fu benigno lo rendono ostile". Avvenimenti puramente casuali che, ancora una volta, sembrano minacciare la pretesa esistenza delle divinità.

Essendo "rispettoso del giusto e degli dèi", Agamennone non vuole agire per motivi personali (Cassandra imparentata con Polidoro), quanto per motivi oggettivi: l'empio va punito, anche se risulta essere amico o alleato degli Achei, e Polidoro invece un nemico oggettivo. Deve dunque affrontare un'ardua *querelle*.

Ecuba però lo invita ad assumersi delle responsabilità e a non lasciarsi condizionare da fattori esterni. Quanto poi all'aiuto che dovrebbe darle, sarà sufficiente ch'egli ponga le condizioni perché i "giustizieri" possano agire indisturbati.

Agamennone è titubante: non crede che, per uccidere Polimestore, siano sufficienti l'inganno di Ecuba e il numero delle donne troiane. Ecuba però gli ricorda due eventi in cui le donne ebbero la meglio sui maschi, quando vinsero gli Egizi (al tempo di Nefertiti? Nefertari? Hatshepsut?) e a Lemno (ove dominavano le Amazzoni). In fondo Agamennone non deve materialmente compiere alcun delitto, deve soltanto fare in modo che non venga ostacolata la vendetta (che qui - come sempre peraltro nel mondo greco - ambisce a presentarsi come una forma di giustizia). Deve cioè lavorare sulle circostanze, ed è infatti su questo che si convince.

VI

L'ultima scena è la più agghiacciante, degna di un thriller. Polimestore, coi suoi due figli, armati e scortati, incontra Ecuba. Finge subito di cadere dalle nuvole, riguardo alla rovina di Troia e alla fine miserabile della dinastia dei Priamidi, e se ne esce con una frase dal vago sapore ateistico: "Gli dèi mischiano tutto, capovolgono, sconvolgono, perché, nell'ignoranza, noi li adoriamo. Inutili lamenti, perché non c'è rimedio alle sventure". Dunque a che pro credere in entità così irrazionali?

Col pretesto di dovergli dire delle cose private, con cui motivare l'averlo fatto venire lì, Ecuba gli chiede di allontanare la scorta armata. Poi la sua domanda cruciale riguarda ovviamente la salute di Polidoro, e qui, in risposta, una nuova bugia. Anche per quanto riguarda l'oro, Polimestore si preoccupa soltanto di dire ch'era ben custodito.

L'inganno vero e proprio scatta solo a questo punto. Poiché Ecuba ha ben capito quanto Polimestore sia avido, gli prospetta la possibilità di dover custodire altro oro troiano, che fino a qualche giorno fa si trovava nel tempio di Atena Poliade, e che ora invece era tenuto nascosto in una tenda dell'accampamento, riservata alle donne troiane, senza che gli Achei vi avessero piantonato delle proprie guardie (espediente, questo di Euripide, davvero poco credibile).

Polimestore cade nella trappola e, senza scorta, si dirige coi figli verso la tenda. Appena entrato, si consuma il delitto. Ecuba e le quindici troiane ammazzano i due figli di Polimestore e accecano lui. "Il conto è saldato", gli dice, soddisfatta, Ecuba.

Siccome però le urla si erano sentite per tutto il campo militare, Agamennone non può non intervenire. Ovviamente i soccorsi arrivano troppo tardi. Polimestore, completamente cieco, lo riconosce solo dalla voce e gli chiede di aiutarlo ad ammazzare Ecuba, ma Agamennone non ne vuol sapere, anzi, fingendo di non conoscere neppure l'intenzione omicida di lei, chiede a Polimestore di motivare le ragioni di questa spietatezza. E lui gli spiega perché aveva dovuto ammazzare Polidoro: "Temevo che il ragazzo, tuo nemico, ripopolasse Troia coi superstiti, e che gli Argivi [gli Achei], sapendo che un Priamide era vivo, avrebbero montato un'altra impresa contro i Frigi [i Troiani], infestando la Tracia di scorrerie, sicché per noi, confinanti con loro, tutti i recenti guai si sarebbero ripetuti". Dunque una motivazione squisitamente politica e apparentemente anche convincente, favorevole sia agli Achei che ai Traci.

Poi spiega il modo subdolo in cui tutte quelle donne, nella tenda, li hanno fatti fuori, e arriva a usare l'epiteto di "cagne omicide", maledicendo l'intero genere femminile. Al che la Corifea reagisce, anticipando la difesa di Ecuba: "Meno baldanza! Se soffri, nel biasimo non coinvolgere il sesso femminile!".

Certo, era stato accecato con l'inganno, ma perché, forse Troia era stata presa in un confronto alla pari? Non sono forse anche gli uomini maestri nel tendere trappole? nell'usare mezzi non regolamentari?

La difesa di Ecuba è esemplare e Polimestore viene completamente smascherato. Perché non sia stato ucciso anche lui resta poco chiaro; forse Ecuba voleva dimostrare ad Agamennone quanto fosse falsa la motivazione che Polimestore stesso avrebbe dato del suo omicidio di Polidoro.

L'esordio della difesa della regina è potente, anche se circoscritto nell'ambito della filosofia greca, per cui si tende a far coincidere verità con evidenza: "La chiacchiera degli uomini, Agamennone, non dovrebbe contare più dei fatti. Dovrebbe parlar bene chi fa bene, e chi fa male avere eloquio debole, non ornare d'orpelli l'ingiustizia". Che cos'è questa se non una critica della Sofistica o comunque di quella retorica così tanto usata nelle assemblee politiche o nei tribunali giudiziari?

Dopodiché enuncia per punti le sue controdeduzioni: "I barbari amici dei Greci non saranno mai né potrebbero". A chi si riferisca, usando la parola "barbaro", non è chiarissimo, anche se, più avanti, Agamennone farà capire che tra Greci e Traci non correva buon sangue. Per i Greci sicuramente i Troiani erano considerati "barbari", per cui la ripresa di una guerra tra Frigi ed Achei sarebbe avvenuta anche a prescindere dal fatto che Polidoro avesse potuto o no ripopolare Troia. Peraltro, il fatto stesso che Polimestore avesse ucciso il proprio ospite, sarebbe stato con-

siderato per i Greci una dimostrazione eloquente del carattere barbarico dei Traci, per cui, se anche fosse scoppiata una nuova guerra tra Achei e Frigi, il trace Polimestore non sarebbe stato considerato particolarmente gradito agli Achei e inevitabilmente, prima o poi, avrebbe fatto la stessa fine dei Troiani. Gli Achei lo consideravano un amico solo per convenienza politica, essendo in corso una guerra contro Troia; a guerra finita avrebbero ripreso a trattarlo come un "barbaro", essendo re di un territorio molto lontano da loro, il Chersoneso (l'odierna Crimea), che verrà poi interamente colonizzato dai Greci.³³

Il secondo punto della difesa è invece molto chiaro. Polimestore aveva ucciso Polidoro esclusivamente per impadronirsi dei suoi beni preziosi, e l'avrebbe fatto non quando Troia resisteva ai Greci, ma subito dopo, quando l'aveva vista espugnata (era in grado di vedere il fumo degli edifici incendiati).

Col terzo punto lo smaschera completamente: "Se veramente eri amico dei Greci - gli dice Ecuba -, l'oro che avevi, non essendo tuo, avresti dovuto darlo a loro, bisognosi, esuli tanto tempo dalla patria. Ma tu non te la senti di lasciarlo neppure adesso...".

Infine la conclusione, di tipo etico: "Gli amici si conoscono nei guai: ce n'è fin troppi nella buona sorte".

Agamennone non può che darle ragione. E aggiunge: "Forse uccidere un ospite, da voi non conta nulla: per noi Greci è un'onta" (tanto più che l'ospite era suo cognato).³⁴

La tragedia però si conclude con un tono un po' moralistico. Siccome Ecuba sembra voler infierire, trovando soddisfazione in ciò che ha appena fatto, Polimestore le predice ulteriori sventure, rivelategli da Dioniso, oracolo dei Traci. La prima è che lei stessa si suiciderà buttandosi nel mare da una nave achea durante il viaggio di ritorno, e la sua tomba recherà il nome "Capo Cagna", punto di riferimento per chi naviga³⁵; la seconda è che anche l'altra sua figlia, Cassandra, morirà in maniera vio-

³³ Anche la Tracia, regione dell'Europa orientale, compresa tra la Macedonia, il Danubio, il Ponto Eusino e la Propontide, verrà colonizzata dai Greci. La Frigia, regione storica dell'Anatolia, era compresa tra la Macedonia e la Tracia. Forse qui è il caso di ricordare che la Troade, a occidente dell'Asia minore, tra il Mar Egeo, l'Ellesponto e la Propontide, era stata conquistata dai Frigi, che avevano occupato anche le colonie greche sulla costa: di qui una delle motivazioni fondamentali della guerra di Troia, città poco distante dall'Ellesponto, in grado di dominare lo stretto dei Dardanelli e quindi i traffici sul Mar Nero. Troia fu distrutta dagli Achei nel XIII sec. a.C. e ricostruita per ben nove volte.

³⁴ Secondo un'altra versione del mito Polidoro fu consegnato da Polimestore ad Aiace Telamonio, che propose ai Troiani di scambiarlo con Elena; al loro rifiuto, Polidoro venne lapidato sotto le mura della città.

lenta, e proprio per mano di Clitennestra, moglie di Agamennone, e del suo amante Egisto³⁶, e, con lei, lo stesso Agamennone verrà ucciso. E mentre Ecuba si limita a sputare per terra e a fare gli scongiuri, Agamennone, al sentirlo, s'indispettisce alquanto, e ordina che venga abbandonato, nel viaggio di ritorno, in un'isola deserta.

Purtroppo per loro, tutto quello che aveva predetto, sarebbe avvenuto, anche se una versione del mito vuole che Ecuba sia stata lapidata dai compagni di Ulisse, stanchi d'essere insultati. Fu appunto sotto le pietre della lapidazione che si trovò una cagna con gli occhi di fuoco. Ma i miti - si sa - sono stati scritti da uomini, e quale occasione migliore di questa per fare sfoggio del proprio maschilismo?

³⁵ Pare che questo "tumulo" sia stato individuato presso Gallipoli – l'attuale Gelibolu turco sullo stretto dei Dardanelli -, chiamato "Cinossema", ovvero "La Tomba della Cagna": un altissimo ammasso di pietre che, posto in riva al mare, serviva come punto di riferimento ai marinai. A conferma di ciò si può aggiungere che, secondo il mito, Ecuba fu posta da Zeus nel firmamento, divenendo la costellazione dell'Orsa Minore, la cui Stella Polare orienta i naviganti, come sulla Terra la Cinossema.

³⁶ Agamennone era stato il secondo marito di Clitennestra: le aveva ucciso il primo marito, i figli di primo letto, la figlia Ifigenia e si era invaghito di Criseide e di Briseide, oltre che ovviamente di Cassandra. Con l'aiuto dell'amante Egisto, Clitennestra uccise sia Agamennone che Cassandra. A sua volta però venne uccisa da Oreste, figlio di Agamennone.

Andromaca e il conflitto etnico

I

In Euripide è stupefacente la capacità di calarsi nei personaggi, soprattutto in quelli femminili. Non vi è solo l'arte di caratterizzarli psicologicamente, ma anche quella di farli partecipare a vicende politiche, in contrasto col fatto ch'egli fu sostanzialmente un intellettuale impegnato solo a livello culturale.

I temi sociali ricorrenti, costantemente intersecati da riflessioni di tipo politico, sono quelli del rapporto tra schiavo e libero, tra uomo e donna, tra figli legittimi e naturali, tra mogli e concubine, tra greco e barbaro, tra credente e non credente. In una parola si potrebbe dire tra potente e umile, in cui domina il senso forte del destino, quel fato che influisce non poco sull'interpretazione degli eventi tragici. È il genere letterario della tragedia in sé che si presta particolarmente a un'interpretazione di tipo fatalistico. In ciò non vi è molta differenza dai grandi film hollywoodiani di tipo tragico degli anni '50 e '60 del secolo scorso. L'individualismo è lo stesso, coi suoi valori di forza maschilista e di proprietà privata; la differenza sta nel fatto che il protestantesimo aveva aperto le porte a una progressiva laicizzazione dei valori, che poteva avvalersi di una prodigiosa rivoluzione tecnico-scientifica.

Tuttavia l'*Andromaca* di Euripide possiede una tragicità un po' forzata, poco convincente. Lo dimostra il fatto che si è voluto cercare un lieto fine avvalendosi di un artificio retorico, come il *deus ex-machina*, mentre la tragicità vera e propria viene data alla rappresentazione da un personaggio che non entra mai in scena, Neottolemo, il figlio di Achille, qui padrone di Andromaca, ottenuta da Menelao come bottino di guerra durante la devastazione di Troia.

Sino alla morte violenta e inaspettata di Neottolemo, tutto sembra essere sospeso nel vuoto, al punto che la vera tragedia pare concentrarsi sul fatto che la principessa Andromaca era finita a fare la schiava concubina dell'assassino di suo marito Ettore e di suo figlio Astianatte, e gli aveva persino partorito tre figli. E, come se ciò non bastasse, Andromaca s'era attirata l'odio di Ermione, moglie legittima di Neottolemo, a motivo della sua sterilità.

Questa tragedia quindi non può non vedere Andromaca come avvatessa di tutte le proprie incolpevoli sventure. E chi, meglio di lei,

può raccontarle? Giusta quindi la scelta di farglielo fare già a partire dal prologo.

II

Andromaca non era una greca ma un'asiatica, figlia del re di Tebe, città che lei aveva lasciato per andare a vivere a Ilio, in sposa di Ettore, figlio maggiore di Priamo, ucciso da Achille in un epico duello. Il figlio che aveva avuto da lui, Astianatte, era stato ucciso da Neottolemo, che aveva fatto fuori lo stesso Priamo, presso l'altare di Zeus. Ottenuta Andromaca da Menelao, Neottolemo l'aveva poi portata a Ftia, di Farsalo, dov'egli lasciava che regnasse ancora l'anziano nonno Peleo, padre di Achille.

Stranamente Euripide fa dire ad Andromaca d'aver avuto da Neottolemo un solo figlio. Stando al mito però di figli gliene diede tre: Molosso, Pielo e Pergamo. Di questi, in effetti, viene soprattutto ricordato il primo, che diede il nome alla popolazione illirica dei Molossi, stanziata in Epiro. Secondo una versione del mito, Molosso fu condotto in Epiro dalla stessa Andromaca che, dopo la morte di Neottolemo, si era sposata con Eleno, fratello di Ettore, traditore dei Troiani. Non dimentichiamo però che, secondo un'altra variante del mito, sia Molosso che Andromaca furono uccisi da Ermione, la moglie che Neottolemo aveva sposato successivamente, soffiandola a Oreste, cui, in un primo momento, era stata promessa da Menelao.

La tragedia di Euripide parla della rivalità tra queste due donne, ma non arriva a parlare né della morte di Andromaca, né del fatto che Ermione sposò proprio Oreste, l'assassino di suo marito. Il tema è semplicemente quello del rapporto tra una moglie legittima di origine greca e un'amante schiava di origine asiatica. Problemi di ordine etnico s'intersecano continuamente con quelli di ordine coniugale.

Nel prologo Andromaca afferma che, a partire dal momento in cui Neottolemo aveva sposato Ermione, non aveva, giustamente, avuto più rapporti con lei, pur tenendola ancora come schiava nella reggia. Ermione però accusava della propria sterilità la stessa Andromaca (parla di "filtri occulti", usati generalmente dalle donne asiatiche); il motivo sarebbe stato nel fatto che voleva sostituirsi definitivamente a lei nella gestione della reggia.

La scena si apre con la presenza di Andromaca nel santuario di Teti, ove si era rifugiata, temendo che Ermione volesse eliminarla: Molosso invece era stato trasferito, clandestinamente, in un'altra casa. In

quel frangente Neottolemo si trovava a Delfi³⁷, nel santuario di Apollo, il dio che aveva aiutato Paride a eliminare Achille.

Che cosa intenda Andromaca con la frase: "Era andato follemente a Pito per chiedere conto ad Apollo di suo padre ucciso", è presto detto. Subito dopo la morte del padre, Neottolemo, il "giovane guerriero", si era recato nel tempio di Apollo probabilmente per dire, agli abitanti di quella città, che il loro dio non valeva nulla, visto che comunque i Greci avevano sconfitto i Troiani (forse questo potrebbe spiegare perché Neottolemo fu ucciso da una sorta di sollevazione popolare).

In seguito però, vedendo che non riusciva ad avere figli da Ermione, aveva pensato che Apollo si fosse vendicato, per cui aveva deciso di ritornarvi per fare ammenda: si era reso conto d'aver sbagliato a pretendere da Apollo di rendere conto a lui della morte del padre.

III

L'ancella viene a dire ad Andromaca che Ermione e suo padre Menelao avevano ritrovato Molosso ed erano molto adirati con lei. Andromaca si dispera, anche perché sa bene che Peleo è troppo anziano per poterla difendere.

Quando va a trovarla, Ermione l'accusa subito d'averla resa sterile coi suoi filtri, per farla cacciare di casa; inoltre la biasima perché proviene da una "razza di barbari", dove i padri si uniscono con le figlie, i figli con le madri, le sorelle coi fratelli e i congiunti si uccidono tra loro. Qui Ermione non fa che ripetere, acriticamente, le calunnie che il mondo greco era solito usare per giustificare la sua espansione coloniale nelle terre asiatiche. Sembra non rendersi neppure conto che se Andromaca condivideva il talamo con l'assassino di suo marito, non lo faceva certo di sua spontanea volontà. Stando al ragionamento di Ermione, la logica avrebbe dovuto indurre Andromaca a compiere una sola cosa: suicidarsi.

La difesa di Andromaca è su due livelli: *politico* (se Ermione non fa figli, Neottolemo si sposerà con un'altra donna, ma non considererà certo i figli avuti da una schiava come suoi legittimi successori: e qui è strano che Ermione non avesse pensato a una considerazione così evidente); *etico* (la sterilità non dipende da alcun filtro, bensì dal fatto che Ermione non sa come si fa la moglie, in quanto è priva di doti morali, nel senso ch'essa deprime suo marito, facendogli capire che Sparta è più importante di Ftia, che Menelao è più grande di lui, ecc.).

³⁷ Nel testo si parla di Pito, che è soltanto il nome più antico di Delfi, città della Focide, sulla pendice meridionale del Parnaso.

La soluzione che Andromaca le propone è quella di amare suo marito per quello che è, e di rassegnarsi al fatto che in una società maschilista come quella, gli uomini possono avere anche più donne (essere gelosa del proprio marito era del tutto insensato, soprattutto negli ambienti altolocati). Lei stessa si era trovata ad allattare i figli naturali che Ettore aveva avuto con le sue amanti. Anzi, la stessa Elena, madre di Ermione, era passata, disinvoltamente, da un marito (Menelao) a un altro (Paride).

IV

Chiuso il dialogo con Ermione, entra in scena Menelao, che reca con sé il figlio di Andromaca, Molosso. Menelao vuol difendere a occhi chiusi la figlia Ermione e minaccia di uccidere Molosso se Andromaca non esce dal santuario.

Vedendo un ricatto del genere, Andromaca considera Menelao un uomo "dappoco", che non si rende conto né della falsità delle parole di sua figlia, "che è ancora una bambina", né delle conseguenze di un gesto scriteriato, quale quello di uccidere il figlio di Neottolemo: inevitabilmente Ermione verrà cacciata di casa e farà fatica a trovare un altro marito.

Vista però l'irrimovibilità di Menelao, intenzionato a uccidere proprio Andromaca, per l'odio che nutre nei confronti di tutti i Troiani, accetta di uscire dal recinto del luogo sacro. D'altra parte è consapevole che la sua vita è troppo penosa per essere vissuta. Le dispiace piuttosto che Menelao non abbia dato assicurazioni reali sul destino di Molosso, in quanto egli ritiene che su di lui debba decidere Ermione, che comunque è intenzionata a volerlo morto.

Di qui l'invettiva di Andromaca contro gli Spartani: "Gente odiosa a tutti più di tutti, consiglieri fraudolenti, sovrani di menzogne, ordinatori di guai... I vostri successi per la Grecia sono senza ragione... Non siete tirchi e gretti? Avvezzi a dire una cosa e a pensarne sempre un'altra?".

Giudizi certamente pesanti, che forse spiegano perché questa tragedia sia andata in scena sotto falso nome d'autore, in un momento in cui Sparta era in procinto di occupare Atene (pare addirittura che non venne neppure rappresentata ad Atene).

Prima di chiudere questa scena, Euripide fa parlare il coro, che, in un certo senso, riflette la concezione della vita matrimoniale che aveva l'autore, quella del *rapporto monogamico* e della *fedeltà coniugale*. In questo cerca di venire incontro alle ingiustizie subite dalle donne, a moti-

vo del loro sesso. Il coro vuole quindi porsi a un livello superiore rispetto a quanto prima diceva Andromaca, quando parlava di "rassegnazione".

V

Entra in scena Peleo, che subito chiede a Menelao perché voglia farsi giustizia da sé, senza prima aver sentito tutte le parti in causa. Menelao risponde che Andromaca fu fatta prigioniera da lui a Troia e che Neottolemo l'ebbe soltanto in dono, per cui, essendo essa anche una propria schiava, si sente autorizzato a farne ciò che vuole.

La figura di Peleo, pur essendo re di Tessaglia, sembra qui voler rappresentare le migliori tradizioni ateniesi (democratiche) in antitesi a quelle dittatoriali spartane. Inevitabilmente quindi Euripide ne approfitta non solo per esprimere, per bocca di Peleo, le sue critiche contro i valori e lo stile di vita di un'etnia guerrafondaia come quella lacedemone, che pur si vantava d'essere non meno "greca" di quella ateniese, ma anche per mostrare l'atteggiamento più tollerante degli Ateniesi nei confronti dei cosiddetti "barbari asiatici".

Infatti Peleo, che pur aveva parlato di "regolare processo", qui non interpella Menelao chiedendogli ragione del suo comportamento, ma scivola subito in un terribile sfogo contro gli Spartani in generale, come già fatto da Andromaca, di cui non smentisce alcunché.

C'è però qualcosa di strano in questa filippica pregiudizievole nei confronti di un intero popolo: quanto meno pare esagerata rispetto al contenzioso in atto in quel momento. Da un lato infatti la tragedia sembra voglia essere un atto di denuncia dei *pregiudizi razziali o discriminazioni etniche* sostenuti dagli Spartani contro i Frigi, cui Andromaca apparteneva; dall'altro però, condannando gli Spartani *qua talis*, Peleo finiva col cadere nel medesimo errore che denunciava.

Vediamo le singole accuse. Anzitutto attribuisce la facilità con cui Elena, moglie di Menelao, aveva accettato una relazione extraconiugale con Paride al fatto che a Sparta le donne "vanno fuori di casa coi giovani, a cosce nude e coi pepli svolazzanti, e fanno insieme a quelli corse e prove ginniche". E si meraviglia che Menelao, invece di ripudiare Elena, abbia preferito muovere una guerra così disastrosa anche per i Greci.

Gli rimprovera inoltre d'essere tornato da Troia senza avere la più piccola ferita, anzi portandosi a casa le stesse identiche armi con cui era partito. Gli rinfaccia anche d'aver indotto Agamennone a sacrificare sua figlia Ifigenia. E lo accusa d'essere un violento, un prevaricatore, un uomo sessualmente malato. Addirittura non vuole più vederlo e, con lui,

la figlia Ermione: "È meglio avere come suocero e amico un uomo povero, ma onesto, che un malvagio che sia ricco".

È curiosa la replica di Menelao, poiché dice a Peleo che dovrebbe cacciare Andromaca oltre il corso del Nilo e del Fasi: proprio i luoghi in cui lui e la moglie Elena andarono a vivere per otto anni prima di poter tornare a Sparta dopo la caduta di Troia. Oltre a ciò, gli ricorda che il fatto d'aver permesso a un greco come Neottolemo di fare figli con una nemica irriducibile della Grecia, è stata una follia, per cui, nel caso di specie, non si può neppure parlare di "omicidio", ma semplicemente di prevenzione contro il pericolo di un inquinamento etnico. Se la moglie legittima non riesce a fare figli, non si può rischiare che i figli di una nemica della patria possano un giorno regnare su Ftia. Vanno eliminati proprio per opportunità politica, dando per scontato che una loro integrazione completa con gli usi e i costumi dei Greci non sarebbe mai possibile.

Oggi avremmo definito Menelao un fanatico, un uomo mentalmente grezzo, chiuso, ideologico, con una figlia da lui plagiata. Ma la risposta di Menelao non finisce qui. Anzitutto vuol difendere Elena, attribuendo agli dèi, cioè a una volontà superiore, il fatto ch'essa, incontrando Paride, se ne fosse invaghita. Il fine superiore è dimostrato dagli effetti che si ottennero a causa di quella vicenda amorosa: scoppiò una guerra che fece capire il valore a uomini ignari di armi e di battaglie (sembra qui di stare a sentire un militarista convinto che, solo facendo la guerra, si possono fortificare i caratteri). "L'esperienza, per i mortali, è maestra di tutto" - gli dice, senza rendersi conto di riferirsi *esclusivamente* a un'esperienza di dolore e di morte.

In secondo luogo gli fa capire che se avesse voluto uccidere Elena, quando Troia cadde, avrebbe potuto tranquillamente farlo e nessuno avrebbe avuto nulla da ridire, ma vi si astenne, anzi la riportò con sé a Sparta, proprio perché era saggio per lui comportarsi così. Dopodiché ricorda a Peleo come invece lui, in gioventù, si comportò come un pazzo

furioso quando uccise il fratellastro Foco.³⁸ Menelao quindi non vuol prendere lezioni di comportamento da lui.

Peleo però non è un tipo che si fa mettere i piedi sulla testa, e controeplifica. "Voi Spartani, se non aveste gloria militare e bellico vigore, non ci sarebbe nulla in grado di distinguervi". Cioè gli fa capire ch'essi non hanno, in realtà, alcuna forma di saggezza; anzi, persino quando combattono, finiscono per prendersi tutti i meriti solo i comandanti, e Menelao, non a caso, è uno di questi, che si prese una parte degli onori della vittoria su Troia senza aver fatto nulla per meritarseli davvero (salvo il fatto - si potrebbe aggiungere - che duellò con Paride, rischiando peraltro di morire, e si mise all'interno del cavallo ideato da Ulisse per espugnare la città).

A questo punto Menelao se ne va, col pretesto che vuole sottomettere una cittadina vicina a Sparta, un tempo amica e ora divenuta ostile. Promette però che sarebbe tornato per parlare personalmente con Neottolemo. Andromaca quindi è salva, ma teme che la cosa durerà poco, non avendo molta fiducia nella capacità di resistenza di un vecchio come Peleo, che pur dispone di una cavalleria e di molti opliti.

Insomma, come si può facilmente notare, Euripide sembra aver voluto evitare di schierarsi decisamente dalla parte degli Ateniesi.

VI

Entra in scena la nutrice di Ermione, rivelando che quest'ultima, a causa dei sensi di colpa per quello che aveva avuto intenzione di fare, vuole impiccarsi, anche perché teme che il marito, quando verrà a sapere tutto, la ucciderà o la cacerà di casa; e chiede se c'è qualcuno che possa aiutare la sua signora a superare questo momento di disperazione.

³⁸ Peleo, insieme al fratello Telamone, uccise con un discobolo l'altro fratellastro Foco, che il loro padre Eaco aveva avuto dalla nereide Psamate. Lo uccisero perché il padre, vedendo che nelle attività sportive era molto più bravo di loro, lo stimava alquanto ed era quasi intenzionato a considerarlo come proprio successore. Per questo motivo Peleo s'era rifugiato a Ftia, in Tessaglia, dove aveva sposato Antigone, figlia del re Eurizione. Il caso (?) volle che, mentre partecipava alla caccia del cinghiale di Calidone, uccise involontariamente il suocero. Questo fatto lo costrinse ad andarsene a Iolco, alla corte di Acasto, la cui moglie però voleva avere con lui una relazione extraconiugale. Vedendo il suo rifiuto, lo mise in cattiva luce presso il marito, il quale, ad un certo punto, aveva intenzione di ucciderlo, ma non vi riuscì. Anzi sarà Peleo che l'ammazzerà e, con lui, la moglie. Quando poi sposò Teti, sua ultima moglie, da cui ebbe Achille, essa era così contraria al matrimonio che gli uccise tutti i sette figli, ad eccezione appunto di Achille, dopodiché si separò da lui.

Questo qualcuno è Oreste, figlio di Agamennone e Clitennestra. Siccome era diretto al santuario (antichissimo) di Zeus, a Dodona, città dell'Epiro, aveva deciso di passare per Ftia, per far visita a Ermione (un percorso in realtà poco comprensibile, sia perché non si spiega perché un Greco andasse a pregare in un santuario così lontano e in fondo così poco significativo, sia perché non si capisce da dove egli fosse partito (se da Argo, reggia che aveva ereditato da suo padre Agamennone, resta comunque un percorso tortuoso).

Oreste aveva un conto in sospeso con Neottolemo, poiché inizialmente Menelao aveva promesso a lui di sposare Ermione. Quest'ultima spiega a Oreste tutti i suoi risentimenti verso Andromaca, e gli chiede di portarla via da lì. Aggiunge anche un particolare inedito: l'idea di far fuori Andromaca e suo figlio non era stata sua, ma di "cattive consigliere", che le avevano detto quanto fosse indecente per lei far condividere al marito il talamo con un'infima schiava prigioniera di guerra. Aveva insomma scaricato su di loro la responsabilità delle sue intenzioni omicide.

Al sentirla, Oreste decide di parlare chiaro. Considera Menelao un vile per essersi rimangiato la promessa che un tempo gli aveva fatto. E qui veniamo a sapere che la decisione di Menelao di dare Ermione a Neottolemo era vincolata alla partecipazione alla guerra di Troia e naturalmente alla sua conquista. Finita la guerra, Oreste volle riconciliarsi con Menelao e supplicò anche Neottolemo di non sposare Ermione. Neottolemo però l'aveva insultato, facendogli capire che Menelao non avrebbe mai potuto dare la propria figlia a uno che aveva avuto l'impudenza di uccidere la propria madre Clitennestra. Di qui l'idea di vendicarsi.

Oreste ammette di conoscere molto bene i dissapori tra Ermione e Andromaca e che non vedeva l'ora che scoppiassero, per cui è ben felice di portarla via da lì e di riconsegnarla a Menelao, sperando che questa volta si convinca che il matrimonio con Neottolemo era stata una scelta sbagliata. Agisce con così grande disinvoltura perché evidentemente sapeva di poterlo fare.

VII

La tragedia vera e propria arriva alla fine, quando un nunzio avvisa che Neottolemo non è tornato a Ftia perché è stato ucciso a Delfi, dalla popolazione locale, istigata dallo stesso Oreste, che aveva sparso la calunnia secondo cui Neottolemo aveva intenzione di saccheggiare il tesoro del tempio di Apollo, nemico irriducibile di suo padre. Il nunzio so-

stiene che Oreste era lì, a Delfi, essendo l'ideatore occulto di quel linciaggio. Quindi, quando era giunto a Ftia, aveva già eliminato il rivale.

Peleo è disperato, sull'orlo del suicidio, ma improvvisamente gli appare, come *dea ex-machina*, Teti, sua moglie, che abitava le profondità del mare, la quale gli anticipa che Andromaca si sposerà con Eleno, fratello di Ettore, e con lui abiterà il paese dei Molossi, sicché la stirpe di Peleo continuerà a vivere, mescolata con quella troiana.

Euripide insomma è arrivato finalmente a dire che la soluzione migliore per impedire il razzismo è l'unificazione libera e paritetica delle etnie rivali, greca e barbara. Un messaggio, per quei tempi, sconvolgente. Sotto questo aspetto non sono mancati critici che hanno ritenuto la tragedia un'opera di propaganda rivolta ai regnanti dell'Epiro.

Il resto è molto astratto e poco convincente: Euripide ha voluto edulcorare, con un improbabile lieto fine, una vicenda che aveva anche avuto, a tratti, un forte realismo psicologico. Teti infatti promette al marito che sarebbe stato trasformato in un "dio perenne", per cui, in quel momento, non aveva più motivo di piangere, in quanto tutto viene deciso dal destino, cui nessuno sfugge.

La tragedia nulla dice della sorte di Oreste, ma, secondo il mito, egli ottenne da Menelao, dopo aver sposato Ermione, la sovranità su Sparta, regnandovi fino a novant'anni. Da Ermione ebbe il figlio Tisame-ne. Si legò però anche a Erigone, che gli generò Pentilo. Secondo una versione del mito morì in Arcadia per il morso di un serpente, simbolo della sua personalità.

L'impossibile giustizia terrena in Filemone e Bauci

Filemone e Bauci è una novella sentimentale a sfondo rurale, che tanto ha influenzato la letteratura cristiana, in cui l'amore coniugale di due anziani contadini e il valore dell'ospitalità giocano un ruolo di primo piano. Ambientata in epoca schiavistica, nella Frigia ellenica, una regione dell'odierna Turchia, detta allora Asia Minore, è narrata da uno dei più famosi poeti del tempo di Augusto, Ovidio (Publio Ovidio Nasone, di Sulmona, 43 a.C. – 18 d.C.), nel libro VIII (vv. 620-720) delle *Metamorfosi*, opera letta e amata da pagani e cristiani, che hanno sentito nella profeiformità di quegli esametri dattilici spirare il soffio di una sorta di filosofia primigenia.

Dopo il forzato esilio nella lontana Tomi, un piccolo centro sul mar Nero, dovuto a scandali di corte, il poeta aveva abbandonato i racconti sull'amore libero e spregiudicato, e nella maturità aveva preso a narrare, con grande maestria stilistica, vari episodi mitici, desunti dagli ambienti dell'Asia Minore, che aveva visitato in precedenza, nella speranza, andata però frustrata, di tornare in patria grazie all'appoggio dei circoli e delle personalità che attorniavano Ottaviano.

Questo episodio non è solo stato raffigurato da pittori quali Adam Elsheimer, Pieter Paul Rubens e Johann Karl Loth, ma anche ripreso dal francese La Fontaine nel suo poemetto *Philémon et Baucis*, dall'italiano Monti nella sua *Feroniade* e soprattutto dal tedesco Goethe nel suo *Faust*, che, come noto, intento a fondare un impero colossale ultramoderno, non ha scrupoli nel far eliminare i due anziani coniugi, ritenuti colpevoli di rappresentare una tradizione superatissima dalla storia.

Più recentemente il dramma di Rolf Hochhuth, *Wessis in Weimar* (1992), il cui sottotitolo espone la tesi di fondo: *Szenen aus einem besetzten Land* (*Scene da un paese occupato*), usa nella sesta scena ambientata nei dintorni di Lipsia e programmaticamente intitolata "Filemone e Bauci", i due coniugi del mito per accusare la politica unificazionista delle due Germanie, ampiamente promossa dal premier Kohl. I due anziani, piuttosto che essere costretti ad abbandonare la vecchia casa di famiglia (la "DDR"), si uccidono.

Religione : Ateismo = Altruismo : Egoismo

Teseo e i suoi compagni d'avventura si stesero sui triclini: da una parte il figlio d'Issione, dall'altra Lèlege, l'eroe di Trezene, dalle tempie

ormai brizzolate; poi tutti gli altri...

Il figlio d'Issione si prese beffa di chi ci credeva e, miscredente e insolente com'era, disse: "Racconti frottole, Achelòo, e giudichi troppo potenti gli dèi, se pensi che possano dare e togliere il volto alla gente".

Gli altri allibirono, disapprovano simili parole, e Lèlege, più maturo di tutti per giudizio ed anni, così disse: "Immensa e senza limiti è la potenza del cielo: ciò che vogliono gli dèi, sia quel che sia, si compie". Così Ovidio.

In che cosa il figlio d'Issione non credeva? Non credeva nel potere degli dèi, non credeva negli dèi. Lo scontro è generazionale, tra una gioventù atea e baldanzosa e una senilità religiosa e prudente. E per convincere gli scettici non servono ragionamenti logici, ma esperienze concrete che tocchino il cuore, i sentimenti. *Filemone e Bauci* si pone appunto lo scopo di fugare ogni dubbio sulla necessità di una subordinazione del genere umano al potere degli dèi.

E per toglierti ogni dubbio, c'è sui colli di Frigia una quercia. Vicina ad un tiglio cinta da un piccolo muro. Ho visto quel luogo; infatti Pitteo mi mandò nei territori di Pelope su cui un giorno aveva regnato suo padre.

Non lontano di lì c'è uno stagno, una volta terra abitabile, ora acque frequentate da anatre tuffatrici (smergi) e da folaghe palustri; Giove vi giunse con sembianze umane e insieme col genitore venne il nipote di Atlante, privo d'ali (ai piedi) e portatore del caduceo (la sua bacchetta magica).

Zeus assume sembianze umane: si anticipa qui il mito cristiano dell'incarnazione. Hermes (Mercurio), figlio di Zeus (Giove) e messaggero degli dèi, incaricato di accompagnare le anime nel regno degli inferi. Il suo caduceo (uno dei simboli più antichi della storia dell'umanità: è probabile che i greci l'avessero ereditato dalle civiltà mesopotamiche), era un bastone con due serpenti attorcigliati in senso inverso, intorno ad una verga ornata d'ali, il cui principale significato stava nell'idea di evoluzione e libera-

zione in senso spiritualistico. I serpenti raffigurano le polarità del bene e del male, tenuti in equilibrio dalla bacchetta del dio che ne controlla le forze. Sono le correnti cosmiche riferite sia all'universo che all'uomo nella complessità del suo organismo (macro- e microcosmo). Le ali simboleggiano il primato dell'intelligenza, che si pone al di sopra della materia per poterla dominare attraverso la conoscenza. Il caduceo con due serpenti indica anche il potere di conciliare tra loro gli opposti, creando armonia tra elementi diversi, come l'acqua, il fuoco, la terra e l'aria. Per questo ricorre frequentemente in alchimia, quale indicazione della sintesi di zolfo e mercurio, oltre che nel simbolismo della farmacopea e della guarigione fisica.

Riferito all'universo, indica la potestà di dominare il caos e mettere ordine, creando armonia tra le tendenze ruotanti intorno all'asse del mondo.

Si presentarono a mille case e cercando un posto per riposarsi, mille spranghe sbarrarono le porte. Una sola infine li accolse, piccola davvero, coperta di paglia e di canne palustri, ma lì, uniti sin dalla loro giovinezza, vivevano Bauci, una pia vecchietta, e Filemone, della stessa età, che in quella capanna erano

Significativo il parallelo con il modo in cui nacque il Cristo: bussare inutilmente a tutte le porte ecc. A testimonianza che i racconti evangelici sul Natale sono tutti di derivazione pagana. Nelle parole dedicate alla povertà è anticipata tutta la filosofia di vita sottesa a questo racconto. Anche se in apparenza non sem-

invecchiati, alleviando la povertà con l'animo sereno di chi non si vergogna di sopportarla.

È inutile che in quella casa ricerchi i padroni o i servi: loro due sono tutta la casa, e i medesimi ubbidiscono e comandano.

Quando dunque gli abitanti del cielo arrivarono alla piccola casa e varcarono col capo chino la bassa porta, il vecchio, accostata una panca, li invitò a ristorare le membra. Su questa la premurosa Bauci stese un rozzo telo e smosse la cenere tiepida nel focolare e riattizzò il fuoco del giorno precedente, l'alimentò con foglie e cortecce secche e lo spinse a levare fiamme con quel poco fiato che aveva e tirò giù dal solaio legna spaccata e secche ramaglie, le spezzettò e le pose sotto il piccolo paiolo di rame. E spiccò le foglie ai legumi raccolti dal marito nell'orto bene irrigato, mentre lui con una forca a due rebbi staccava una spalla di maiale affumicata appesa a una trave annerita e di quella spalla a lungo conservata taglia una porzione sottile, che pone a cuocere nell'acqua bollente. Intanto ingannano il tempo conversando e fanno in modo che l'attesa non pesi.

bra, gli uomini appaiono superiori agli dèi, in quanto sanno sopportare stoicamente la loro condizione indigente. In quella povertà vi è democrazia, in quanto non sono presenti padroni e servi. Tuttavia qui Filemone e Bauci rappresentano piuttosto la piccola proprietà contadina, padrona del proprio appezzamento.

L'aspetto più bello del racconto è la descrizione dettagliata delle condizioni della povertà.

La scena del banchetto, descritta in maniera molto vivida e concreta, verrà spiritualizzata dai vangeli in quella dell'Ultima Cena, in cui gli aspetti connotativi andranno nettamente a prevalere su quelli denotativi. Due modi molto diversi di fare "mitologia", che indicano come la superiorità etica del cristianesimo sia stata pagata da una minore attenzione per i particolari naturalistici.

C'era un catino di faggio appeso a un chiodo per il manico curvo: lo riempiono d'acqua tiepida e vi immergono i piedi (dei celesti) per ristorarli. In mezzo c'è un materasso di morbide alghe palustri, steso su un letto dalle sponde e dai piedi di salice. Lo ricoprono con una coperta, che erano soliti distendere solo nei giorni di festa, ma anche questa coperta era da poco e consunta, giusto adatta a un letto di salice. Si sdraiarono. La vecchietta, con veste tirata un po' su e tremolante, apparecchia la tavola, ma uno dei tre piedi della tavola era più corto: un coccio la rese pari; dopo che questo, infilato sotto, tolse la pendenza, e il piano viene poi ripulito con un caspo di verdi foglie di menta. Sopra vi pone olive verdi e nere, sacre alla schietta Minerva, corniole autunnali conservate in salsa liquida, indivia, radicchio e una forma di latte cagliato e uova girate delicatamente su brace non ardente, tutto in stoviglie di terracotta.

Dopo ciò viene messo in tavola un cratere cesellato con il medesimo argento e i bicchieri di faggio intagliato e stuccati nella parte in cui sono cavi, con bionda cera.

Dopo non molto, giungono dal focolare le vivande calde, si mesce un'altra volta il vino (certo non d'annata), poi, messo il tutto

un poco in disparte, si fa posto alla frutta. Ed ecco noci, fichi secchi della Caria misti a datteri grinzosi, prugne, in ampi canestri mele odorose e uva spiccata da tralci vermigli. In mezzo era posto un candido favo. Ma soprattutto s'aggiunsero le facce buone e una disposizione d'animo pronta e cordiale.

In quel mentre vedono che il boccale, a cui si è attinto tante volte, si riempie spontaneamente e il vino cresce dal fondo da sé. Turbati dal prodigio hanno paura e con le palme alzate mormorano preghiere sia Bauci che il timido Filemone e chiedono per la povertà del cibo e della mensa.

Vi era un'unica oca, custode del piccolo fondo: che i padroni si apprestavano a sacrificare in onore degli ospiti divini.

Ma quella, starnazzando, stanca i due vecchietti lenti per l'età, beffandoli di continuo, finché fu vista rifugiarsi proprio accanto agli dei, che proibiscono di ucciderla, dicendo: "Numi del cielo noi siamo e gli empì vicini

Questo aspetto prodigioso dell'acqua che si tramuta in vino verrà ripreso nel racconto evangelico delle nozze di Cana. Il vino che, riscaldato, evapora è il simbolo della sapienza, del discernimento, del fuoco.

L'oca è l'emblema della fedeltà coniugale. Di lei si dice che dopo la morte dello "sposo" non si unisce più ad alcun altro. Questo volatile chiama inoltre i suoi compagni quando trova cibo; è l'immagine della pace e della concordia nella buona sorte; non vuole tenere la felicità tutta per sé ma è pronta a dividerla con altri.

Gli dèi vogliono punire l'ateismo qui fatto coincidere con l'egoismo. Gli uomini sono egoisti perché atei. Filemone e Bauci sono buoni perché religiosi. Gli dèi usano la legge del taglione. O comunque esiste una sorta di

avranno le punizioni che si meritano; a voi sarà dato di restare immuni da questo male; lasciate la vostra casa e seguite soltanto i nostri passi e venite in cima al monte!".

I due obbediscono e, appoggiandosi ai bastoni, si sforzano di salire su per il lungo pendio. Distavano dalla vetta quanto un tiro di freccia: si volsero a guardare e vedono che tutte le altre cose sono state sommerse dalla palude, tranne la loro dimora.

Mentre guardano sbalorditi, piangendo la sorte dei loro vicini, quella vecchia capanna, piccola anche per i suoi padroni, si trasforma in un tempio: ai puntelli subentrano le colonne, vedono la paglia del tetto assumere riflessi d'oro, le porte si ornano di fregi e il suolo si riveste di marmo.

Allora il figlio di Saturno dalla placida bocca mandò fuori queste parole: "Dite, o buon vecchio e tu, donna degna di un giusto marito che cosa desiderate?".

Dopo aver scambiato poche parole con Bauci, Filemone espone agli dèi la scelta comune: "Chiediamo di essere sacerdoti e custodire il vostro tempio, e poiché in dolce armonia abbiamo trascorso i nostri anni, vorremmo andarcene nello stesso istante, ch'io mai non veda la tomba di

karma indù, secondo cui dalle azioni positive o negative deriva un premio o un castigo.

Filemone e Bauci sono più umani degli dèi.

Impossibile non vedere qui una analogia ai racconti orientali del genio che esaudisce tutti i desideri (come p.es. quello della lampada di Aladino).

La classe contadina si emancipa grazie alla religione, acquisisce un prestigio particolare.

mia moglie e mai lei debba seppellirmi".

Il desiderio fu esaudito: finché ebbero vita, custodirono il tempio.

Consunti dagli anni e dall'età, mentre stavano davanti alla sacra gradinata, narrando la storia del luogo, Bauci vide Filemone coprirsi di fronde, e il vecchio Filemone vide Bauci fare la stessa cosa. E mentre sui due volti cresceva la cima, si rivolgevano scambievoli parole, finché fu loro possibile: "Addio amore mio" dissero insieme e insieme la corteccia come un velo coprì i loro volti facendoli scomparire.

Ancor oggi gli abitanti della Frigia mostrano l'uno accanto all'altro quei tronchi nati dai loro corpi.

La quercia e il tiglio di cui s'era parlato all'inizio, ora acquistano il loro significato: il tiglio, pianta molto longeva, rappresenta la fecondità e quindi l'amore (nell'araldica è spesso raffigurato con foglie stilizzate cuoriformi): ha un profumo molto dolce e intenso, veniva considerato nume tutelare delle fattorie. I germani lo consacrarono alla dea Freya (o Frigg), appartenente alla schiera degli Asi, sposa di Odino, di cui condivideva la potenza e la sapienza, madre di Balder; era dea dell'amore, della casa e della felicità coniugale. Da lei prende il nome il quinto giorno della settimana (venerdì=Venere dea dell'amore) nelle lingue nordiche: Freitag.

La quercia invece è l'effigie dell'immortalità e della durezza a causa della consistenza del suo legno. Spesso colpita dal fulmine, nell'antichità era dedicata a Giove ed egli manifestava la sua volontà facendone stormire le fronde nel boschetto di Dodona.

Nel Romanticismo la quercia fu la personificazione della forza imperturbabile: "Fedele ed impassibile come le querce". I druidi mangiavano ghiande di

quercia prima di profetizzare, ma esse erano anche un simbolo sessuale maschile (*glans penis*).

Queste cose mi furono narrate da vecchi degni di fede e che non avevano ragione di mentire. Del resto ho visto io stesso ghirlande appese ai rami e io ne ho appese, dicendo: "Divino sia chi fu caro agli dèi e abbia onore chi li onorò".

La storia, per l'autorità di Lèlege, aveva commosso tutti, specialmente Teseo. E a lui, che non si saziava d'udire i prodigi degli dèi, il fiume dell'Etolia, appoggiato al gomito, così si rivolse: "Vi sono creature, valoroso eroe, che dopo un mutamento hanno mantenuto la forma assunta; ve ne sono altre che hanno la facoltà d'assumerne diverse, come te, Pròteo, creatura del mare che circonda la terra.

A volte infatti ragazzo ti sei mostrato, altre volte leone; ora violento cinghiale, ora serpente che non si ha il coraggio di toccare; a volte le corna t'hanno reso toro; altre avresti potuto sembrare una pietra, altre ancora una pianta; talora, imitando l'aspetto liquido dell'acqua, sei stato fiume, talaltra, al contrario, fuoco".

Filemone e Bauci vengono trasformati in due santi.

Qui vi è espresso il tema della reincarnazione.

Conclusion

La morale della favola qual è? La morale esplicita non coincide

esattamente con l'interpretazione che di essa si può dare. In maniera evidente infatti si è voluto porre un tributo alla pietà umana espressa in chiave religiosa, al senso religioso dell'esistenza. Tuttavia l'esegesi non può che essere "critica", proprio perché il racconto attesta in maniera inequivoca che la povertà può essere soltanto sopportata, non vinta, in attesa di qualche evento prodigioso che premi la pazienza.

Contro le ingiustizie solo gli dèi possono opporsi e qui lo fanno punendo con una morte per strage l'intero villaggio, da cui si salvano soltanto due contadini. Non c'è affronto politico o pedagogico degli antagonismi sociali, ma solo giustizia sommaria, spirito vendicativo. Il comportamento di Zeus è molto più intollerante di quello di Jahvè, che di fronte alle interrogazioni ipotetiche di Abramo circa la possibile esistenza di qualche giusto in mezzo agli empì, riesce a convincersi che non sia il caso di sterminare un'intera popolazione (Gen 18,23ss).

Qui invece, dove l'individualismo domina incontrastato, chi ha sbagliato paga, senza possibilità di pentimento. Per non sbagliare infatti bisogna mostrare di possedere uno spirito religioso, che, essendo del tutto assente nella collettività del villaggio, viene racchiuso nel mero rapporto di coppia, visto in maniera idillica, in cui manca persino la presenza di un figlio, che in genere rende naturale il contrasto tra le diverse esigenze delle generazioni.

La povertà viene vista in maniera positiva perché connessa all'altruismo, che è tale in virtù della pietà religiosa. L'altruismo è di provenienza contadina, in antitesi all'egoismo urbano.

È dunque una favola che mentre sul piano interiore sembra esaltare l'aspetto dei sentimenti umani, sul piano politico invece li mortifica, negando la possibilità di un riscatto sociale in cui il protagonista sia lo stesso essere umano e non una qualche divinità.

Il cristianesimo non opererà un miglioramento di questa filosofia di vita, anzi, dal punto di vista dello schiavo che vorrà riscattarsi, vi sarà un peggioramento, come risulta dalla vicenda di Filemone nella lettera paolina che lo riguarda. Il fuggitivo viene rispedito al padrone, anche se Paolo chiederà a quest'ultimo di trattarlo come un cristiano, nella certezza che davanti a dio tutti gli uomini sono uguali. Come il paganesimo, il cristianesimo non chiederà allo schiavo di liberarsi; chiederà soltanto al padrone di essere più umano: qui sta la differenza dalla cultura che l'ha preceduto.

Prometeo incatenato ovvero la coscienza di sé

La personalità di Efesto che incatena Prometeo fa da ponte tra l'umanità di Prometeo e la disumanità o antiumanità di Zeus. Ovviamente bisogna intendersi sulla disumanità di Zeus, poiché qui si ha a che fare con una divinità che presume di compiere un atto di giustizia nei confronti del consesso divino, cioè nei confronti delle esigenze di un ordine superiore, sovratemporale, a quello umano, come può essere superiore, nell'etica hegeliana, lo Stato alla società civile o all'individuo singolo (quest'ultimo, al di fuori della società, veniva addirittura considerato da Hegel come una mera astrazione).

Nella sua veste di rappresentante del "conservatorismo politico", che rispetta e fa rispettare la ragion di stato, Efesto, che pur come "amico" non vorrebbe farlo, incatena Prometeo alla rupe caucasica, dicendogli che la motivazione della sentenza stava nel fatto ch'egli aveva violato l'ordine costituito. Sarà poi la stesura del *Prometeo liberato*, andata perduta, che indurrà Eschilo (525-456 a.C.) a fare di Efesto il liberatore di Prometeo, con la conseguente riconciliazione di quest'ultimo con Zeus e l'accesso all'Olimpo.

Dunque l'accusa che nel *Prometeo incatenato* Efesto ratifica è quella ufficiale della condanna da parte di Zeus e che si pone a un duplice livello, *politico* e *culturale*: Prometeo ha diffuso la conoscenza scientifica tra gli uomini, mettendoli in condizione di pervenire all'ateismo. Tale conoscenza peraltro aumenta la democrazia sociale e quindi la possibile contestazione dell'aristocrazia guerriera e latifondista rappresentata da Zeus, il quale è "dio" della classe nobiliare, che appunto si serve della religione come di uno strumento di potere.

Prometeo in origine era un ateo naturalistico, un uomo primitivo del tutto dipendente dalle forze della natura. Qui invece appare come un uomo civilizzato dalla cultura greca, che vuol far diventare gli uomini irreligiosi, diffondendo loro una conoscenza scientifica e tecnologica. È odiato da Zeus due volte, come primitivo conforme a natura e come civilizzato "borghese". Ruba il fuoco perché ateo e vuole promuovere l'ateismo proprio rubando il fuoco. Il segreto della metallurgia viene equiparato a una minaccia di insubordinazione antipolitica e quindi antireligiosa.

Potere (servo di Zeus) afferma chiaramente che l'esistenza degli dèi suppone l'assenza di libertà per gli uomini, in quanto la libertà è strettamente connessa al potere e solo chi ne dispone al massimo livello è davvero libero, quindi solo Zeus lo è. Tutti gli altri sono liberi in quanto

si riconoscono in questa situazione e la accettano come un destino o una necessità che li sovrasta.

Il dono che Prometeo fece agli uomini fu quello che avrebbe permesso loro di rendersi autonomi dalla dipendenza economica e insieme da quella religiosa, che le è strettamente correlata: il dono del fuoco, cioè il dono del lavoro autonomo, indipendente, poiché il fuoco è fonte di trasformazione della materia prima (del ferro in particolare, fonte di supremazia militare e quindi di ricchezza).

D'altra parte sono proprio le caratteristiche degli dèi dell'Olimpo, assai diverse da quelle delle divinità precedenti, che rendono quasi dovuto il sentimento di emancipazione degli uomini. Gli dèi sono tanto più autoritari quanto più gli uomini vorrebbero porsi in maniera autonoma.

Prometeo non fece altro che tirare delle conseguenze logiche. Gli uomini, per potersi difendere da queste divinità bellicose hanno bisogno di maggiori poteri. "Zeus domina con nuovi poteri, oltre ogni legge", canta il coro delle Oceanine. Cioè il suo dominio somiglia molto da vicino a quello di una monarchia assoluta, che non deve rendere conto ai suoi pari né ad alcuna legge scritta; solo al fato deve sottomettersi, ma il fato è imperscrutabile, inaccessibile, totalmente indipendente dalla volontà di chicchessia. In una situazione così "bloccata" agli uomini privi di potere non resta che credere nel fato o nel destino, nella speranza che le sue ragioni siano migliori di quelle dei potenti, uomini o dèi che siano, proiezioni consapevoli, gli dèi, della volontà umana di dominio (le classi egemoni) e dell'illusione di potersi emancipare (le classi subordinate), secondo la tipica funzione ambivalente di ogni religione.

Eschilo infatti fa dire a un Prometeo illuso che il destino di Zeus è segnato: verrà sconfitto da un altro (uno dei suoi figli) più potente di lui. "Un giorno egli sarà spezzato e ammansito... vorrà con me legarsi d'amicizia".

Molto interessante è la descrizione della lotta tra Zeus e i Titani. Da questa lotta non emerse un vincitore soltanto, ma ben tre: Zeus dominava il cielo, Poseidone il mare e Ade l'aldilà. Mare e terra venivano distinti, per cui Zeus non aveva potere sugli uomini quando costoro si avventuravano sul mare.

Una lotta che presumibilmente rifletteva un periodo in cui le *poleis* si combattevano tra loro, qui simboleggiato dalla contesa tra i monti Olimpo e Otride, finché una triade ebbe la meglio, e di queste *poleis* una, è da presumere, doveva essere posta ai confini dell'impero, l'altra dominava la terra e la terza il mare.

Prometeo fa chiaramente capire che alla fine di questa lotta fratricida vinsero non i più forti (i Titani), ma i più astuti (i figli di Crono).

È dunque probabile che le prime civiltà si basassero unicamente sul concetto di forza militare, senza possedere elevata cultura o capacità commerciale. E non è da escludere che la forza di queste civiltà sia stata esagerata dalle civiltà successive, risultate vincenti.

Sotto questo aspetto è anche possibile che la lotta tra gli dèi sia il riflesso di una lotta tra civiltà molto diverse nell'uso degli strumenti di lavoro (da quelli tecnologici fino alle forze schiavili, inclusa ovviamente la lavorazione della terra), e che alla fine siano risultate vincenti quelle capaci di piegare meglio le esigenze della morale a quelle della forza e del potere politico. In questa capacità di strumentalizzazione, di manipolazione ideologica, in questa progressiva falsificazione delle cose è emersa la superiorità della civiltà greca (minoico-micenea).

Non sarebbe quindi strano pensare che in origine la guerra fosse p.es. tra popoli mediterranei e popoli di origine asiatica o caucasica (sciti, sarmati...), oppure, più semplicemente, tra la civiltà cretese e quella micenea. È lo stesso Eschilo (vissuto tra il 525 e il 456 a.C.) che, per bocca di Prometeo, fa l'elenco delle popolazioni sconfitte dai greci: gli uomini dell'occidente (in riferimento alla parte ovest del Mediterraneo, quindi in sostanza all'Africa, ma anche alle popolazioni italiche preromane), l'Asia santa (dal fiume Don all'Indo e al Nilo)³⁹, la società matriarcale o delle "guerriere vergini" della Colchide (antica regione sul mar Nero, tra il Caucaso e l'Armenia), la schiera scita, nomade, delle lagune di Meotide (antico nome del mar d'Azov, dunque golfo della Sarmazia a nord del Ponto Eusino o mar Nero, abitato dalle Amazzoni), gli Arabi lungo il Caucaso, i selvaggi Calibi (popolo dell'Asia Minore).

Prometeo, in questa lotta, pur essendo inizialmente schierato, per ragioni di appartenenza etnica, con i Titani⁴⁰, comprese che costoro non

³⁹ L'Asia interna, la Siberia, la Cina e l'estremo oriente furono ignote all'Europa fino al Medioevo. Asia è anche il nome di una provincia romana costituitasi intorno al 133 a.C. in un'area dell'odierna Turchia.

⁴⁰ Prometeo era di stirpe regale o aristocratica, un uranide, figlio del titano Giapeto (a sua volta figlio di Urano e di Gea), gettato nel Tartaro da Zeus, e di Asia o Climene (a sua volta figlia di Oceano e di Teti). Prometeo aveva dunque Crono come zio e Zeus come cugino. I suoi fratelli erano: Epimeteo, ingannato da Zeus, che lo indusse a sposare Pandora; Atlante, costretto da Zeus a sostenere la volta del cielo; Menezio, folgorato da Zeus e precipitato nell'Erebo quando aiutò i Titani a scalare l'Olimpo.

La leggenda che vede in Prometeo il creatore del primo essere umano, con l'aiuto di Pallade Atena, va considerata come un tentativo mistificatorio compiuto dalle classi aristocratiche per rabbonirsi quelle marginali.

Figli di Prometeo furono Asia e Deucalione, quest'ultimo re della Tessaglia, l'unico che insieme alla moglie Pirra meritò, secondo Zeus, d'essere salvati dal

sarebbero mai riusciti a vincere, semplicemente perché la loro organizzazione intorno al concetto di "forza" era troppo primitiva, troppo estranea al concetto di "astuzia intelligente" (*metis*), per cui lui scelse di stare dalla parte di Zeus.

La differenza che Prometeo pone tra sé e Zeus è che questi, dopo la vittoria, non voleva riconoscere alcun diritto agli uomini, cioè al popolo lavoratore (barbaro), che era stato ereditato vincendo i Titani e che Zeus avrebbe voluto - dice Prometeo con enfasi - sterminare o schiavizzare.

Prometeo sembra riferirsi a una volontà egemonica che gli appariva eccessiva, ingiustificata. In quanto titano egli sembra esprimere un senso di umanità superiore a quello di Zeus, probabilmente perché più originario, meno contaminato dai conflitti di classe, dallo sviluppo della proprietà privata terriera. Dal rapporto di compromesso tra i Titani e la triade Zeus, Poseidone e Ade, Prometeo finisce col distribuire, col consenso degli dèi dell'Olimpo, le risorse e i privilegi tra i vincitori e i perdenti, un tempo (prima della guerra), uniti attorno a una stessa mensa imbandita. Questo viene confermato nella Teogonia di Esiodo.

Dopo la vittoria di Zeus (il greco), Prometeo (il barbaro scita) fu costretto ad adeguarsi alla sua volontà, nella speranza che i Titani e i popoli che vivevano con loro potessero un giorno emanciparsi. Tuttavia i vincitori della guerra preferivano usarli come soggetti colonizzati, senza alcun diritto, e fu a questo punto che Prometeo ricusò il patto stipulato con Zeus, aiutando i mortali a rendersi indipendenti, dapprima infondendo loro l'esigenza di un riscatto, poi organizzandoli attorno all'idea di edificare una civiltà con gli stessi mezzi della civiltà che li aveva sconfitti e che li teneva oppressi. E diede loro le conoscenze per usare al meglio il fuoco, cioè diede loro i segreti dell'artigianato più avanzato, che avrebbe garantito il benessere economico e la liberazione da ogni servitù, inclusa quella religiosa.

Oceano è l'altro Titano che, dopo la fine della guerra, comprese le ragioni di Prometeo. Ora però gli chiede di adattarsi alla nuova monarchia, prendendo atto della mutata situazione.⁴¹ Poiché si sente tradito dalle promesse di Zeus, Prometeo declina l'offerta, nella convinzione che la sconfitta sia solo temporanea e che un giorno la nuova monarchia verrà abbattuta. D'altra parte - egli spiega a Oceano - non è possibile una riconciliazione con Zeus e le altre divinità alleate, poiché tutti l'avevano tradito assicurandogli all'inizio che le popolazioni sconfitte avrebbero avuto

diluvio universale.

⁴¹ Si ricordi che il primo forte accentramento di carattere fondiario a favore della nobiltà si verifica nel mondo ellenico tra l'VIII e il VII secolo.

un trattamento equo.

Prometeo aveva avuto pietà dei mortali perché li vedeva vittime delle circostanze, soggetti a eventi non decisi da loro e ai quali, per incoscienza o inettitudine, non avevano saputo reagire. A questa gente egli volle dare "pensiero e coscienza" e anche la capacità di vivere una vita più dignitosa, più produttiva, insegnando loro le arti e i mestieri che lui aveva appreso dalla civiltà greca.

Prometeo aveva dovuto riconoscere che la civiltà ellenica era tecnologicamente, culturalmente di molto superiore a quelle civiltà che vivevano ai confini del Mediterraneo. Ma aveva anche capito che questa superiorità non si traduceva, di per sé, in un'occasione di crescita per le popolazioni sottomesse o sconfitte.

Dunque Prometeo è colui che ama sì i mortali "oltre misura", ma solo per farli diventare come i dominatori. Lui offre loro la civiltà mercantile-artigianale che vuole emanciparsi da quella terriera dei nobili latifondisti. Si tratta di una forma di ricchezza materiale contro un'altra forma: non è un ritorno alla natura e al comunismo primordiale. D'altra parte se ci fosse stato questo ritorno, la trilogia non avrebbe potuto concludersi con la liberazione di Prometeo, previa riconciliazione con Zeus.

Tra queste popolazioni le donne (rappresentate qui da Io) risultavano le più oppresse, perché se gli uomini erano schiavizzati da altri uomini, le donne lo erano due volte. Zeus, anche in questo caso, rappresenta il potere che vuole strumentalizzare a suo piacere la figura femminile.

Prometeo non vede alcun futuro, nel Mediterraneo, per le donne e consiglia a Io di andare o verso oriente, verso l'Asia, oltre il Bosforo (lontane anche dalle civiltà mediorientali), oppure in Africa, oltre il Nilo, cioè di là dalla civiltà egizia. Con linguaggio oscuro, egli cerca di spiegare a Io che il potere di Zeus verrà superato e sarà ripristinato il senso di umanità solo quando i valori femminili prevarranno sull'antagonismo maschile. Solo così Zeus capirà la differenza tra "servire" e "regnare".

È a questo punto che entra in scena Ermes, messaggero di Zeus, che annuncia a Prometeo un'ulteriore sevizia da parte di Zeus: un rapace, figlio di Tifone, verrà a rodergli il fegato (sede del coraggio) in eterno, finché un altro dio non vorrà sostituirlo o lui non vorrà scendere nell'Ade per essere definitivamente dimenticato.

Una leggenda posteriore permetterà anche a Zeus di fare un dono agli uomini: quello del vaso di Pandora, pieno di sventure, eccetto una, simboleggiata dalla speranza. In questa maniera gli uomini dovranno credere che le disgrazie della loro vita non dipendono da loro stessi, ma dal destino e quindi esse sono inevitabili, e nel contempo dovranno limitarsi a sopportarle, illudendosi di poter migliorare un giorno la loro condizio-

ne.

Minosse alias Minotauro

Secondo varie mitologie (cfr Omero, *Odissea*, Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*; Apollodoro, *Biblioteca*; Plutarco, *Vita di Teseo*; Ovidio, *Metamorfosi*) Minosse sarebbe stato figlio di Zeus, che trasformatosi in toro, avrebbe rapito e sedotto una bellissima fanciulla dell'isola di Creta, chiamata Europa (Ellotide), di origine fenicia, e sarebbe stato adottato da Asterione re di Creta. Il che vuol dire che non si conosce il vero padre di Minosse, il quale, come fratelli, aveva Radamanto e Sarpedone, che col tempo sarebbero diventati sovrani, rispettivamente, di Festo e Milatos. Minosse, invece, come vedremo, avrà la signoria su Cnosso, cercando a più riprese di allargare i propri domini.

Europa dunque sarebbe stata sedotta da un potente dell'isola (lo stesso Asterione?), fatto passare per Zeus, nelle sembianze di un toro che sorgeva dai flutti del mare. Spesso - come si può notare - gli aspetti mitici vengono in soccorso a verità incresciose o poco edificanti.

Minosse divenne marito di Pasifae, da cui ebbe Catreo, Deucalion, Glauco e Androgeo e due figlie, Arianna e Fedra (altre figlie vengono considerate solo come divinità decadute).

Alla morte del padre adottivo fu scelto proprio lui come re e legislatore di Creta, poiché, invocando un segno da parte degli dèi, ottenne che Poseidone facesse uscire dal mare un bellissimo toro bianco: questo ovviamente sta a significare che tra lui e i fratelli vi fu un'aspra lotta, dalla quale uscì vittorioso Minosse, che sicuramente avrà usato mezzi e metodi che il mito preferisce tacere.

Il racconto prosegue dicendo che, avendo mancato alla promessa d'immolare il bianco toro al dio, Minosse fu severamente punito, poiché la moglie, esasperata dai suoi continui tradimenti extraconiugali⁴², s'invaighì del medesimo toro, e da esso, con l'aiuto dell'ingegnoso Dedalo, concepì un figlio mostruoso, il Minotauro, che Minosse fece relegare nel Labirinto costruito dallo stesso Dedalo.

Qui la fantasia del narratore s'è davvero sbizzarrita. Pur di salvare la faccia al protervo Minosse, ha inventato un rapporto sessuale con-

⁴² Minosse ebbe moltissime amanti, tra cui Scilla, figlia di Niso, re di Megara, che gli consegnò, di nascosto del padre, le chiavi della città in assedio sperando di esserne ricambiata e che invece lui fece gettare in mare dai soldati. E poi la ninfa Paria, la sacerdotessa di Artemide, Britomarti, che per sfuggirgli fu costretta a buttarsi da una rupe dopo nove mesi d'inseguimento, e soprattutto Procri, moglie di Cefalo.

tronatura tra la moglie e un animale. È evidente che il mito riflette, giustificandolo, un periodo storico in cui a un ruolo significativo della donna si era passati a uno subordinato.

Da notare inoltre che, generalmente, in tutti i miti qualunque tentativo umano di affermare l'ateismo viene sempre pagato con crudeli punizioni, al punto che l'orgoglio, l'arroganza, l'insolenza degli eroi viene fatta arbitrariamente dipendere proprio dall'autocoscienza ateistica ch'essi vantano.

Ma è interessante notare che in questo mito Pasifae ripaga Minosse della sua stessa moneta e che Minosse non infierisce su di lei (forse Pasifae aveva preso a tradirlo con uno dei principali funzionari di Minosse, un certo Talos⁴³, che aveva il compito di pattugliare tutti i villaggi per verificare l'applicazione delle leggi: e faceva questo con una testa di toro messa sul proprio capo, a scopo di impressionare i sudditi).

La leggenda narra inoltre che Pasifae lanciò al marito una maledizione per la quale ogni volta che lui s'accoppiava con una donna, questa sarebbe stata divorata da serpenti e scorpioni usciti dal corpo di lui. Solo Procri, moglie di Cefalo, lo liberò dall'incantesimo grazie alla "radice di Circe".

È molto strano questo rapporto tra Minosse e Pasifae: si ha l'impressione che i due, nonostante il loro inferno domestico, non volessero assolutamente lasciarsi. Pur di tradire la moglie e nel contempo di non perderla, Minosse era persino disposto a uccidere le donne con cui giaceva, forse per non averle come testimoni. Come se volesse salvare un'apparenza indispensabile alla tutela del proprio potere.

Poi, siccome Androgeo, uno dei figli di Minosse, fu ucciso dagli Ateniesi, il padre li combatté e, vintili, li costrinse al tributo di sette giovani e di altrettante giovinette da inviare, ogni anno (oppure ogni otto anni)⁴⁴, a Creta per essere divorati dal Minotauro.

⁴³ La leggenda narra che Talos era stato donato da Zeus a Europa o da Efesto a Minosse. Il mostro dalla testa di toro doveva incutere timore, esattamente come tra i cartaginesi doveva fare Moloch, a cui sacrificavano persino i figli. Ma vi sono analogie anche con il mito semita di Baal e con la leggenda di Falaride, tiranno d'Agrigento.

⁴⁴ La questione se uno oppure otto anni non è molto chiara; ne parla Omero nell'*Odissea*: "Quel Minosse regnò, che del Tonante ogni nono anno era agli arcani ammesso". L'antropologo J. G. Frazer sostiene che nell'antica Grecia il periodo di regno era limitato a otto anni, poi al re era necessaria una sorta di conferma da parte della divinità per poter continuare il mandato. Questa usanza, che si trova appunto anche a Creta, trova la sua ragion d'essere in considerazioni di tipo astronomico, secondo cui gli antichi avvertivano l'esigenza di far conciliare il tempo solare con quello lunare: p.es. solo una volta ogni otto anni il plenilunio

Atene, stanca di questo vergognoso tributo, che già per tre volte aveva dovuto pagare, decide di mandare, tra le vittime da sacrificare, l'eroe Teseo, figlio del re Egeo, con l'incarico di eliminare il Minotauro. Con l'aiuto di Arianna - e quello di Dedalo, che fornì il noto gomitolo -, egli riuscì nell'intento, e Minosse, non potendo punire la figlia ch'era fuggita con Teseo, se la prese con Dedalo e lo rinchiuse, col figlio Icaro, nel labirinto, dal quale Dedalo riuscì a fuggire col suo famoso volo, riparando in Sicilia presso il re Cocalo.

Minosse lo rintracciò, ma fu ucciso da Cocalo, istigato dalle proprie figlie, ammiratrici dell'ingegnosità di Dedalo. Ma questa è già una leggenda posteriore, che prosegue dicendo che Zeus, in riconoscimento del senso di giustizia e di saggezza col quale Minosse aveva regnato, lo fece giudice dei morti nell'Averno insieme a Eaco e Radamanto.

Gli scavi condotti a Creta nel XX sec. confermano che Minosse creò un impero marittimo sull'Egeo meridionale dalla Caria fino ad Atene, eliminò i pirati, emanò sagge leggi (talassocrazia o "governo del mare"), ecc. Ricordiamo che un libro di Platone porta il suo nome.

Come si può notare, le leggende più recenti sono ancora più magnanimi nei confronti degli orrori o comunque delle debolezze di Minosse.

*

Se noi volessimo dimostrare la pura e semplice verità, dovremmo attenerci a quanto attesta la moderna archeologia, e cioè che il labirinto trova il suo riscontro nelle caverne con percorsi complicati fino a 56 metri di profondità e concrezioni somiglianti a dei mostri rinvenute nell'isola. Tali grotte avevano un significato di iniziazione per i figli dell'aristocrazia, che, superate alcune difficoltà, entravano nella società degli adulti. Sono stati trovati dei resti di offerte, in queste caverne, fino al III sec. d. C.

Ma è anche possibile che il labirinto altro non sia che una trasposizione fantastica dell'antico palazzo di Cnosso, che aveva un'area di 16.000 mq, più altri 4.000 mq di cortili, e che era formato da un groviglio inestricabile di circa 1300 stanze. Minosse, il cui titolo dinastico significava "il fortunato" o "il re", risiedeva in questo palazzo, a circa 250 metri

coincide col giorno più lungo, o più breve, dell'anno. Il che spiega il motivo per cui Minosse ogni otto anni si ritirasse sul monte Ida a colloquio con Zeus per rinnovare il suo potere. E secondo Frazer il tributo dei 14 giovani va collegato proprio con questa cerimonia: rappresentavano il sacrificio da farsi per ottenere la conferma del trono.

a nord-ovest del tempio, che era amministrato da un clero essenzialmente femminile.⁴⁵

Al tempo della fioritura della cultura minoica il palazzo aveva due o tre piani, ivi inclusi i locali sotterranei, nei quali si trovava di tutto: stanze e saloni per il culto, i ricevimenti, i bagni e l'acqua potabile, il tesoro, le cantine, le officine, i magazzini alimentari, le armerie, le prigioni ecc. Il palazzo resterà per molto tempo la sede dei re che governavano Cnosso e tutta Creta e anche la dimora dei funzionari dell'amministrazione statale. Non sono state trovate fortificazioni o mura difensive, semplicemente perché la forza dell'isola consisteva nella flotta di navi da guerra con cui poteva dominare i mari.

Le pareti sono ancora oggi adorne di pitture che raffigurano una società elegante, amante degli spettacoli e dei divertimenti, di festose danze e di giochi. Il teatro poteva contenere 4-5.000 spettatori. Sappiamo inoltre che tra i giochi del palazzo vi era anche quello della tauromachia ("lotta col toro"), il più seguito, che consisteva in questo: un toro veniva aizzato contro un giovane (o anche una giovinetta); il giovane doveva afferrare le corna del toro che si avventava a testa bassa contro di lui, fare una giravolta acrobatica per aria e ricadere in piedi dietro il toro. Naturalmente non sempre l'esercizio riusciva, perché spesso il toro colpiva a morte il giovane, ed è forse per questo che i cretesi imponevano ai popoli soggetti di inviare loro annualmente come tributo un certo numero di giovani che dovevano dar vita a uno spettacolo rischioso che ancora oggi sussiste nelle corride spagnole.

Il toro per i cretesi era un animale sacro, il simbolo della forza e della potenza generatrice della natura: per questo è costantemente raffigurato nelle opere d'arte dell'isola.

L'altro simbolo più usato era la bipenne, cioè l'ascia a doppio taglio, detta *labrys* in lingua cretese, da cui forse proviene il termine labirinto. La bipenne era il simbolo di una divinità del sole e del fulmine, identificata poi con Zeus che, secondo il mito, sarebbe stato allevato, quand'era bambino, sul monte Ida di Creta. Ma la bipenne era anche il simbolo della forza e del potere di Minosse, re e gran sacerdote, rappresentante di Zeus sulla Terra.

Detto questo, il discorso sarebbe già chiuso, poiché i dati in nostro possesso sono scarsissimi. Se invece vogliamo far fare alla nostra

⁴⁵ L'attribuzione alle donne delle funzioni religiose era vista come una sorta di risarcimento, a titolo compensatorio, della subordinazione sociale del genere femminile, avvenuta, ovunque sulla Terra, con la nascita delle civiltà schiaviste e maschiliste. Quando questa funzione cominciò ad assumere un peso politico, venne assunta prevalentemente dagli uomini.

fantasia dei voli pindarici, dobbiamo azzardare un'interpretazione che va ben al di là di quanto l'archeostoria ci possa offrire.⁴⁶

Minosse per noi è il simbolo della fusione mal riuscita, nella stessa persona, dell'attività politica e della sensibilità umana. Questo a prescindere da quanto il mito abbia voluto trasmettere, che è sicuramente un mito più miceneo che minoico, o comunque è un mito di compromesso, in quanto Teseo non infierisce su Minosse, dopo aver ucciso il Minotauro: il che può anche far supporre a una coesistenza relativamente pacifica tra le due civiltà.

Il mito in questione ha voluto attribuire il fallimento della vita privata di Minosse a due fattori: l'ateismo, come peccato di gioventù, e la dissolutezza della moglie, indipendente dalla sua volontà.

In questo modo si sono evitate due cose:

- di evidenziare i torti personali del carattere di Minosse (il lato umano della sua personalità, carente di valori etici);
 - di mettere in risalto aspetti negativi della sua strategia politica (ad es. proprio all'epoca di Minosse si fa risalire la nascita dello schiavismo a Creta o comunque dello sfruttamento del lavoro dei sudditi);
- e si sono ribaditi due pregiudizi, tipici delle società antagonisti-

che:

- che l'ateismo sia di per sé un anti-umanismo,
- che si possa essere buoni politici e nel contempo cattivi mariti, ovvero che la politica possa tranquillamente restare separata dall'etica.

Il mito è:

- *maschilista*, perché contro il ruolo della donna, ritenuta una depravata, anche se nei suoi confronti non si prendono provvedimenti punitivi;
- *integralista*, perché a favore di un ruolo di primo piano della religione, sia in riferimento al ruolo di Poseidone che regala il toro, di Venere che irretisce Pasifae, di Zeus che educa Minosse al "buon governo", sia in riferimento a un possibile ruolo strumentale del mostruoso Minotauro;
- *ideologico*, perché a favore di un primato unilaterale della politica sulla morale, del pubblico sul privato.

Qual è dunque la funzione simbolica del labirinto? È il tentativo, vano, da parte di Minosse di mascherare le proprie incoerenze,

⁴⁶ Gli scavi nella zona di Cnosso sono iniziati nel 1893, per opera dell'archeologo Evans e proseguiti con Halbherr, Pernier, Paribeni.

ipocrisie... Forse è anche il tentativo di usare la religione in maniera strumentale per fini politici. Il Minotauro cui ogni anno si devono sacrificare dei giovani (o degli schiavi o dei prigionieri) sembra essere usato come strumento di terrore o di minaccia per soggiogare nemici e sudditi.

Se il labirinto è così, allora si può spiegare il motivo per cui il Minotauro non sia stato ucciso dallo stesso Minosse: il Minotauro è la rappresentazione antinomica del lato umano di Minosse, mistificato da quello politico.

Dentro il labirinto vive, metaforicamente, lo stesso Minosse, che non vuole rinunciare al sé alienato della sua vita privata, nonché alla finzione di una vita pubblica, fatta passare per irreprensibile. La stessa Pasifae che, disperata, aveva fatto di tutto per non perdere Minosse, pare ad un certo punto rassegnarsi all'idea di tenersi il marito nel labirinto degli orrori.

È singolare come la stessa archeologia sia arrivata a dire, partendo da uno studio sulle religioni dell'isola, che il culto del toro sia andato di pari passo col culto della principale divinità dell'isola, che era una dea della fertilità: la Grande Madre, e che quindi il toro vada considerato o come un attributo della dea o come una divinità il cui nome originario era Minosse, e Minotauro quello esplicativo duplicato. Officianti del culto del toro erano all'inizio delle sacerdotesse, solo in seguito sostituite dal clero maschile.

Ancor più singolare è il fatto che la medesima archeologia abbia sottolineato come solo a Creta gli dèi nascono e muoiono; persino Zeus è un dio che nasce sul monte Ida, nell'antro Ditteo, e ha nell'isola la sua sepoltura.

Quanto al ruolo della donna, non appare mai nell'isola così fortemente subordinato a quello dell'uomo come nelle civiltà schiavistiche avanzate. Le donne, oltre a filare la lana, fabbricavano vasellame esattamente come gli uomini, andavano a caccia, guidavano con le redini i carri tirati da buoi, assistevano agli spettacoli e facevano persino le torere e le pugili. Anche nel matrimonio si scambiavano vicendevolmente le promesse con un identico gesto: alzando il braccio destro nell'atto di stringersi la mano. E sia il nome sia il patrimonio di famiglia era trasmesso ai figli dalla madre invece che dal padre. Non dimentichiamo che la prima divinità cretese fu la dea dei serpenti, protettrice della fecondità e quindi madre degli uomini.

Diverso il discorso sul piano del potere politico vero e proprio, da cui in genere le donne venivano escluse, e forse proprio il dissidio tra Minosse e Pasifae riflette, simbolicamente, questa mutata situazione.

Tuttavia Minosse alias Minotauro divora chi mette in discussione

la sua parvenza di realtà, chi evidenzia la contraddizione tra forma e sostanza, poiché egli teme che, rinunciandovi, venga meno il potere di cui dispone.

Il mito del Minotauro è il tentativo di celare il fallimento della politica scissa dall'etica, e quindi è di fatto un mito istituzionalizzato. È la rappresentazione simbolica del definitivo passaggio da una forma sociale comunitaria-primitiva a una chiaramente schiavistica. Minosse si rifiuta di sacrificarlo perché antepone al sé collettivo il sé privato, e la reazione della moglie non è che un tentativo malriuscito di ripristinare le prerogative della comunità d'origine. Questo mito è una sorta di peccato originale in versione pagana.

L'uccisione del Minotauro non è che l'espressione di una impossibilità, quella di poter continuare a celare ai cittadini del regno la dicotomia tra leggi giuste e società ingiusta. È la presa di coscienza della debolezza intrinseca del potere, un colpo inferto alla sua apparente legalità e stabilità.

Nell'intreccio del mito Minosse non avrebbe mai potuto uccidere il Minotauro, perché sarebbe stato come uccidere se stesso, cioè la coscienza alienata. Il Minotauro cerca da 30 anni di fuggire dal labirinto, ma non può, perché il labirinto gli è diventata la sua seconda casa, in cui può vivere la sua seconda natura.

Arianna, dopo che Teseo ha superato la prova, sceglie questo eroe nella convinzione che vi sia maggiore coerenza là dove l'esistenza ha meno potere, là dove i rapporti umani sono più semplici, meno legati a interessi di dominio. Teseo rappresenta la volontà di Micene, civiltà culturalmente e politicamente più arretrata, ma militarmente in ascesa, di voler arginare la diffusione della potenza cretese.

Tuttavia, il mito di Teseo e Arianna proseguirà a sfavore di quest'ultima, poiché essa verrà abbandonata sull'isola di Nasso da un Teseo che in sostanza l'aveva soltanto strumentalizzata e che comunque è incapace di offrire valide giustificazioni. Certo, si tratta di un mero abbandono fisico più che di reiterate umiliazioni morali, come nel caso dei rapporti di Minosse con Pasifae, ma resta il problema irrisolto di un ruolo subordinato della donna nelle vicende degli uomini, senza parlare del fatto che in ultima istanza Teseo non rappresenta un'alternativa democratica convincente al dominio dispotico di Minosse. Teseo, pieno di sé, dimentica di issare le vele bianche, segno della vittoria sul Minotauro, per rassicurare l'angosciato padre, e questi, non vedendole, si getta dalla rupe. Successivamente Teseo sposerà l'altra figlia di Minosse, Fedra.

Sarebbe qui interessante approfondire il mito di Teseo, mettendolo in relazione con la sconfitta politico-militare di Creta nei confronti

della nuova potenza emergente: Atene. È evidente infatti che la figura di Teseo è il simbolo di una nuova gestione del potere nell'isola, resa possibile dalla complicità di ambienti di corte o di ceti sociali che mal sopportavano l'autoritarismo dei sovrani e funzionari cretesi.

Quanto a Minosse, egli non si darà pace finché non avrà cercato di uccidere Dedalo, che forse, più di ogni altro, era a conoscenza dei risvolti negativi della vita privata del sovrano. Dedalo infatti l'aveva aiutato in maniera decisiva, almeno per un certo periodo di tempo, a mascherare con l'inganno la doppiezza del suo atteggiamento di uomo e politico. Egli infatti rappresenta qui il volto mercenario dell'ingegno scientifico messo al servizio del potere istituzionale, in cambio di una vita agiata.

Dedalo, costretto per di più all'esilio dal suo paese d'origine, non ha riserve morali a orchestrare scenografie mistificanti che favoriscano la conservazione del potere. In parte egli nutre pure l'illusione di poter controllare il potere in virtù del proprio ingegno.

Minosse, quando giunge in Sicilia, è convinto di poter riconquistare il dominio sulla scienza che lo ha politicamente tradito nella persona di Dedalo, facendosi aiutare dal sovrano dell'isola, ma non ne ha la certezza, poiché sa già che in nome della forza non potrà ottenere ciò che desidera. In tal senso ha forse il presentimento che la sua vita è prossima alla fine.

*

Non sono stati solo i miti e le leggende a parlarci di Minosse e della sua civiltà, ma anche dei testi di filosofia: p.es. il *Minosse* di Platone, databile verso il 350 a. C. Qui il re cretese incarna il re filosofo auspicato da Platone nella *Repubblica* e nel libro III delle *Leggi*, ma questo non toglie che sia sempre esistita una tradizione negativa su di lui dovuta ai tragici ateniesi.

In Platone viene detto che se la tradizione attica riteneva Radamante un giudice equanime, di Minosse invece dicevano fosse "un selvaggio, di pessimo carattere e ingiusto".

Tuttavia Platone preferisce la tradizione di Omero ed Esiodo, considerandole più attendibili e meno condizionate dalle vicende del Minotauro, ovvero dalla guerra tra Creta e Atene. E fa notare - accettando una versione dei fatti incredibilmente ingenua - che nei poemi di Omero viene detto che solo Minosse ebbe il privilegio di essere educato personalmente da Zeus, in quanto Minosse era un cosiddetto "timorato di dio". E Omero preferiva largamente Minosse a Radamante, che al massimo può essere considerato un giusto giudice ma non uno stratega politico o

un legislatore.

Platone è addirittura dell'avviso che le migliori leggi di Creta siano state successivamente adottate da Sparta e che in Minosse non vi fosse alcuna contraddizione tra comportamento pubblico e privato. Insomma tutte le opinioni critiche su di lui provenivano unicamente dalle tragedie dei vari poeti ateniesi.

Questa la filosofia, che, come si può notare, non è meno irrealistica dei miti e delle leggende cantati o scritti dai vari poeti e letterati. Anzi, forse i miti e le leggende, nonostante il loro involucro fantasioso, riflettono una verità storica superiore alle stesse speculazioni di filosofia politica.

Contro Ulisse

Introduzione

Frutto di una civiltà secolare basata sul confronto politico dei partiti della polis, sulle guerre di conquista, sulla superiorità della lingua e dell'arte greche... quell'astuzia raffinata (in greco *mêtis*) che nell'*Iliade* aveva caratterizzato, in primis, il personaggio di Ulisse, nell'*Odissea* prevale decisamente sulla forza bruta di tutti i protagonisti e anche su tutte le altre loro caratteristiche umane.

Il carattere dimesso, riservato, da eminenza grigia, da consumato diplomatico che spesso Ulisse mostra nell'*Odissea* è mera finzione, pura tattica finalizzata in realtà proprio al primato dell'individuo moderno, avventuriero, capace di sottomettere facilmente il più debole, il meno dotato intellettualmente, il più ingenuo, seppure qui, a differenza dell'*Iliade*, la sopraffazione non possa avvenire in maniera sistematica, in quanto l'eroe acheo della grande epopea militare ora è soltanto un navigatore in cerca della via del ritorno. L'Ulisse dell'*Odissea* è più un singolo sradicato che membro di un collettivo politico e militare istituzionale, il che lo obbliga a un largo impiego di parole ambigue, ingannatrici, con cui potersi difendere.

Il suo relativismo etico si è accentuato proprio a causa dell'isolamento. Non esistono più ideali comuni (patriottici o bellici) per cui valga la pena combattere, e per i quali, peraltro, neppure nell'*Iliade* si sentiva particolarmente attratto, se è vero che la sua partecipazione alla grande impresa contro i troiani fu in un certo senso forzata dagli eventi.

L'unico valore che sembra sussistere è strettamente privato: quello di ritornare a casa, tra i propri cari, dove poter esercitare il dominio su Itaca. Quei parenti e quei congiunti che in realtà non saranno sufficienti a trattenerlo, proprio perché ciò che più conta nella sua vita non è la pace, il senso della giustizia, ma la fuga dalla realtà, l'avventura fine a se stessa, il rifiuto delle responsabilità morali, le pulsioni del proprio io.

L'Ulisse dell'*Odissea* è freddo, calcolatore, si toglie sì i panni dello spietato militare, ma solo per indossare quelli dell'avventuriero, dell'esploratore perennemente insoddisfatto, in attesa di diventare (ma questa sarà una caratteristica della moderna civiltà borghese) un vero e proprio uomo d'affari.

Se non si comprende bene questa metamorfosi, risulta poi difficile chiedersi quanta parte abbia avuto nell'*Odissea* il pregiudizio nei con-

fronti delle società pre-greche o pre-elleniche o pre-schiavistiche o, se vogliamo classificarle con una parola generica, "barbare".

Non solo infatti si assiste qui al trionfo di un'astuzia che di "umano" conserva assai poco, ma anche al trionfo di un'ideologia (classista) che dà dell'identità altrui (che è nemica per definizione) una rappresentazione del tutto falsata, strumentale all'uso prevaricatore e persino vendicativo della stessa astuzia.

L'odio di Ulisse nei confronti p.es. di Polifemo è dettato dal pretesto dell'ospitalità negata. Ulisse non si chiede se l'atteggiamento guardingo, sospettoso di Polifemo possa essere la conseguenza di un passato rapporto conflittuale tra due società tra loro irriducibili: comunitaria e classista.

Proprio il drammatico diverbio col ciclope, che è l'incipit di tutto il secondo poema, sembra andare ben al di là dei due protagonisti, rappresentando, in maniera per così dire figurata, la lotta tra una civiltà ormai scomparsa, che sopravvive solo a se stessa, e una che vuole imporsi a tutti i costi, come se si assistesse alla descrizione paradigmatica della diffusione colonialistica della civiltà europea, i cui esordi vanno cercati - come noto - nelle civiltà minoica e micenea.

La descrizione sub-umana di Polifemo è tutta funzionale alla legittimazione di una civiltà che in nome dell'astuzia, dell'intelligenza acculturata, del linguaggio forbito, della scienza e della tecnica... si ritiene superiore ad ogni altra e quindi autorizzata a imporsi, a diffondersi con ogni mezzo.

Demitizzare Ulisse

Ulisse, in greco Odisseo (il nome latino *Ulixes* risulta preso da una forma dialettale), è l'eroe più celebre di tutta l'antichità e il più celebrato negli ultimi 27 secoli.

Tutti i manuali scolastici presentano l'*Odissea* come un poema in cui viene narrato il ritorno avventuroso in patria di uno degli eroi della guerra di Troia. In realtà le vicende di Ulisse sono solo il pretesto per raccontare una storia che di avventuroso ha assai poco rispetto al motivo di fondo che la domina e che è eminentemente tragico, come è tragico il suo eroe principale.

Tra la fine dell'VIII sec. a. C. e l'inizio del VII furono messi per iscritto, in lingua greca, l'*Iliade* e l'*Odissea*, approdo finale di una tradizione orale risalente, probabilmente, all'età dei greci micenei, la cui civiltà era crollata verso il 1200-1100 a. C. Fu nel momento in cui, verso il VII sec. a. C., molti greci presero a migrare verso occidente, portando

con sé le loro memorie, che qualcuno cominciò a mettere per iscritto nei due poemi.

Secondo un'antica tradizione leggendaria Ulisse è un bisnipote di Hermes, il dio delle trasformazioni, che si contrappone ad Apollo, dio semplice, chiaro, unico. E infatti per Omero Ulisse è al vertice delle capacità umane, complessivamente intese: è dotato di incredibile perspicacia e intuito (*polymetis*), sa adattarsi alle più inattese emergenze della sua tumultuosa esistenza (*polytropos*), ha una grandissima astuzia (*polymechanos*), è capace di mille pensieri (*polyphron*) ed è in grado di sopportare le più terribili sofferenze (*polytlas*), è insomma un uomo di mondo, rotto, anzi "navigato" a tutte le esperienze (*polyplanes*).

È il personaggio più moderno perché il più umano, non ovviamente nel senso "cristiano" o "laico" in cui oggi intendiamo la parola "umano" o l'espressione "senso dell'umanità", poiché Ulisse era anche capace di efferate crudeltà e terribili vendette⁴⁷, ma semplicemente perché incarna tutte le caratteristiche dell'uomo moderno, e infatti egli è figlio di una grande civiltà antagonista: passione militare, volontà di comando, astuzia politica e diplomatica, affabulazione e capacità di persuasione, relativismo etico⁴⁸, licenza sessuale (note sono le sue amanti: Circe, Nausicaa, Calipso ecc.), coraggio nell'affrontare le avventure, patriottismo⁴⁹ e senso di superiorità etnica, di stirpe⁵⁰, di civiltà, spirito di sacri-

⁴⁷ P.es. scannò Polissena, figlia di Priamo, sulla tomba di Achille per esaudire un desiderio postumo di costui. Una delle cose più vergognose che fece fu quella di far credere a Clitennestra che Achille voleva sposare sua figlia Ifigenia; invece ne aveva bisogno il padre Agamennone per sacrificarla ad Artemide.

⁴⁸ Ulisse aveva un senso etico così relativo che quando ebbe necessità di trafugare i cavalli di Reso e il Palladio, promise al soldato troiano catturato, Dolone, un'alta ricompensa se li avesse aiutati, ma subito dopo aver ottenuto quanto cercava chiese la testa di Dolone e le sue spoglie le appese alla prua della sua nave. Nella stessa occasione, quasi pugnò a tradimento il compagno Diomede, che era riuscito a mettere le mani sul Palladio prima di lui.

⁴⁹ Tuttavia Ulisse quando si trattò di entrare in guerra contro Troia, onorando così lo stesso patto che lui aveva richiesto di firmare, si finse pazzo, e mentre stava arando la sabbia, Palamede tolse dalle braccia di Penelope il piccolo Telemaco e lo adagiò davanti all'aratro, costringendo Ulisse a fermarsi. Fu in quell'occasione ch'egli promise di vendicarsi di Palamede, riuscendo poi in effetti a farlo lapidare proprio durante la guerra troiana, dopo averlo fatto passare per un traditore (cfr Filostrato, *Eroico*).

⁵⁰ A dir il vero esiste una versione sulla nascita di Ulisse che vede non in Laerte ma in Sisifo suo padre, il quale, per vendicarsi dei furti di bestiame che subiva da parte del nonno di Ulisse, Autolico, violentò la figlia di quest'ultimo, Anticlea, mettendola incinta. Fu proprio Autolico che mise a Ulisse il nome di *Odis-*

ficio⁵¹, curiosità intellettuale⁵², rispetto formale della religione.

Ulisse in realtà non è mai esistito, se non nella fantasia di un redattore o di più redattori, che volevano convogliare in un individuo isolato quei valori che tutti insieme non realizzarono né avrebbero potuto realizzare alcun ideale sociale, di convivenza pacifica e democratica. Si può anzi riassumere la *weltanschauung* di Ulisse nella seguente formula: "Mentire sempre, Rubare quando possibile, Uccidere se necessario".

L'*Iliade* infatti è il fallimento di una civiltà, quella micenea, rappresentata da una polis che vince un'altra polis, senza per questo migliorare il proprio destino, è cioè il simbolo dell'impossibilità di una coesistenza in nome degli ideali e dei comportamenti che furono di molti eroi troiani e greci e che in Ulisse si sommano stupendamente (sul piano artistico della letteratura) in un'unica persona, che però appare come eroe isolato, i cui compagni di sventura sono soltanto delle comparse.

L'*Odissea* è la sconfitta dell'*Iliade*, ma in forma sublimata, accentuando al massimo l'umanità di un eroe di carta, che nella realtà non può esistere, perché nessun uomo può essere tutte quelle cose insieme. Lo stesso Omero afferma che oltre il Peloponneso esiste solo l'irrealtà.

L'*Iliade* infatti, trattando il tema della guerra in nome di un ideale di giustizia, suggeriva l'idea che entro certi limiti era possibile sospendere le esigenze della democrazia, in attesa della conclusione del conflitto. Ma l'*Odissea* è il tentativo di mascherare il fallimento di quegli stessi ideali vissuti in tempo di pace.

Ulisse viene fatto vivere in una dimensione surreale proprio perché non sarebbe stato in grado di vivere un'esistenza normale, nella vita reale, nella prosaicità di una vita pacifica, senza conflitti sociali o bellici. La sua personalità è in fondo quella di un disadattato sociale, analoga a quella dei reduci militari di qualunque sporca guerra, di uno che non può avere amici che non siano i propri commilitoni, e che quindi andrebbe rieducato a una vita sociale normale, dedicata al lavoro, al rispetto delle regole di una convivenza civile.

È raro nella nostra civiltà, che nella sostanza rispecchia molti di quei valori omerici, nonostante i duemila anni di cristianesimo, vedere qualcuno criticare il mito di Ulisse, ovvero riprendere le critiche di Sofocle,

seo, che in greco significa "l'odioso".

⁵¹ Però volle a tutti i costi le armi di Achille, che invece sarebbero dovute spettare ad Aiace Telamonio, che era riuscito a trascinare il corpo e le armi di Achille dietro le linee. Aiace, umiliato da Ulisse, impazzì e si suicidò.

⁵² Attenzione che in Ulisse la curiosità intellettuale non coincide propriamente con l'esperienza culturale. Ulisse è refrattario alla cultura (p.es., fece di tutto per eliminare Palamede, figlio di Nauplio, molto più colto e geniale di lui).

cle (*Filottete*) ed Euripide (*Ecuba*), e anche di Filostrato (*Eroico*), approfondendole ulteriormente.

Eppure l'umanità di Ulisse è un inganno e dovremmo liberarcene, cioè non dovremmo lasciarci più sedurre dalla sua personalità accattivante, come lui non si lasciava sedurre dal canto delle sirene, perché Ulisse non è un modello da imitare, ma un cattivo esempio per chi vuole fuoriuscire dall'antagonismo sociale. Le sue disavventure non possono più indurci a giustificare il suo egocentrismo, il suo maschilismo, e tutte le debolezze connesse a questi vizi capitali, che dalla cultura della sua civiltà si sono introiettati nel comportamento della sua e delle nostre persone.

Ulisse è un personaggio invivibile, è quello che ogni maschio vorrebbe essere e che se vi riuscisse renderebbe impossibile la vita di società. Egli rappresenta il tentativo di voler sopravvivere a se stessi, nonostante le contraddizioni impongano una svolta verso il recupero di una dignità umana autentica.

Neppure Penelope è in grado di riconoscerlo (e come avrebbe potuto dopo dieci anni di guerra contro i troiani e dopo altri dieci di peregrinazioni?) e ha bisogno di un segno tangibile, che però, guarda caso, è un'altra prova di abilità: riconoscere il letto scavato nell'ulivo, mentre a tutti gli altri dovrà dare l'ennesima prova di forza. Ulisse non viene riconosciuto come *uomo*, ma come *artigiano* e come *militare*. La sua personalità di uomo è da tempo scomparsa.

Penelope è in fondo la vera eroina (anch'essa molto irreali) che ha sopportato per vent'anni l'egocentrismo del marito; solo che il suo atteggiamento non fa storia, o meglio, non fa il "romanzo d'avventura", non stimola la fantasia, non fa evadere nei sogni irreali. La sua figura non appare chiaramente come un'alternativa a Ulisse, ma piuttosto come una forma di ripiego.

Ulisse torna a casa non perché vuole rivedere la moglie e il figlio, ma perché è stanco delle sue avventure. Torna a casa da vecchio, come se avesse bisogno di farsi compatire o perdonare. La strage dei Proci non è forse servita a tale scopo? Il suo modo di dimostrare la propria utilità è stato, ancora una volta, quello di usare le armi e seminare morte e terrore. S'è fatto perdonare e nel contempo ha fatto capire chi comanda di nuovo a Itaca: di tutti i pretendenti e molestatori di Penelope solo due personaggi minori avranno salva la vita. E così ha dato l'impressione d'essere tornato per rivendicare una proprietà minacciata, di cui moglie e figlio costituivano un mero accessorio.⁵³

⁵³ Non dimentichiamo che Ulisse voleva sposare Elena, messa all'asta da suo padre Tindaro, e che sposò Penelope solo perché squattrinato. Fu in quell'occasione

In realtà Ulisse non può essere riscattato dal suo ritorno in patria, dalla fedeltà coniugale affermata solo in ultima istanza, dall'amore dimostrato nei confronti di un figlio che è cresciuto all'ombra della sola madre. Non lo riscatta tutto ciò e neppure lo riscattano tutte le sue disavventure, che lui in fondo ha cercato per dare un senso alla sua vita errabonda, vana e vacua, e neppure il fatto ch'egli abbia dimostrato una indipendenza di giudizio nei confronti della religione ufficiale: Ulisse ha un atteggiamento troppo opportunistico nei confronti degli dèi pagani falsi e bugiardi.

La vita di un uomo non può essere riscattata dalle disgrazie che avrebbe potuto tranquillamente evitare, se avesse vissuto una vita più normale o, peggio, dagli ultimi cinque minuti in cui l'ha vissuta, accanto alla moglie e al figlio, da vero marito e da vero padre, perché non saranno questi minuti a porre le basi per un senso alternativo di umanità. Non a caso una leggenda lo fa morire oltre le colonne d'Ercole, alla ricerca di nuove avventure e giustamente Dante lo condanna nel suo *Inferno* (canto XXVI), non solo come consigliere fraudolento, ma anche come uomo folle ed egoista che porta alla rovina i suoi compagni, raggirati col miraggio d'una conoscenza illimitata (che nella *Commedia* appare fine a se stessa, ma che nella realtà storica diverrà occasione di saccheggi e devastazioni coloniali da parte dell'Europa borghese).

Ulisse deve smettere d'esserci simpatico. Uno che non ha imparato altro che a uccidere e mentire, uno che odia la cultura perché conosce solo l'uso della forza e dell'astuzia, quando la forza non basta, uno che maschera dietro una serietà formale la propria superficialità, per quale motivo deve occupare un posto centrale nella cultura del nostro tempo e soprattutto nella cultura classica delle nostre scuole?

Lo sguardo rotondo di Polifemo

Nel volto rotondo
del figlio di Posidone
che tra i belati delle capre
si beava
il palo aguzzo e rovente
della tua civiltà
hai infisso

ne che chiese a tutti i principi Achei di firmare un patto di alleanza per difendere l'onore di Elena anche dopo il matrimonio; e da qui nascerà, formalmente, la guerra di Troia.

Nel IX libro dell'*Odissea* Ulisse racconta ai Feaci la sua avventura con Polifemo, facendo mostra di quelle che comunemente vengono definite le sue migliori qualità: curiosità intellettuale, coraggio e astuzia, che sono poi in questo poema gli ingredienti ideali del buon esploratore, anzi dell'avventuriero.

La storia ch'egli narra fa parte di una storia dei Ciclopi molto più antica (come quella dei Titani e dei Giganti), perché connessa alle cosmogonie e teogonie del mondo mediterraneo: infatti nella mitologia greca i Ciclopi erano figli di Urano e Gea, prima ancora che nascessero gli dèi dell'Olimpo e a questi per molto tempo furono ostili. La civiltà minoica, che ha segnato di più il passaggio dalla società comunitaria a quella antagonista, li conosceva assai prima di quella micenea.

Kyklops significava anticamente "dal viso o dall'occhio rotondo" (che verrebbe voglia di interpretare con aggettivi come "ingenuo" o "semplice", se non si sapesse di fare delle forzature, e che comunque non volle mai dire "viso monoculare": tutt'al più si può pensare a una semplice caratteristica fisica, analoga a quelle di tante altre popolazioni della terra). Ulisse invece (in cui Omero o l'autore, singolo o multiplo, del poema si identifica) ne fa occasione per una descrizione mostruosa, inverosimile, viziata da pregiudizi ideologici.

Dovendo giustificare, al suo esordio, la rottura col passato comunitario, la civiltà micenea ha avuto bisogno, già nelle versioni orali del poema, di rappresentare i Ciclopi come giganti rozzi e incivili. La descrizione che ne fa Ulisse è molto significativa non solo del pregiudizio con cui si guardava al proprio passato, ma anche dell'ideologia con cui si voleva legittimare il proprio presente.

La terra delle Capre (collocata dai critici presso i Campi Flegrei in Campania oppure presso il Vesuvio o infine alle falde dell'Etna) era abitata, secondo Omero, da esseri deformi, violenti e privi di leggi, estranei alla vita sociale, civile, politica e religiosa, incapaci di lavorare la terra o di navigare, quindi dediti prevalentemente all'allevamento o alla pastorizia e con potere assoluto su mogli e figli. Più avanti Ulisse dirà che erano anche antropofagi.⁵⁴

Qui bisogna anzitutto premettere che l'*Odissea* rappresenta il prosieguo, in tempo di pace, degli stessi valori individualistici affermati nell'*Iliade*, con la differenza che mentre nell'*Iliade* il duello fisico degli eroi belligeranti è parte costitutiva dei canti, qui invece si ha a che fare con situazioni più artificiose, con duelli più intellettuali e verbali, dove però a volte l'epilogo è non meno tragico e cruento.

⁵⁴ Una leggenda posteriore di Esiodo li vede come operai metallurgici al servizio di Efesto, intenti a produrre fulmini per Zeus.

Il caso di Polifemo rientra in quei duelli i cui contendenti simboleggiano due civiltà opposte, di cui una, per come viene descritta, non può neppure essere considerata una civiltà; è un duello in cui non vi sono semplicemente degli interessi antitetici da difendere (come nel caso di Atene e Troia), ma un abisso di cultura che rende impossibile qualunque forma d'intesa, di dialogo, di comunicazione.

È così grande la distanza che il narratore non ha scrupoli nell'utilizzare la caricatura nel descrivere l'avversario, che è incredibilmente mostruoso in ogni suo aspetto, da quello psicofisico a quello sociale. E questo nonostante che l'episodio sia il tema che fa aprire il capolavoro omerico e il *leit-motiv* di tutto il tragico peregrinare del suo eroe principale, a testimonianza, evidentemente, del fatto che l'azione compiuta ai danni di Polifemo andava considerata molto grave.

Il racconto vuole essere emblematico di quanto il narratore va dicendo per tutto il poema, e cioè che l'eroe greco è superiore ad ogni altro abitante del Mediterraneo. L'astuzia affermata da Ulisse ha la stessa finalità che aveva nell'*Iliade*: ribadire il primato della forza sulla debolezza, con la precisazione che col concetto di "forza" s'intende non solo quella fisica (come poteva apparire nell'*Iliade*, in quanto Troia non era meno civilizzata di Atene), ma anche quella morale e intellettuale.

L'approdo di Ulisse e dei suoi compagni nella terra delle Capre è quella di un ladro che, da quanto è abituato, non sa neppure di esserlo, di un saccheggiatore che fa sue senza problemi cose che non gli appartengono (da notare ch'essi venivano dalla terra dei Ciconi, dopo aver devastato la città, ucciso la maggior parte degli abitanti maschi e stuprato la maggior parte delle donne, cui era seguita un'esperienza di totale evasione tra gli effetti allucinogeni del loto).

Appena scesi nella terra del ciclope, gli achei fanno fuori un centinaio di pecore e capre e mangiano a sazietà. Per spiegare tale atteggiamento Ulisse premette subito nel suo racconto, pur senza saperlo al momento dello sbarco, che si trattava della terra dei Ciclopi, fertile di natura, a prescindere dal lavoro umano, che agricolo non è, o meglio non appare. E poi, dal punto di vista culturale, i Ciclopi sono troppo rozzi perché degli esseri civilizzati si abbassino a chiedere il permesso di trafugare un centinaio di animali per sfamarsi, i quali peraltro vengono detti "selvatici" da Ulisse, cioè di nessuno.

I Ciclopi vivono in una terra ricca di suo e non sanno - fa notare Ulisse dall'alto della sua conoscenza agronomica - che potrebbero ricavarne cento volte di più se solo conoscessero scienza e tecnica e se solo sapessero costruire navi con cui scambiare i prodotti, venderli... Ulisse dà per scontato che l'economia di scambio sia nettamente superiore, sotto

ogni aspetto, a quella di mera sussistenza.

È sintomatico che Omero descriva Polifemo con tutti i pregiudizi possibili prima ancora d'aver parlato del dialogo tra i due, e cioè che è un mostro solitario dal corpo talmente grande da non apparire umano, è anzi feroce e ingiusto, privo di affetti, perché non sposato, senza figli, senza amici o parenti, insomma una cosa orripilante.

La leggenda in realtà narra che Polifemo amò la ninfa Oceanina Galatea, la quale però gli preferiva il giovane Aci, figlio di Fauno, che, sorpreso con lei dal Ciclope, fu da questi lanciato da una rupe e ucciso.

Omero stranamente fa raccontare a Ulisse che s'era portato con sé il vino perché sapeva che ne avrebbe avuto bisogno, lasciando così credere ch'egli già sapesse dell'esistenza dei ciclopi nell'isola.

Anche quando entrano nella sua grotta, la prima cosa che viene in mente agli achei è quella di rubare formaggi e animali. Ulisse invece, curioso di natura e pronto a tutte le sfide, preferisce mangiare i formaggi direttamente dentro la grotta, per vedere se Polifemo vorrà ospitarlo, e per mostrare che lui, l'eroe militare, era l'umano, mentre l'altro, il pecoraio analfabeta, il ferino, e precisa, nel racconto ai Feaci, con tutta l'ipocrisia che sempre lo contraddistingue in questi casi, che una parte dei formaggi sottratti al mostro, essendo egli un uomo "pio" e "religioso", fu dedicata agli dèi.

Quando però li vede è Polifemo stesso che ne ha paura. Teme infatti che siano pirati o stranieri venuti lì per qualche loro interesse, che non lo riguarda. Ha timore d'essere raggirato o saccheggiato.

Ulisse lo rassicura con una richiesta ipocrita, quella di rispettarli in nome del loro dio, secondo le regole della loro religione, della loro cultura.

La risposta di Polifemo è uno dei motivi per cui verrà mutilato: egli dichiara il proprio *ateismo*, e non sarà per rispetto alla religione achea se deciderà di ospitarli o meno.

Ma l'astuto Ulisse lo è anche quando affabula i Feaci; infatti fa loro capire che l'ateismo di Polifemo era rozzo, triviale, era l'ateismo di un bruto, come d'altra parte è ogni forma d'ateismo, in quanto l'ateismo è volgare per definizione e comunque sono "barbari" coloro che lo professano. L'ateismo è di per sé immorale perché suppone un'autonomia dell'uomo dalla divinità.

E siccome Ulisse equipara l'ateo al selvaggio tiranno e menzognero, subito si sente indotto a difendersi rispondendo a una domanda di Polifemo che la sua nave era già affondata. E di ciò accusa, con poca diplomazia in verità, lo stesso padre e protettore del ciclope: Posidone.

Perché dunque meravigliarsi se al sentire quelle cose, Polifemo

reagì uccidendo due suoi compagni? Il motivo è che ora Ulisse deve descrivere l'aspetto più ripugnante di Polifemo, quello in virtù del quale egli potrà legittimare la sua terribile vendetta: il *cannibalismo*. Ma non è forse vero che tutti gli uomini primitivi vengono descritti come antropofagi da tutte le popolazioni civili al loro primo incontro? Per mostrare l'inaudita ferocia forse un secondo redattore ha aggiunto altri quattro pasti ferini.

Quanto disti la letteratura pagana da quella cristiano-primitiva lo si comprende bene dal pensiero immediato che viene in mente all'eroe Ulisse, religioso e civilizzato: la *vendetta*. E per metterla in pratica continua a mentire dicendo che aveva portato il vino per fargli piacere. Lo prende in giro, trattandolo come un idiota; e mentre gli offre il vino lo offende di nuovo, mostrando di non avere di lui alcuna paura: "tu non vivi da giusto" (la "giustizia" del primitivo interpretata secondo i canoni di quella ritenuta più avanzata).

Il ciclope promette di dargli ospitalità, ma Omero, non volendo rischiare che noi si sia indotti a credere nella buona fede del mostro, fa parlare quest'ultimo con lo stesso atteggiamento astuto di Ulisse, solo che il suo è ovviamente limitato, infantile, essendo quello di un uomo preistorico.

Polifemo promette di dargli ospitalità perché ha apprezzato il vino, ma in cambio vuole sapere come Ulisse si chiama, e questi, siccome non può scendere a patti con un essere così spregevole e inferiore, fa leva sulla propria superiorità linguistica e mente un'altra volta, abbindolandolo: "Mi chiamo Nessuno".

Si noti come in questa ambiguità terminologica si celi anche, psicologicamente, un rapporto falsato che Ulisse ha con la realtà e col suo interlocutore, qui come altrove. Assai raramente si fa riconoscere o svela le sue origini: dà sempre l'impressione di essere un uomo privo di identità, senza un passato. A forza di mentire, d'ingannare, di tradire sembra che si vergogni di essere quel che è, cioè da un lato sembra che l'umano sia un sentimento del tutto atrofizzato, dall'altro però proprio questo continuo bisogno di negarsi svela indirettamente un certo senso di colpa.

La distanza tra i due è comunque incolumabile e il delitto dell'istintivo ed esasperato Polifemo rende vana qualunque possibilità d'intesa. Nella mente di Ulisse frulla solo un'idea: come eliminare l'avversario.

Omero a questo punto ha gioco facile: Polifemo si rimangia la promessa non perché Ulisse ha mentito, ma perché sin dall'inizio la sua promessa era falsa. La descrizione dell'accecamento deve necessariamente essere molto dettagliata, perché deve suscitare da parte del lettore-ascoltatore il gusto di una rivincita.

Al sentire le sue urla gli altri Ciclopi accorsero subito, smentendo così che Polifemo vivesse una vita del tutto isolata.

Qui il racconto cade nel ridicolo. Polifemo non apre la porta della grotta, ma spiega agli amici che "Nessuno" lo ha reso cieco. Al che è naturale che gli altri lo ritengano come uscito quasi di senno e se ne vadano scuotendo la testa. I consigli che gli danno sono gli stessi che avrebbero potuto dargli gli uomini civilizzati. Tutto il suo male gli viene dal suo ateismo, che è in definitiva protervia. Solo con la fede potrà risanarsi, cioè recuperare il senno.

Ulisse è soddisfatto e di fronte al dolore di Polifemo se la ride. Poi di nuovo l'inganno, questa volta per difendersi dall'inevitabile rappresaglia: Ulisse lega i suoi compagni al ventre degli arieti che, una volta usciti dall'antro, verranno poi trafugati dagli achei.

E continua l'oltraggio a Polifemo, unendo alla vendetta la beffa. Ulisse si permette di fare la predica del moralista: è stato Zeus a punire l'arroganza e la brutalità del ciclope. Pur con tutta la sua civiltà o forse proprio per questa, Ulisse appare come un uomo vendicativo, iroso, beffardo, cinico e crudele. Avverte fortemente il bisogno di rivelare all'accato Polifemo quale sia il suo vero nome. Ha bisogno di sentirsi grande.

E Omero non vede l'ora di scrivere che la fine ingloriosa di Polifemo era stata predetta dagli dèi, per cui andava considerata sommamente giusta. Il che, tra l'altro, pare sia messo per giustificare il bisogno d'infierire, con gusto sadico, sul nemico ferito, anche se non sarebbe sbagliato chiedersi se questa esagerazione non sia un'aggiunta posteriore, poiché Polifemo sembra pentirsi ed essere disposto a ospitare Ulisse e a pregare Posidone affinché lo guarisca.

Tuttavia Ulisse è irremovibile nella sua spietatezza e gli augura di restare cieco tutta la vita, perché se avesse potuto l'avrebbe addirittura ucciso.

Il racconto si conclude con la supplica di Polifemo a Posidone, che Ulisse non possa tornare più a Itaca o che, se vi riesce, trovi grandi sciagure nella propria casa, senza amici che possano aiutarlo. Singolare una maledizione del genere, da parte di un protagonista dipinto come un energumeno antisociale.

E a Ulisse il gioco diventa facile: gli ci vuol poco a incolpare Polifemo e suo padre-protettore dell'incapacità della sua missione di civilizzare il mondo intero.

Appare dunque chiaro che questo episodio riflette la transizione dalla cultura pre-schiavistica, che i micenei (specie i coloni) possono aver incontrato in alcune zone della parte occidentale del Mediterraneo e quella più propriamente schiavistica e razzistica ch'essi avevano creato

sulle fondamenta di quella minoica. In generale esso indica il passaggio dalla civiltà basata sull'allevamento a quella basata sull'agricoltura organizzata, sull'artigianato raffinato e sulla commercializzazione dei rispettivi prodotti.

Il racconto è insomma un'anticipazione della moderna rivoluzione borghese.

Argo ovvero la giustificazione dello schiavismo

Quelli di Argo, il cane di Ulisse, sono sempre stati dei versi (290-327 del c. XVII) ben presenti nei manuali scolastici di epica classica. Eppure tutto il canto che li contiene, ivi inclusi i detti versi, solo in apparenza ha per tema l'ospitalità, nelle sue varie articolazioni. Nella sostanza esso è un manifesto a favore della schiavitù come condizione sociale, e della vendetta come forma privata di giustizia.

La vicenda è nota: il porcaro Eumeo e Odisseo, travestito da mendicante, giungono alla reggia, ove i Proci attendono che la regina Penelope scelga il proprio consorte, rinunciando definitivamente ad attendere il ritorno del marito. Proprio davanti alla soglia, sul mucchio di letame di muli e buoi, destinato ad essere trasferito su un grande podere, per la concimazione, giaceva il vecchio cane di Ulisse, che, come minimo, doveva avere vent'anni. Argo s'accorse di loro due mentre stavano parlando e sollevò il capo e le orecchie. Non è chiaro se si comportò così perché sentì i due parlare o perché riconobbe in qualche modo la voce del suo padrone, che l'aveva allevato da piccolo. Certo è che quando Argo lo vide, cominciò a scodinzolare e a piegare le orecchie, senza però aver alcuna forza per spostarsi di lì.

La scena, descritta in pochi versi, è sicuramente toccante, poiché, pur in presenza di un reciproco riconoscimento, nessuno dei due può far nulla per l'altro, né il cane, fisicamente troppo debole, né il suo padrone, moralmente impegnato a non farsi scoprire, onde poter realizzare al meglio l'imminente carneficina.

Anche nel momento in cui più facilmente avrebbe potuto dimostrare d'essere una persona di sentimenti, rinunciando ovviamente all'idea della vendetta privata, di fatto Ulisse non vi riesce. Nonostante la fine della guerra e delle peripezie relative al ritorno a casa, in cui tutti i compagni erano deceduti, egli resta una persona emotivamente deficitaria, psicologicamente tarata, il cui unico vero desiderio di vita è la rivalsa violenta su chi ha approfittato della sua lunga assenza, come se non fosse stato lui stesso la causa del proprio male. E a tale scopo ha continuamente bisogno di apparire diverso da quel che è, di nascondersi dietro false

identità, celando anche ai più cari le proprie intenzioni.

Egli può soltanto accennare, di nascosto, a una sentita commozione, con tanto di lacrima furtiva, restando però formalmente impassibile; viceversa il suo cane, che come Penelope e Telemaco aveva atteso una vita il ritorno del padrone, non può rinunciare ad essere se stesso e per questo il destino lo segna: la forte emozione gli sarà fatale.

A dir il vero non si comprende bene se Argo sia morto per la contentezza d'aver rivisto il proprio padrone, o per la delusione provata di fronte al fatto che il suo padrone, pur avendolo riconosciuto, fece finta di nulla e, invece di andargli incontro e accarezzarlo, preferì entrare nella reggia.

Un redattore avrà probabilmente notato che ogniqualvolta Ulisse pare vestirsi di umanità, succede qualcosa che gli impedisce una naturale coerenza, una consequenzialità tra sentimento e azione; sicché avrà trovato necessario precisare, a mo' di scusante, che Argo era pieno di zecche, trasmissibili da animale a uomo.

Ma l'aspetto apologetico più significativo di questi versi non sta tanto nella giustificazione dell'impotenza ad amare, quanto piuttosto in qualcosa di più oggettivo, di più politico. Omero deve difendere il suo eroe dall'accusa di cinismo, d'indifferenza, di crudeltà mentale. E la sua prima difesa, in tal senso, è abbastanza perentoria: mentre i padroni "normali" allevano cani così belli per tenerseli in casa, ostentando il loro proprio lusso; per un padrone "speciale" come Ulisse, invece, Argo era stato cresciuto e allevato allo scopo di cacciare, nel fitto dei boschi, "capre selvatiche, daini e lepri".

La seconda difesa del comportamento di Ulisse è il *clou* di tutti i versi dedicati ad Argo. Odisseo non può essere coerente coi propri sentimenti non tanto a causa della propria cattiva volontà, quanto a causa del fatto che i propri servitori, da quando lui se ne è andato, non hanno più avuto a cuore ciò che gli apparteneva.

Qui Omero non ha alcuno scrupolo a sostenere (e lo fa per di più per bocca di un servo), che "quando i padroni non ordinano, i servi non vogliono più lavorare a dovere".

Infatti un servo, proprio perché tale, è incapace di fare le cose per sentimento o per dovere morale; soltanto sotto costrizione può farle, proprio perché "Zeus, che vede ogni cosa, toglie metà del valore a un uomo, appena il servaggio lo coglie". Dunque, Argo era stato abbandonato perché gli schiavi, non avendo più un aguzzino che li comandasse, avevano mostrato tutta la pochezza morale della loro condizione sociale.

L'autore di questi versi ci presenta uno schiavista Ulisse apprezzare di più un cane fedele che non gli infidi servi, salvo mettere in risalto

il modello servile da imitare, quello di Eumeo, che teneva ben ordinati il recinto e la stalla, anche senza l'occhio vigile del padrone.

Omero considerava la schiavitù come un evento ineluttabile, inevitabile, indipendente dalle ragioni storiche degli uomini; e il fatto che tale condizione fosse "meritata" dagli schiavi è dimostrato proprio dall'indifferenza con cui avevano allevato un cane prestigioso come Argo, e quindi dalla crudeltà con cui l'avevano abbandonato.

È singolare come Omero voglia presentarci in maniera del tutto naturale il fatto che un uomo infedele per così tanto tempo, pessimo padre e pessimo marito, pretenda da parte dei suoi schiavi quelle virtù che lui stesso, da persona libera, non era mai stato capace di avere.

Rebus sic stantibus, appare evidente che il desiderio di vendetta che muove la coscienza torbida di Ulisse non potrà trovare il proprio appagamento sterminando unicamente gli ottanta Proci; anche le ancelle-schiave, a causa della loro promiscuità col nemico e della loro colpevole trascuratezza nei confronti dell'amato Argo, dovranno pagare.

Dopo un ventennio di assoluta e immotivata assenza, senza che parenti, amici, congiunti, servitori sapessero alcunché circa la sua sorte, il re-schiavista di Itaca pretende che tutto rimanga esattamente come l'aveva lasciato. Il cane non è morto per raggiunti limiti d'età ma per la protervia dei servi, che in assenza del padre-padrone l'avevano abbandonato a se stesso.

Per le ancelle, indolenti, che non si sono curate di lui, non ci può essere perdono o una qualche forma di mediazione, meno che mai da parte di un eroe senza macchia e senza paura. Col nemico e coi traditori occorre essere spietati. Alle ancelle infatti, dopo aver ordinato di pulire la reggia del sangue dei Proci, serberà una condanna a morte per impiccagione.

Ora, c'è forse qualche manuale scolastico che non veda in Ulisse un modello per l'uomo occidentale? Considerando che la trattazione dell'altro grande personaggio mitico, Gesù Cristo, resta di esclusiva pertinenza dei manuali di religione cattolica, esiste forse in quelli non confessionali un mito che possa stare al passo di quello di Ulisse? Gesù in fondo era dio, almeno stando all'interpretazione clericale: poteva anche farsi ammazzare, tanto sapeva che sarebbe risorto, senza poi considerare ch'egli era venuto sulla terra proprio per morire in croce e vincere così la maledizione del peccato originale.

Ma Ulisse è soltanto un uomo: nessuno può fargli una colpa se nelle occasioni più difficili della sua vita si è sempre comportato peggio d'una bestia.

Le sirene seduttrici

Caro Ulisse, grazie d'avermi riferito della tua avventura a sud della penisola di Sorrento, in quel gruppo di isole abitato dalle cosiddette "Sirene", come voi Achei amate chiamare, dopo che te n'eri andato dalla reggia della maga Circe.

È strano che lei te le abbia presentate in maniera così inverosimile; ho l'impressione che, stando a contatto con te, si sia pentita d'aver scelto la strada del femminismo ad oltranza, abbia rinnegato la complicità col proprio genere e abbia tradito le proprie origini rurali, esagerando a bella posta un pericolo in realtà inesistente. Forse voleva spaventarti affinché tu restassi con lei.

Tu dici che, proprio grazie al rapporto che hai avuto con lei, Circe s'era persuasa che non tutti gli uomini sono "maiali", ma secondo me è più probabile - poiché ti conosco bene - che non abbia ben compreso che si può essere dei "maiali" anche senza alcun riferimento alla sessualità, come infatti sei tu, cinico ed egocentrico quanto mai, disposto a sacrificare qualunque cosa, anche la vita dei propri compagni, pur di soddisfare la tua vanità, pur di mettere alla prova la tua superiorità intellettuale, pur di dimostrare la tua grande astuzia, la cui perfidia è nota in tutta l'Ellade.

Sai, m'ha fatto un po' ridere quando hai descritto le Sirene come nullafacenti, adagiate su un prato fiorito, intente a cantare melodie dolci come il miele, e circondate però da un gran mucchio di ossa, di uomini putridi, con la pelle raggrinzita. Hai davvero una bella fantasia! D'altra parte alcuni, ancora più misogini di te, le avevano addirittura raffigurate come fossero per metà "uccello"!

Perché odiare queste care fanciulle? Ti sei sentito tradito quand'eri giovane? Avevi forse riposto in qualche bella ragazza delle speranze andate deluse? Avresti forse voluto una donna diversa da Penelope? una donna più brillante, meno noiosa? Perché questa repulsione nei confronti della sessualità che vivono i giovani? A mente fredda, non t'è sembrato essere un po' patetico quando, mentre volevi assolutamente ricordare con nostalgia il tuo passato, ti sei fatto legare al palo della nave per non cedere alla tentazione di tornare alla freschezza d'un tempo? all'innocenza perduta? a tuoi ideali di gioventù?

A rileggere la tua lettera mi prende una certa tristezza. Ho infatti l'impressione che tu abbia voluto mistificare il tuo desiderio di bene con una rappresentazione del tutto falsata di quelle ragazze. Un piacere permeato di morte: come t'è venuta in mente un'idea del genere? Pensi davvero che ci creda? E non venirmi a dire che in te era più forte il sentimento di dover tornare ad Itaca e di rivedere i tuoi cari: se davvero era

così forte, perché non ti sei turato le orecchie come gli altri?

M'hai scritto che un eroe non può cedere alla tentazione di... Di che cosa? Di essere se stesso? Cosa volevi dirmi, che una volta scelto il proprio destino, non si può più tornare indietro? Dove sta scritto? A me fa semplicemente orrore l'idea che una volta decisa la strada della propria autoestraneazione, cioè del rifiuto dei propri ideali, non resti che essere coerenti con se stessi, senza indulgere a ripensamenti di sorta. Nessun destino ci obbliga a essere alienati.

Che razza di eroe sei se ti senti indotto a farti legare a un palo perché non riesci a essere te stesso e nello stesso tempo vuoi continuare a godere in questa tua frustrazione? È meschino farsi legare con le orecchie ben aperte, pur di continuare sulla strada dell'abiezione. Uno si fa legare per vincere le proprie debolezze e cambiare vita.

Con questa tua convinzione d'aver superato l'incantesimo grazie alla tua intelligenza, mi fai un po' pena. E l'incantesimo della tua vita, della tua intelligenza, quando lo supererai? Quando comincerai a renderti conto che il canto delle Sirene altro non è che il richiamo della natura? È l'eco dei rapporti davvero umani, capaci di armonia con la madre terra...

Ti dava così fastidio il vento di bonaccia? la placida calma del mare? Ti sei disabituato così tanto a guardare la realtà con fiducia, a guardare il prossimo senza sospetto, che ormai ti fa paura qualunque cosa, anche la più banale. Quando riuscirai a non soffocare gli ultimi sentimenti di umanità che ti sono rimasti? Non lo sai che le Sirene hanno una conoscenza ancestrale della realtà, quella di cui tu t'illudi di poter fare a meno? Credi davvero che l'abilità a raggiungere il prossimo col commercio, la cultura, la religione, la scienza e la tecnica sia il frutto di una conoscenza superiore? che renderà gli uomini più felici di quando non l'avevano?

Se sei davvero così intelligente perché non vuoi ammettere che le Sirene altro non sono che la coscienza di quello che tu avresti voluto essere e che non sei riuscito a diventare? È stato un peccato che i tuoi compagni non ti abbiano sciolto in tempo.

A proposito, spiegami una cosa: se loro erano impediti dal sentire e ogniquale volta ti vedevano agitato al palo venivano a stringere ancor più le corde, come hanno fatto a capire quand'era il momento di scioglierle? Che cosa li ha convinti, visto che la tua voce non potevano sentirla e i tuoi occhi, quando parlavano, facevano soltanto capire che non dovevano ascoltarti? Lo vedi cosa succede a non essere naturali? Si finisce col creare situazioni senza via d'uscita.

Mio caro Ulisse, volevo dirti che io invece ho deciso di andare a vivere proprio in una di quelle isole, e da quando l'ho fatto devo dire di

trovarmi benissimo: finalmente conduco un'esistenza normale, a misura d'uomo, a contatto con ambienti naturali, dove la fatica certo esiste, e anche il pericolo, ma dove per fortuna non ho da combattere me stesso e dove posso guardare in faccia gli altri senza timore che mi vogliano frodare o ingannare. Sono finalmente padrone della mia vita, che non è solo mia ma di tutti quelli che vivono insieme a me.

Quando puoi, vienimi a trovare, ma mi raccomando: disarmato, dentro e fuori.

A presto

L'Ulisse di Dante

La scelta della pena

Nell'ottava bolgia, delle dieci dell'ottavo cerchio del suo *Inferno*, Dante condanna senza mezzi termini i consiglieri fraudolenti della sua Firenze. Li paragona a "lingue di fuoco", perché ha voluto creare un contrappasso adeguato alla complessità della colpa di questi "ladron", che ingannarono le loro vittime (soprattutto con l'arte oratoria), nascondendo dietro false intenzioni il loro vero scopo, per cui adesso sono costretti a restare nascosti per sempre da un fuoco che li brucia dolorosamente, rubando l'immagine della loro forma fisica, così come nella loro vita essi furono ladri della buona fede altrui. La fiamma che li avvolge assume addirittura i connotati fisici delle anime in pena, al punto d'assomigliare a una lingua che, guizzando, emette suoni articolati.

L'incontro con Ulisse

Ma quando viene a sapere che tra i dannati vi è pure Ulisse (in compagnia dell'amico Diomede), l'atteggiamento di Dante cambia completamente.

Al pari degli altri dannati, Ulisse viene presentato come un uomo chiuso in se stesso, anche se in quel momento è desideroso di parlare coi due inaspettati ospiti (Dante e Virgilio). Di fronte alla grandezza d'un personaggio del genere, osannato da tutta la letteratura greca e latina, Dante si sente piccolo e avverte di dover fare molta attenzione a misurarsi con lui. Anzi, temendo troppo il confronto con un personaggio del genere, il poeta non s'arrischia neppure d'interrogarlo e lascia che al suo posto lo faccia Virgilio.

Siccome ha deciso di metterlo all'inferno, deve poter dimostrare questa sua scelta in maniera "oggettiva" o, se vogliamo, "etica", senza in-

dulgere troppo nell'artificio letterario e senza lasciarsi dominare dalla passione politica.

I motivi della condanna

Ulisse viene condannato per motivi sia *politici* che *morali*:

- perché, insieme a Diomede, con l'inganno convinse Achille a guerreggiare contro i troiani, inducendolo ad abbandonare la sposa Deidamia, che morì di crepacuore;
- perché escogitò l'inganno del cavallo per conquistare Troia (Dante accetta la leggenda di Virgilio secondo cui i romani sono discendenti di Enea profugo di Troia);
- perché Ulisse e Diomede rubarono alla città sconfitta il Palladio (statua di Atena), mostrando così il loro disprezzo per le cose sacre;
- perché rinunciò all'affetto paterno per il figlio, alla pietà filiale per il padre, all'amore doveroso per la moglie, semplicemente per inseguire sogni di avventura, al fine di "divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore" (XXVI, 97-99);
- perché convinse i suoi compagni marinai a tentare una folle impresa, che mai nessuno aveva rischiato: quella di costeggiare l'Africa sino alla punta estrema. In tal senso la condanna sfiora l'accusa di empietà, cioè di *ateismo*, in quanto il limite delle colonne d'Ercole (presso lo stretto di Gibilterra) era stato posto dagli stessi dèi (sulle colonne, secondo i latini, era scritto: "Non plus ultra").

Ma perché, se i motivi sono così espliciti e ben delineati, Dante non ha neppure il coraggio di parlare con Ulisse? Per quale motivo si è sentito indotto a inventare l'*escamotage* secondo cui Ulisse, essendo un grande eroe greco, non si sarebbe abbassato a parlare con un poeta che scriveva in volgare fiorentino?

Ulisse viene messo all'inferno per delle colpe che costituiscono tra gli intellettuali, i politici, i militari... dell'antichità un motivo di vanto o comunque una necessità del tutto scusabile, specie se in condizioni di guerra o di pericolo; per delle colpe che forse avrebbero dovuto essere controbilanciate dai suoi meriti personali (Ulisse in fondo era simbolo del coraggio, della ragione, dell'astuzia, della ricerca, della curiosità, dell'esplorazione...); per delle colpe che per un eroe "pagano" erano tali sino a un certo punto e forse per le quali al massimo avrebbe meritato il purgatorio.

Non a caso nel *Paradiso* Dante formula un'angosciosa domanda

a proposito dell'uomo nato al di fuori dei confini del cristianesimo ("Un uom nasce a la riva / de l'Indo, e quivi non è chi ragioni / di Cristo né chi legga né chi scriva; / e tutti suoi volere e atti buoni / sono, quanto ragione umana vede" - XIX 70-4), una domanda che dimostra un'apertura tutt'altro che convenzionale verso i non cristiani, un'apertura fondata sulla ragione, non sul dogma: "ov'è questa giustizia che 'l condanna? / ov'è la colpa sua, se ei non crede?" (XIX 77-8).⁵⁵

Il fascino del condannato

Proprio in questa cantica vi è una delle terzine più famose di tutto l'*Inferno* e forse di tutta la *Commedia*. Sono parole ("orazion picciola") che Dante fa dire a Ulisse quando questi voleva convincere i suoi compagni ad avventurarsi verso l'oceano: "Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza" (XXVI, 118-120). È grande qui Dante quando porta il lettore a chiedersi come definire un uomo che proprio mentre afferma tali grandi parole, nega la vera virtù e la conoscenza utile a vivere un'esistenza davvero umana.

Dante sa bene d'aver subito in gioventù il fascino della personalità dell'eroe omerico, esattamente come tutti gli intellettuali che l'avevano preceduto, da Orazio a Seneca, a Cicerone, che avevano sottolineato di Ulisse il patrimonio di conoscenze e di saggezza conquistato nel suo avventuroso viaggio e ne avevano fatto il simbolo della virtù (*humanitas*)

⁵⁵ Jorge Luis Borges, in *Nove saggi danteschi* (ed. Adelphi 2001), afferma che certamente Ulisse ha intrapreso un viaggio folle, impossibile, ma l'angoscia, la partecipazione palese di Dante sono quasi troppo profonde e intime. Dante non è l'anti-Ulisse, poiché fa un viaggio non meno "folle" di quello dell'eroe greco, che però egli vuol far risultare autorizzato da dio. Per Borges, Dante è un Ulisse cristianizzato: il folle volo del poeta toscano è la scrittura del libro stesso. Dante era un teologo che in nome di dio si arrogava il diritto di decidere il bene e il male per l'eternità. In tal senso Ulisse, essendo precristiano, non può essere condannato per il proprio ateismo, ma solo per delle colpe morali universali.

Già Lotman (*Ulisse e l'originale doppio di Dante*), alla domanda sul perché Ulisse il navigatore blasfemo fosse stato messo nel girone dei consiglieri fraudolenti e non invece in quello di coloro che si sono ribellati a dio, rispondeva che la colpa più grave di Ulisse era stata, secondo Dante, quella di aver barato con i "segnì" (p.es. il cavallo di Troia), ed era stato punito per la sua audacia di navigatore da una natura che, pur essendo responsabile della sua morte, non poteva agire come vendicatrice di dio, almeno non più dopo Dante. (*Il viaggio di Ulisse nella Divina Commedia di Dante, Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, ed. Laterza, Bari 1980).

intesa come profondo e insaziabile desiderio dell'uomo della conoscenza, anche se per questo egli deve ritardare il *nostos*, cioè il ritorno in patria.

Orazio definisce Ulisse "modello di virtù e di sapienza" ("conobbe i costumi degli uomini... e soffrì molte asperità nel vasto mare", *Epistole*). Seneca accosta Ulisse ad Ercole celebrandoli come uomini "vincitori di ogni genere di paure" (*Costanza del sapiente*). Soprattutto Cicerone, commentando l'episodio dell'incontro di Ulisse con le Sirene dice dell'eroe: "le Sirene gli promettono la conoscenza: non deve quindi meravigliare se ad Ulisse, questa apparisse più cara della patria, tanto era desideroso di conoscenza" (*Sul sommo bene e sul sommo male*).

Il motivo di fondo per cui Dante mette Ulisse all'inferno non è semplicemente per il suo ateismo o per il fatto che avesse una concezione del tutto formale della religiosità, ma per il fatto che nel proprio ateismo egli non tenesse in alcuna considerazione gli umani sentimenti.

Non dobbiamo dimenticare che Dante, pur non essendo un cattolico integralista, non era neppure un laico come Marsilio da Padova (1275 - 1343), suo conterraneo. Egli è consapevole di non poter condannare all'inferno un uomo che tentò di attraversare lo stretto di Gibilterra, ma il dovere "religioso" gli impone di doverlo fare, in quanto l'Ulisse ateo mandò a morte i suoi compagni. E così per le altre colpe.

Peraltro, il fatto che qui Dante rispetti tutte le consegne di Virgilio è la dimostrazione ch'egli aveva nei confronti della tradizione un atteggiamento più ossequioso di quello di Ulisse.

La fine del condannato

Dante, che pur non ha chiesto nulla all'eroe greco, gli fa raccontare un viaggio che neppure i redattori dell'*Odissea* ebbero mai il coraggio di narrare, e che influenzerà buona parte della letteratura a lui successiva. Egli infatti fa premettere a Ulisse due cose che tutto fanno pensare meno che all'idea di dover condannare all'inferno un navigatore così coraggioso ancorché ateo: l'"orazion picciola", di cui s'è detto, e la constatazione del limite fisico dei marinai, i quali, a conti fatti, non riuscirono nell'impresa, secondo l'opinione di Ulisse, soltanto perché "già vecchi e tardi (nei movimenti)" (v. 106). Anche se qui Dante si serve di questa dichiarazione per sostenere che il folle viaggio fu intrapreso in piena consapevolezza.

Che Dante concluda in maniera romanzata (alla *Moby Dick*, per intenderci), senza proferire parola alcuna di commento, e soprattutto senza fare alcun cenno ai delitti e alle nefandezze ben più gravi di cui si macchiò Ulisse, è indicativo del fatto che tra lui e Omero s'era insinuata

una sorta di "attrazione fatale", ereditata dagli intellettuali greci e latini e che verrà tramandata a tutti gli intellettuali successivi, sino alla netta stroncatura del Pascoli nei *Poemi conviviali*.

Ulisse è l'unico personaggio importante della *Commedia* che non appartenga alla storia contemporanea di Dante, facendo parte del mito: la sua funzione è dunque soprattutto simbolica, e corrisponde narrativamente, con coerenza stilistica e retorica, alla metafora del mare, con le sue acque invitanti e infide, che non solo in Dante ma in tutta la tradizione culturale del Medioevo, rappresenta la conoscenza, il sapere e la ricchezza: attraversarlo o comunque tentare di solcarlo è quindi un tentativo coraggioso di superare i limiti delle conoscenze precedenti e delle precedenti civiltà agricolo-pastorali.

È un'impresa che, nell'immaginario medievale, può essere facilitata dall'approvazione divina, come nel caso appunto di Dante, che apprende i segreti delle cose attraverso il viaggio nell'aldilà; oppure, come nel caso di Ulisse, condannata in partenza al fallimento, proprio perché si pone come sfida alla virtù divina.

Ulisse è una specie di specchio negativo di Dante. Dal punto di vista della conoscenza, entrambi sono degli eroi, degli scopritori. Tuttavia Dante è, per così dire, un esploratore approvato da dio, mentre Ulisse è un ribelle, un temerario che osa imporre la propria volontà agli dèi. La presunzione umana rappresenta un inconcepibile sovvertimento dell'ordine dell'universo, e come tale è una forma di "follia". Infatti, l'aggettivo folle, come segnale preciso di questa volontà assurda per chi è sostenuto dalla fede e dalla grazia, compare al v. 125, a definire la natura insana dell'impresa di Ulisse.

L'autore, dunque, sente vicina alla propria l'esperienza di Ulisse (che può rappresentare quella dei filosofi laici che - come lo stesso Dante giovane - si lasciarono tentare da una conoscenza che fosse del tutto indipendente dal valore della fede religiosa). Ma Dante credette di salvarsi in tempo dal fallimento, tornando alla fede. In questo senso, il personaggio di Ulisse lo rispecchia, ma solo per gli aspetti negativi che lo segnarono in passato e che al tempo in cui scrive la *Commedia* egli ha ormai superato.

Da un lato quindi Dante deve condannare, formalmente, l'eroe greco per empietà e irresponsabilità, dall'altro però, nascostamente, non può fare a meno di elogiarlo, per aver saputo di molto anticipare i tempi, al punto che dedica al racconto del tragico naufragio ben 37 versi su 142.

L'Ulisse di Pascoli

L'interpretazione che Giovanni Pascoli dà delle vicende di Ulisse, e in particolare quella dell'incontro col pastore nell'isola di Polifemo, rappresenta un *unicum* in tutta la storia della letteratura italiana. Che, forse a motivo della sua originale controtendenza, è stato, si potrebbe quasi dire, pervicacemente taciuto dalla critica letteraria nazionale, tenuto nascosto nei cassetti delle cose che non si possono dire o raccontare, pena il rischio di trovarsi in scomode posizioni, difficilmente giustificabili al cospetto della cosiddetta "cultura dominante".

La suddetta interpretazione (che in Pascoli è esclusivamente poetica) fu in origine prodotta in vari poemi, pubblicati su riviste prestigiose, poi raccolti in un'unica edizione, dal titolo *Poemi conviviali*, che i critici, se si escludono il grande Gianfranco Contini e Maurizio Perugi, uno dei suoi discepoli (e di recente Mario Pazzaglia, con la monografia su *Pascoli*, ed. Salerno, Roma 2002), han sempre considerato, a torto, come produzione minore del poeta.

In realtà i *Poemi conviviali* sono uno dei libri più intensi del Pascoli, chiudendo essi definitivamente il filone romantico che aveva attraversato tutto l'Ottocento, e ponendo le basi, modernissime, di una poesia realistica, scevra da qualsivoglia mitologia, lontanissima da illusioni e retoriche d'ogni forma.

È stato detto, in tal senso, che i suddetti *Poemi* pensano la stessa "classicità" come una "mostruosa, culturale allucinazione" (cfr la prefazione di A. Colasanti, in *Pascoli. Tutte le poesie*, Newton, Roma 2003, p. 517, edizione cui qui si fa riferimento).

Ciò che ora si vuole commentare sono soltanto i canti XVIII (*L'isola delle capre*), XIX (*Il Ciclope*), XX (*La gloria*) e i primi passi del XXI (*Le Sirene*) del poema in XXIV canti, *L'ultimo viaggio*, in cui il poeta s'immagina, combinando - come lui stesso dice - Omero, Dante e Tennyson, che Ulisse sarebbe partito, già vecchio, per l'ultimo viaggio, ripercorrendo i luoghi visitati d'un tempo. Un viaggio che l'indovino Tiresia chiese all'eroe greco di fare al fine di placare definitivamente la collera di Poseidone, il cui figlio Polifemo era stato da lui accecato.

Tiresia era stato abbastanza eloquente nell'Ade, dove aveva incontrato Ulisse profetizzandogli che, dopo aver sterminato i Proci, sarebbe dovuto nuovamente partire per mare, verso una terra così lontana che gli abitanti non conoscevano neppure la funzione del remo, tanto che lo scambiavano per un attrezzo agricolo.

"Quando un altro viandante - dice Tiresia - , incontrandoti, dirà che tu hai un ventilabro [che è lo strumento con cui i contadini ventilavano sull'aia il grano, per separarlo dalla pula, trasportata via dal vento], allora, confitto a terra il maneggevole remo e offerti bei sacrifici a Posido-

ne signore... torna a casa... Per te la morte verrà fuori dal mare..." (*Odissea*, XI).

Il che in sostanza voleva dire che il mercante-militare Ulisse avrebbe dovuto riconciliarsi con la civiltà pacifica del mondo contadino, e poi morire in pace con la propria coscienza.

Ma qui viene il punto. Se tutta la vicenda dell'*Odissea* è nata dall'accecamento di Polifemo, mostruoso rappresentante del mondo agreste-pastorale, perché mai Ulisse avrebbe dovuto sentirsi in colpa? Perché mai avrebbe dovuto temere la collera di Posidone, visto che nel racconto di Omero è detto esplicitamente che, a ragione, l'astuzia trionfò sulla forza, la legge sull'istinto e la religione sull'ateismo?

In realtà l'*Odissea* non avrebbe potuto raccontare quest'ultimo viaggio senza rischiare di scuotere dall'interno la propria struttura architettonica, basata appunto sulla superiorità oggettiva della civiltà schiavile rispetto a quella rurale del mondo primitivo.

La riconciliazione di Ulisse è prospettata da Tiresia come un'esigenza personale dell'eroe, cui egli dovrebbe attenersi per vivere in serenità almeno la propria vecchiaia, quando non avrà più la forza per esercitare il dominio e la ragione non avrà più motivo di agire con frode e inganno.

In tal senso, seppur solo soggettivamente, l'*Odissea* rappresenta un superamento dell'*Iliade*, proprio perché comincia a intravedersi la consapevolezza, in almeno uno dei grandi eroi militari, dei guasti provocati da una civiltà antagonista.

Ed è qui che entra in scena il Pascoli, poeta proveniente proprio dal mondo contadino. Pascoli non ha pietà dell'Ulisse omerico e ne ridimensiona alquanto le velleità leggendarie: da eroe mitico lo trasforma in un disadattato sociale, in un poveruomo senza identità.

Quando Odisseo rivede la terra dei Ciclopi "gli sovvenne il vanto / ch'ei riportò con la sua forza e il senno, / del mangiatore d'uomini gigante" (XVIII, 10-12). E si rivolge, con la mente, all'aedo Femio (cantore della reggia di Itaca, qui già morto), per dirgli che, nel passato, aveva vissuto in quest'isola un momento di "gloria" (più avanti si cruccerà di non riavere Femio nella stessa grotta di Polifemo, a cantare per l'ennesima volta la sua gloriosa impresa).

Al rivedere quell'isola pare gli sia tornata la voglia di fare spacconate, bravate da pirata intellettuale, avido di rapine e di sberleffi ai danni degli ingenui. Proprio come allora dice ai suoi compagni: "le voglio prendere al pastore, / pecore e capre; ch'è, così, ben meglio" (XVIII, 25 s.). E si vanta di due cose: d'aver accecato il ciclope e di non aver subito alcuna conseguenza dalla maledizione che Polifemo gli lanciò, di

perdere in mare i suoi compagni e di non ritornare ad Itaca. "Or sappia che ho compagni e che ritorno / sopra nave ben mia dal mio ritorno" (XVIII, 32 s.).

Ulisse vorrebbe comportarsi come allora: attraccare per rapinare il pastore. Raccomanda i compagni di nascondere la nave, temendo che quello possa colpirla con un masso, come cercò di fare l'ultima volta. E di restarvi di guardia, mentre lui solo, con "Iro il pitocco", sarebbe andato a far visita al "mostro" (si noti l'astuzia di portare con sé questa volta, temendo il peggio, un personaggio del tutto spregevole e insignificante. Iro fu un mendicante di Itaca ucciso dallo stesso Ulisse, perché portava a Penelope i messaggi dei Proci; qui il Pascoli ne fa il ritratto di un ladro affamato e senza scrupoli).

La descrizione della grotta è troppo realisticamente bella per non essere riportata per esteso: "E i due meravigliando / vedean graticci pieni di formaggi, / e gremiti d'agnelli e di capretti / gli stabbi, e separati erano, ognuni / né loro, i primaticci, i mezzanelli / e i serotini" (XIX, 18-23).

Improvvisamente appare una figura del tutto assente nel poema omerico: una donna, la moglie del pastore, in atto di allattare il figlio più piccolo. Lei si mostra subito molto ospitale, ma Ulisse, schiavo dei pregiudizi, compie la prima gaffe e le chiede: "dunque l'uomo [riferendosi a Polifemo] a venerare apprese / gli dèi beati, ed ora sa la legge, / benché tuttora abiti le spelonche, / come i suoi pari, per lo scabro monte?" (XIX, 33-36).

E quella, gentile ma non ingenua: legge, religione, di che parli? "Ognuno alla sua casa è legge, / e della moglie e de' suoi nati è re. / Ma noi non deprediamo altri: ben altri, / ch'errano in vano su le nere navi, / come ladroni, a noi pecore o capre / hanno predate. Altrui portando il male / rischiano essi la vita. Ma voi siete vecchi, e cercate un dono qui, non prede" (XIX, 38-45).

Si noti come l'accento alla "legge" e alla "religione" abbia fatto scattare nella mente della donna (qui la stessa del Pascoli) l'equazione "civiltà=ingiustizia". Ingiustizia che si maschera col diritto formale e con il culto ossequioso degli dèi: la civiltà di pochi truffatori che vorrebbero campare a spese di molti onesti lavoratori.

Ma Pascoli è anche fine psicologo, poiché scrive che Ulisse, al sentire quelle parole, "verso Iro... ammiccò: poi disse: - Ospite donna, ben di lui conosco / quale sia l'ospitale ultimo dono" (XIX, 46-48). Ulisse saccente, che presume di sapere... Ulisse ironico, che "ammicca", che sa come raggirare i gonzi e quindi anche quella povera contadina e pastorella.

Ad un certo punto, e siamo alla fine del canto XIX, il pastore tor-

na finalmente dalla campagna, e mentre "Iro in fondo s'appiattò tremando" (XIX, 57), la moglie invece "gli venne incontro, e lo seguiano i figli / molti, e le molte pecore e le capre..." (XX, 2 s.). In mezzo a tutti quei be-lati, alte grida, fischi, gemiti (XX, 6 s.), "l'uomo vide il vecchio eroe che in cuore / meravigliava ch'egli fosse un uomo" (XX, 9 s.).

Il "vecchio eroe", il "superuomo", che non sapeva riconoscere l'uomo comune, normale, naturale, che ora, generoso, lo invita a mangiare...

Ma Ulisse insiste; era venuto per rubare e se ora non è proprio il caso, che almeno gli sia dato modo di vantarsi della sua prodezza sul ciclope. "Io sapea d'un enorme uomo gigante / che vivea tra infinite greggie bianche, / selvaggiamente, qui su i monti, solo / come un gran picco; con un occhio tondo..." (XX, 17-20).

Il pastore lo ascolta come se parlasse di cose insensate ed è costretto a ridimensionarlo: "Venni di dentro terra, io, da molti anni; / e nulla seppi d'uomini giganti" (XX, 22 s.).

Ulisse insiste nella descrizione dell'occhio e, in particolare, sul fatto che Polifemo era un uomo così grande da poter scagliare delle pietre in mare, dall'alto di una montagna.

Ma il pastore non ha voglia d'ascoltare favole e, rivolgendosi alla moglie, le chiede di fargli mente locale: "Non forse è questo che dicea tuo padre? / Che un savio c'era, uomo assai buono e grande / per qui, Telemo Eurymide [un profeta che viveva tra i ciclopi], che vecchio / dicea che in mare piovea pietre, un tempo, / sì, da quel monte, che tra gli altri monti / era più grande; e che s'udian rimbombi / nell'alta notte, e che appariva un occhio / nella sua cima, un tondo occhio di fuoco..." (XX, 34-41).

Dunque un semplice vulcano in eruzione. Di che parla Ulisse? Vaneggia come un mitomane? O forse si son rivoltate le parti ed è il pastore che lo prende in giro?

Ulisse però non demorde e di nuovo domanda: "E l'occhio a lui chi trivellò notturno?" (XX, 43). "Ed il pastore ad Odisseo rispose: / Al monte? l'occhio? trivellò? Nessuno. / Ma nulla io vidi, e niente udii. Per nave / ci vien talvolta, e non altronde, il male" (XX, 45-47).

Quindi se accecamento ci fu, nessuno più lo ricorda. In tutta semplicità il pastore ha smontato non solo la mitologia classica, ma anche le fantasticherie intellettuali e politiche di quanti con l'inganno vorrebbero dominare il mondo.

Ci piace immaginare che il pastore sia stato talmente furbo da usare la parola "nessuno" nello stesso identico modo in cui la usò Ulisse per ingannare Polifemo. Se "Nessuno" ha fatto qualcosa, perché "Qual-

cuno" dovrebbe ricordarlo?

Ma non vogliamo forzare i testi: qui piuttosto sembra che il pastore svolga la parte di uno psicanalista che lascia parlare il proprio paziente affinché si liberi delle proprie ossessioni.

Sarebbe comunque interessante immaginare, in chiave surreale, che il pastore sia lo stesso Polifemo, che Ulisse, da vecchio, rivede com'egli era sempre stato: un semplice pastore di pecore, e che solo un interesse di parte aveva voluto trasformare in un mostro orrendo. Il racconto del Pascoli è così moderno che potrebbe essere proseguito in mille modi diversi. Senza considerare ch'esso si conclude addirittura in maniera comica, allorché, concluso il dialogo tra i due, "dal fondo Iro avanzò, che disse: / - Tu non hai che fanciulli per aiuto. / Prendi me, ben sì vecchio, ma nessuno / veloce ha il piede più di me, se debbo / cercar l'agnello o rintracciare il becco. / Per chi non ebbe un tetto mai, pastore, / quest'antro è buono. Io ti sarò garzone" (XX, 48-54).

Non ci è dato sapere dal Pascoli che fine fece questa curiosa richiesta, ma se questi sono i valori della civiltà mercantile, se questa è la dignità di chi segue le leggi e i culti religiosi, è facile immaginarselo.

Nei primi versi del canto XXI la mesta partenza di Ulisse dall'isola dei Ciclopi: le presunte verità dell'eroe sono state duramente mortificate, ed egli ora è solo, chiuso nella sua tristezza. "E il cuore intanto ad Odisseo vegliardo / squittiva dentro, come cane in sogno: / Il mio sogno non era altro che sogno; / e vento e fumo. Ma sol buono è il vero" (XXI, 13-16).

Omero aveva mentito, ma il cantore Femio gli aveva fatto da eco tante di quelle volte che persino l'attore principale di questa epopea s'era convinto che la finzione fosse realtà, come un attore hollywoodiano che s'immedesima talmente nella parte da non sapere più chi è.

Macchioro e l'orfismo

Vittorio Macchioro (1880-1958) ha prodotto degli studi sull'orfismo validi ancora oggi, non sufficientemente valorizzati, soprattutto nelle relazioni che pongono tra questa corrente mitologica e il cristianesimo paolino.

Tra gli aspetti mitici fondamentali dell'orfismo (VI sec. a.C.), vanno posti - come noto - i seguenti: 1) Zagreus-Dioniso è figlio di Zeus e di una divinità (Core o Demetra o Persefone); 2) i Titani lo uccidono con la spada dopo averlo ingannato con uno specchio curvo, che gli deformava il volto, poi lo fanno a pezzi e lo divorano; 3) Zeus incenerisce i Titani e li relega nel Tartaro; 4) poi richiama fisicamente in vita Zagreus e lo porta con sé in cielo; 5) dopo aver dato a Zagreus il regno dei cieli, Zeus crea il genere umano prendendo dal figlio l'aspetto dell'anima buona e dai Titani l'aspetto del corpo cattivo; 6) il genere umano, che deve liberarsi dalle passioni del corpo, verrà giudicato alla fine dei tempi (l'aldilà è diviso in Campi Elisi per i buoni e Ade per i cattivi); 7) a livello cosmologico la Terra finirà attraverso il fuoco, dopodiché tutto verrà rigenerato.

Questi sono solo alcuni degli aspetti che più somigliano a quelli del cristianesimo paolino e che si ritrovano, nella sostanza, in non pochi filosofi greci: Anassimandro, Eraclito, Pitagora, Empedocle, Platone, lo stoicismo (si pensi a Seneca), ma anche in Filone Alessandrino, Celso, Marcione, Plotino e persino nella corrente essenica da cui proveniva il Battista. Per Giustino martire praticamente solo la crocifissione distingue Cristo da Dioniso.

Vittorio Macchioro aveva indubbiamente capito che il cristianesimo paolino sintetizzava il meglio della mitologia orfica, con l'aggiunta di alcuni aspetti presi dal giudaismo. I Titani erano i capostipiti di Tarso, città natale di Paolo, e il dio principale di questa città, quando Paolo vi abitava, era Sandan, che muore e risorge.

Tuttavia Macchioro non ha compreso una cosa di fondamentale importanza, e cioè che lo stesso orfismo si poneva come mistificazione dell'ateismo naturalistico che gli uomini vivevano prima della formazione delle civiltà divise in classi sociali opposte. In tal senso non è da escludere che gli stessi Titani (o Giganti) rappresentino, nel mito, l'arroganza di popolazioni già dedite allo schiavismo e preoccupate, quindi, di giustificare tale pratica innaturale attraverso appunto lo strumento del mito, o comunque mediante forme religiose o mistiche di comunicazio-

ne. Sotto questo aspetto, il mito di Dioniso verrebbe a costituire una sorta di risposta, sempre in ambito religioso, a favore dei ceti sociali oppressi.

Il cristianesimo paolino non sarebbe altro che una riedizione aggiornata di tale mito pagano, le cui origini più antiche vanno probabilmente cercate in Egitto, per quanto delle divinità morenti e risorgenti si trovino anche altrove. La stessa ideazione ebraica di un dio unico, invisibile, irrapresentabile va cercata sempre in Egitto.

Se però questo è vero, è del tutto errato sostenere che l'aspetto giudaico di Paolo stia nell'idea che il Cristo è venuto per liberarci dal peccato di Adamo, che ha comportato la morte e l'incapacità di compiere il bene. Anche questo mito, infatti, non è di derivazione giudaica ma ellenistica. Sicché è sbagliato sostenere che il paolinismo appare giudaico là dove esso fa riferimento a un mito chiamato "Adamo ed Eva". Paolo diede un'interpretazione errata non solo del mito adamitico (che rappresentava in realtà il passaggio dal comunismo primitivo allo schiavismo), ma anche del messaggio di Cristo.

Infatti l'altra cosa che Macchioro ha frainteso è che non si può recuperare un autentico "Cristo religioso" dopo averlo depurato di tutto il misticismo paolino. Cristo in realtà non aveva nulla di religioso: superare il Cristo della fede significa riprecisare anche il senso dell'espressione "Gesù storico".

D'altronde Macchioro è lontanissimo dalle posizioni ateistiche. La sua rivalutazione dell'orfismo è in linea col recupero delle religioni più antiche, quelle più primitive, in cui gli aspetti intellettualistici erano ridotti al minimo, essendo di molto prevalenti quelli emotivi, estatici, misterici e simbolici, che decisamente Macchioro predilige. Gli risulta estranea l'idea che anche queste espressioni di religiosità erano sempre, a loro modo, una forma di alienazione intellettualistica.

A conferma di quanto detto, si può qui far notare che nella Genesi (6,2) si parla, in maniera apparentemente strana, di "figli di dio" e "figli degli uomini" in opposizione tra loro. Più precisamente viene detto che i "figli di dio" s'invaghirono delle "figlie degli uomini" e ne presero per mogli quante ne vollero.

Chi siano questi "figli di dio" non è dato sapere ed è inutile qui fantasticare - come facevano i Padri della chiesa - cercando di vedere una contrapposizione tra la discendenza di Set e quella di Caino. È sufficiente limitarsi alla parte finale del racconto, ove viene detto che dall'unione di questi Giganti con le donne umane nascono gli *eroi dell'antichità*, uomini famosi (6,4). In seguito a queste unioni la vita fu accorciata a 120 anni. È dunque possibile affermare che se con Adamo ed Eva e anche con Caino ed Abele non vi era alcuna religiosità, questa emerge chiara-

mente con Set: con lui, dice il testo, "si cominciò a invocare il nome del Signore" (4,26).

Quindi i Titani o Giganti altri non erano che persone religiose. Ecco perché vengono chiamati "figli di dio", appunto perché credono in un dio che si sono inventati per poter spadroneggiare sui "figli degli uomini", che invece non hanno fede, sono atei. E l'appellativo "figlio dell'uomo" sarà lo stesso che il Cristo si darà nel vangelo di Marco.

Testi di V. Macchioro

Orfismo e Paolinismo, ed. Bastogi, Foggia 1982; *Zagreus*, ed. Vallecchi, Firenze 1930.

Propp e la fiaba russa

Premessa

Il genere della "fiaba" ebbe in Russia tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento un gran successo, tanto che pose le basi del realismo della letteratura successiva (p.es. in Puškin).

Verso la prima metà dell'Ottocento la scuola mitologica inaugurata in Germania dai fratelli Grimm (sotto l'influenza delle nuove scienze linguistiche), trovò un terreno favorevole nelle opere di Afanasjev, che studiò in modo particolare il folclore russo, raccogliendo circa 600 testi, molti dei quali prodotti dalla viva voce del popolo.

La tesi di fondo di questi e altri studiosi (Friedrich Max Müller, Theodor Benfey, Andrew Lang, Pierre Saintyves), era che doveva essere esistito, in un lontano passato (anteriore allo stesso paganesimo), un substrato comune tra i popoli indoeuropei (quando ancora erano un *unicum socio-linguistico*), che trovava appunto un riflesso nelle fiabe.

Quando Afanasjev pubblicò nel 1855 la sua prima raccolta, disse che "divinizzando la natura, il popolo vede in essa una forza vivente, che influisce su ogni gioia e su ogni dolore. Assorto nella contemplazione dei suoi fenomeni misteriosi, il popolo traduce tutte le proprie convinzioni, credenze ed osservazioni in immagini poetiche straordinariamente vive e le canta in un poema senza fine, l'epos, e quindi anche nella fiaba".

Secondo lui il passaggio era dalla religione al mito e dal mito alla fiaba. Di quale religione si trattasse però era allora difficile dirlo: i primi studi sull'animismo furono quelli di E. B. Tylor nel 1871. Questo perché il mito vero e proprio – così come noi occidentali lo conosciamo – sembrava appartenere di più alle religioni pagane, politeistiche, che sono un mix di filosofia e di naturalismo, nel senso che la speculazione di tipo filosofico veniva a colmare un vuoto lasciato dalla più antica vita primordiale, basata su uno strettissimo rapporto con la natura (l'età dell'oro, come la chiamava Esiodo): un vuoto dovuto a una lacerazione anti-sociale, che sarà l'anticamera del sorgere dello schiavismo.

Ma se i miti greci sono serviti per giustificare lo schiavismo, nelle fiabe russe invece si registra il distacco dal comunismo primitivo verso una sorta di feudalesimo rurale, in cui si possono ravvisare alcuni elementi, non particolarmente significativi, del cristianesimo borghese. A titolo esemplificativo basta leggersi la fiaba "Vassilissa la bella".

Dopo gli studi dei Grimm e di Afanasjev si arrivò addirittura a

sostenere che il substrato presente in talune fiabe fosse così antico da essere presente nella tradizione orale di paesi non indoeuropei, come p.es. l'America del Nord, l'Oceania ecc. E si pensò di suddividere tutte le fiabe in tre grandi gruppi:

- le fiabe di animali, mediante le quali vengono ridicolizzati i difetti umani (Vladimir Propp le ricollega alla fase del totemismo, cioè al culto che l'uomo cacciatore aveva nei confronti di taluni animali ritenuti sacri, legati alla tribù da un vincolo magico);

- le fiabe di magia vere e proprie (le più numerose), in cui sono molto visibili le tracce di lontanissime credenze pagane (dal culto degli antenati al culto delle divinità dei boschi, dei mari, delle montagne ecc.);

- le fiabe di vita quotidiana, a contenuto abbastanza realistico, il più delle volte satirico: sono queste le più tipicamente russe. Si ispirano tutte al mondo rurale, già in grande difficoltà a causa dell'avanzare della corrotta civiltà urbanizzata. Questa letteratura troverà degli estimatori persino dopo la rivoluzione russa (p.es. in S. Esenin e N. Kljuev).

Come noto, Propp mise in discussione questa tripartizione formale delle fiabe, preferendo proporre, nel 1928, in relazione alle sole fiabe di magia, una classificazione basata su trentuno funzioni di personaggi, considerate in maniera indipendente dall'identità dell'esecutore e dal modo di esecuzione.

Poste queste funzioni (che ovviamente non si trovano tutte insieme in una medesima fiaba), la parte variabile si riferisce alle caratteristiche esteriori dei personaggi, in rapporto alla specificità degli ambienti in cui la fiaba è nata.

Tra gli eroi domina la figura del "figlio del contadino", apparentemente ottuso e svogliato, ma di carattere buono e generoso, che alla fine ha sempre la meglio, anche nei confronti di personaggi molto potenti.

Anche il "principe buono" rappresenta un eroe famoso, perché, pur essendo il più piccolo dei fratelli, arriva sempre più lontano di loro con la bontà e il coraggio.

Invece tra gli antagonisti, dotati di poteri sovranaturali, primeggia la figura della "baba-jaga", maga abitatrice dei boschi, esperta di erbe, mangiatrice di uomini, ma a volte aiutante dell'eroe, quando questi si comporta bene. Non è sempre cattiva, come invece lo "scheletro immortale", temuto simbolo di morte, destinato a essere ingannato.

Di "cristiano" v'è molto poco in queste fiabe, tant'è che le *Leggende popolari russe*, raccolte da Afanasjev nel 1859, furono proibite dalla censura, in quanto antitetiche all'insegnamento della chiesa.

Le teorie di Propp. Il rito dell'iniziazione

Una delle tesi principali di Propp (ripresa da Saintyves) è che "il ciclo dell'iniziazione è il fondamento più antico della fiaba" (p. 383)⁵⁶, e "la scomparsa del rito [dell'iniziazione] è collegata alla scomparsa della caccia quale unica e fondamentale risorsa vitale" (p. 384).

Nella fiaba infatti l'iniziazione non ha la funzione di quel rito ancestrale che doveva aiutare il giovane a vivere di caccia autonomamente, come un adulto (in un contesto tribale da tutelare), ma appare come un'importante prova da superare, che all'eroe viene sottoposta da un nemico da sconfiggere, al fine di poter vivere un'esistenza individualistica o urbanizzata o di proprietà privata rurale, in ogni caso completamente diversa da quella boschiva.

I miti preclassisti: il ruolo del bosco

Secondo Propp i riti ancestrali (animistici o totemici) sono rinvenibili nei miti preclassisti, da cui le stesse fiabe hanno attinto, spesso capovolgendone il significato. Tuttavia egli ritiene che le fiabe russe, benché scritte molto tempo dopo, abbiano radici più antiche dei miti greci, elaborati da intellettuali che non hanno messo per iscritto tradizioni orali antichissime, ma reinterpretazioni volte a giustificare un sistema classista. Quindi quando si parla di "mito" bisogna fare attenzione a quale realtà storica e sociale ci si riferisce.

Nel mito preclassista il bosco è visto positivamente, come luogo privilegiato dell'esistenza collettiva. Nei miti greci invece e anche nelle fiabe russe è visto negativamente, come un luogo di insidie, di pericoli, da cui si può ricavare qualcosa di utile solo in virtù della propria abilità o astuzia.

Nella fiaba il bosco è associato alla morte, vista sempre come qualcosa da fuggire, perché letale. Nel mito preclassista invece la morte è un processo naturale che arricchisce di sapienza i vivi, in quanto l'anziano, prima di morire, svelerà tutti i suoi segreti a chi dovrà sostituirlo. La morte non è affatto una minaccia dovuta alla propria insipienza o un prezzo da pagare per la propria ingenuità, anche perché nelle società preclassiste un componente del collettivo non è mai lasciato solo a se stesso: non esiste neppure il concetto di "individuo".

⁵⁶ Qui si cita dal libro *Le radici storiche dei racconti di magia*, Newton Compton, Roma 1977, di cui esiste un'edizione anche presso Boringhieri, col titolo *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino 1972 (2 ed. 1985). La prima edizione fu quella del 1949, presso Einaudi.

Nella fiaba russa la morte viene presentata come una forma di invidia o di gelosia che la cultura boschiva nutre nei confronti di quella rurale (organizzata come proprietà privata) o di quella urbanizzata, poiché da queste si sente emarginata. E l'autore delle fiabe giustifica questa esclusione mostrando che il bosco è pieno di pericoli, anche mortali. Si guarda bene dal dire che le creature del bosco sono costrette a comportarsi così perché quelle dei campi arati e delle città rubano risorse ai boschi e alle foreste, senza offrire nulla in cambio.

Tutte le fiabe in realtà, non solo quelle russe, dovrebbero essere lette in quest'ottica: la mela viene offerta avvelenata proprio perché la vera strega, per il bosco, è Biancaneve. La fiaba recepisce i contenuti dei miti ancestrali capovolgendone i significati. Cioè se è vero – come dice Propp – che "il racconto di magia è composto di elementi che devono essere fatti risalire a fenomeni e concezioni proprie della società preclassista" (p. 385), è anche vero che questo tipo di racconto presenta tali elementi in una luce distorta, deformata, proprio perché la fiaba è una sovrastruttura (ideologica) della cultura stanziale contro quella nomadica o comunque della cultura rurale e urbana contro quella boschiva-forestale e montana.

La funzione sociale della fiaba e del mito

Nel mito preclassista – fa capire Propp – il racconto dell'anziano rappresentava un elemento pedagogico del culto o del rito dell'iniziazione; nella fiaba invece è già un'operazione artistica che compie chi sa raccontare storie, rivolgendosi a un pubblico che ascolta divertito, compiaciuto, la cui curiosità è meramente intellettuale, in quanto l'insegnamento di vita, implicito nella fiaba, viene recepito in maniera astratta, generica, senza particolari riferimenti alla realtà; un insegnamento cui non si darà più peso in età adulta, se non appunto in rapporto ai figli da crescere, non ancora capaci di "leggere", cui si racconteranno quelle medesime fiabe o altre del tutto diverse, magari inventate a tavolino da singoli intellettuali (come quelle di H. C. Andersen).

La fiaba trasmette una filosofia di vita di tipo moralistico; il mito invece aveva pretese cognitive e pratiche, dovendo insegnare a vivere nella concretezza della foresta. Basti pensare ch'era vietato diffondere i racconti mitologici: "tale divieto era imposto e rispettato... in forza delle funzioni magiche proprie del racconto e dell'atto del raccontare" (p. 387). Questo perché chi svela tutti i segreti di come vivere sta per lasciare il testimone a chi gli deve succedere. Di qui l'esigenza di conservare il più possibile inalterate le conoscenze trasmesse oralmente.

"I miti costituiscono, in senso letterale, il tesoro più prezioso della tribù" (p. 388). L'anziano non è uno che "intrattiene" la comitiva con le sue storielle d'avventura, tanto per passare il tempo, ma uno che consegna le chiavi di tutti i segreti della natura, che è l'unico vero dio di cui si abbia bisogno.

"Il mito ha una funzione produttiva e sociale – scrive Propp. Privata dei miti, la tribù non sarebbe in grado di sussistere" (p. 388).

Le fiabe, a differenza dei miti preclassisti, non appartenevano all'intero villaggio come un proprio elemento organico, costitutivo, ma erano semplicemente diffuse tra le varie famiglie patriarcali, le quali si sentivano autorizzate a fare le varianti che volevano. Le fiabe non sono mai state un qualcosa di "sacro", da conservarsi gelosamente per il bene dello stesso collettivo, anche perché nella fiaba il "bene" è prevalentemente "materiale" e "individuale" o "familiare": un buon raccolto, un buon matrimonio, un buon affare ecc.

Questa "economizzazione" della vita sociale era frutto del distacco del mito dal rito, e quindi era l'inizio della "storia" vera e propria della fiaba, che si configura come intellettualizzazione del mito, rovesciato nei suoi contenuti originari. I miti cioè vengono raccontati in maniera "fiabesca" e quel che c'era di "religioso" (in senso animistico) nel rito ancestrale, diventa nella fiaba qualcosa di "artistico", caratterizzato dall'abilità persuasiva, affabulatoria del narratore. La fiaba diventa una sorta di leggenda quasi fine a se stessa, senza una finalità precisa relativa alla crescita della persona. Se ci pensiamo, fino alla nascita della televisione le fiabe sono state usate dai genitori semplicemente per far addormentare i loro figli, al pari delle cantilene, delle filastrocche e delle ninne nanne.

Gli auto-limiti epistemologici nella ricerca di Propp

Tuttavia Propp non s'è posto il compito di analizzare il folclore vero e proprio dei popoli preclassisti. Si è limitato a dire che "con la nascita della cultura feudale gli elementi del folclore diventano patrimonio della classe dominante" (pp. 390-391).

Nella "Premessa" del medesimo libro aveva fatto le seguenti osservazioni: la fiaba "non è condizionata dal capitalismo" (p. 20), anzi essa "è nata sulla base delle forme precapitalistiche di produzione e di vita sociale" (ib.). Nonostante questi racconti abbiano cominciato a essere scritti all'inizio del XIX sec., buona parte del loro substrato socioculturale è anteriore persino al feudalesimo: lo dimostra il fatto che "l'agricoltura svolge nella fiaba un ruolo trascurabile" (p. 21), a differenza della caccia e degli animali boschivi.

Il passaggio dal mito alla fiaba non è stato però indolore. Infatti qualche elemento del rito, "divenuto inutile o incomprensibile in forza di certi mutamenti storici" (p. 24), ha subito un mutamento formale oppure ha cambiato la sua motivazione.

Propp fa un'affermazione che, da sola, meriterebbe un'approfondita analisi a parte: "Il rito, nato come mezzo di lotta con la natura, successivamente, quando vengono scoperti metodi razionali di lotta con la natura e modi per modificarla, non scompare ma muta anch'esso di significato" (p. 26).

Peccato ch'egli non abbia approfondito questo aspetto. D'altra parte egli s'era posto dei limiti ben precisi sin dall'inizio della sua straordinaria e innovativa ricerca. "Lo studioso del folclore [e lui questo si sentiva], una volta individuato il legame tra la fiaba e il rito, ha il diritto di rifiutarsi di studiare anche il rito [cioè di diventare etnologo]; questo infatti lo porterebbe troppo lontano" (p. 26).

Antropologia contro Etnologia

Propp non si limita a precisare i limiti epistemologici della propria ricerca, ma svolge anche una certa polemica contro gli etnologi (Frazer, Levi-Strauss, Boas, Kroeber, Bolte, Polivka...), in quanto – a suo parere – tali studiosi si avvalgono di fonti di seconda mano, prevalentemente scritte, riproducendole nelle lingue moderne, senza neppure conoscere quelle originarie dei popoli che hanno creato quei miti, senza neppure cercare un contatto con quelle popolazioni, come invece fa lo studioso del folclore.

Tuttavia, se Propp avesse fatto un po' di più l'etnologo o se avesse affrontato questa scienza con occhi meno "ideologici" (e qui non vogliamo dare più responsabilità al marxismo di quante non se ne debbano dare alla scienza borghese), avrebbe evitato di dire che "i metodi razionali di lotta con la natura" sono successivi a quelli dei popoli primitivi. Avrebbe anzi dovuto dire il contrario, e cioè che quanto più ci si distacca dalla "foresta", tanto più i metodi di controllo della natura diventano irrazionali, al punto che non si può più parlare di "lotta con la natura" ma "contro" la natura.

La natura inizia a essere vista come una "nemica" solo dopo che i processi naturali sono stati sostituiti da quelli artificiali. Non a caso le prime civiltà antagonistiche sono nate nei luoghi più difficili da vivere e hanno contribuito a desertificarli ulteriormente.

Se Propp avesse guardato il passato con maggiore obiettività, senza concedere nulla alla presunta superiorità delle civiltà tecnologiche,

avrebbe evitato di dire che "sebbene la fiaba risalga al rito, il rito è assai poco chiaro, mentre la fiaba ha conservato un certo fenomeno del passato in maniera tanto completa, fedele e chiara che il rito, o un altro fenomeno, soltanto grazie alla fiaba può essere posto nella sua vera luce" (p. 26).

Affermazione, questa, che risente evidentemente della polemica anti-etnologica, ma anche dei continui riferimenti ideologici alla scientificità del marxismo, nonché di una certa compiaciuta superiorità del folklore russo rispetto alle tradizioni totemico-animistiche di altri paesi.

In realtà, attraverso la fiaba noi non conosciamo affatto quale fosse il vero rito tribale d'iniziazione o altri simili, e se anche possiamo conoscerlo nelle sue forme, ci risulta poco comprensibile nel suo significato originario. Anzi, considerando che la fiaba è stata elaborata da una cultura stanziale, rurale e parzialmente mercantile e urbanizzata, vien da pensare che tutto quanto nella fiaba si riferisce al rito o al mito vada visto sempre con atteggiamento molto guardingo. Al momento infatti non riusciremmo a risalire alle vere motivazioni di taluni riti neppure se andassimo a interpellare personalmente le ultime popolazioni rimaste allo stadio tribale.

Dire che "la fiaba da fenomeno per il quale è necessario trovare una spiegazione", risulta essere "il fenomeno che fornisce una spiegazione" per lo studio del rito (p. 27), può essere vero solo a condizione che si precisi che il rito, nella fiaba, viene sempre presentato in maniera deformata, per cui, al massimo, si può fare un lavoro di smontaggio critico, ma non di ricostruzione fedele (cosa che ci viene impedita, come minimo, proprio dal fatto che consideriamo il presente migliore del passato).

Nuovi criteri interpretativi

È l'idea stessa di "progresso" (che il marxismo ha mutuato acriticamente dalla scienza borghese) che pone un'ipoteca non riscattabile sui nostri criteri interpretativi della storia. P.es. noi parliamo di "riti", associando questa parola a una concezione "religiosa" dell'esistenza e associamo la parola "religione" a una filosofia o teologia più o meno dogmatica o sistematica. Ma per i popoli primitivi, abituati a convivere strettamente con la natura, la religione e quindi i riti avevano tutt'altro significato, sicuramente molto meno mistico di quanto possiamo immaginare.

La natura "riempie". È quando ci si sente svuotati a causa della sua mancanza, che si vanno a cercare sostituti mistici, giustificazioni intellettualistiche. Sotto questo aspetto persino l'archeo-astronomia va considerata come una forma di astrazione metafisica del primitivo animismo.

Se Propp avesse fatto questa semplice considerazione, forse non

avrebbe scritto che "per mito intenderemo il racconto che riguardi le divinità o gli esseri divini nella cui realtà il popolo crede" (p. 27). Il concetto di "mito" che ci è stato tramandato dalla storia è effettivamente legato a quello di "divinità" (al plurale), ma tutti questi miti, nel migliore dei casi, fanno già parte di un periodo storico in cui il comunismo primordiale (esistito per milioni di anni) era pressoché scomparso. Anche in questi miti, proprio come nelle fiabe, si riflette qualcosa del passato in maniera quanto meno riduttiva, parziale. Propp avrebbe dovuto limitarsi a dire, come in effetti fece, che "noi non sappiamo ancora quale sia il rapporto tra la fiaba e il mito" (ib.).

Indubbiamente può essere vero che "il mito e la fiaba differiscono non per la loro forma, ma per la loro funzione sociale" (ib.); tuttavia, per dire con sicurezza una cosa del genere, noi dovremmo avere a disposizione una raccolta di miti non contaminati dalle civiltà antagonistiche (sorte seimila anni fa), e di fatto non l'abbiamo.

Cioè potremmo anche dire che, in definitiva, la funzione sociale del mito e della fiaba era la stessa: quella di rassicurare una coscienza collettiva sul significato di taluni eventi. Nondimeno dovremmo poi specificare il rapporto tra questa operazione intellettuale e il relativo contesto spazio-temporale. Già il semplice fatto che i miti avessero come target un collettivo, mentre le fiabe l'individuo singolo, dovrebbe farci riflettere sulla loro diversità di fondo. Siamo ancora lontanissimi dall'aver degli strumenti interpretativi che ci chiariscano le cose, e anzi la diffusione planetaria del capitalismo ci ostacola enormemente in questo compito.

Secondo Propp miti e fiabe coincidono nella forma, e lo dice, questa volta, polemizzando non con gli etnologi ma con gli studiosi del folclore, che non vogliono impiegare il loro tempo a studiare i miti. Se lo facessero si accorgerebbero – dice Propp – che "ciò che nella fiaba contemporanea europea è stato trasfigurato, in questi miti è conservato nel suo aspetto originario" (p. 28).

In realtà le cose non stanno proprio così, anche se resta vero che se uno studioso va a cercare nella fiaba qualcosa di "preclassista", può trovarlo anche nel mito. Sarebbe sciocco però sostenere che il fatto di trovarlo anche nel mito, di per sé possa aiutarlo a comprendere meglio la fiaba. Il mito non può essere considerato come un "riscontro" in più della fiaba.

Certo, è evidente che Polifemo, per come viene presentato da Omero, è una sorta di "orco cattivo", ed è altresì evidente che s'egli era un pastore di capre, poteva anche esserlo qualunque "orco cattivo" delle fiabe, ma né il mito di Polifemo (figlio di Poseidone), né la fiaba sull'orco cattivo che vive nel bosco, potranno mai aiutarci a capire che i veri

"orchi cattivi" erano gli eroi che li hanno uccisi e gli autori che hanno immortalato quei delitti.

A testimonianza del fatto che la fiaba non è tanto una sopravvivenza del mito preclassista, quanto soprattutto una sua deformazione (esattamente come il mito greco), prendiamo come esempio la figura della baba-jaga. Nei racconti orali più antichi essa rappresentava sicuramente la saggezza connessa all'uso degli elementi naturali (di cui la donna era maestra nella conoscenza delle piante alimentari, medicinali, velenose, psicotrope ecc.). Nella fiaba invece, elaborata da una cultura anti-boschiva, essa viene vista come una strega pericolosa, che conserva ancora molti poteri, molte conoscenze. La cultura feudale, nei suoi livelli più altolocati, rifiuta questi retaggi del passato, ma la cultura contadina, nei suoi livelli più miseri, se ne sente invece attratta, al punto che il passato preistorico viene guardato con un certo rimpianto. Nelle fiabe in cui l'eroina è Vassilissa, questa non può che meravigliarsi al vedere l'abbondanza di cibo di cui fruisce la baba-jaga.

Indubbiamente Propp ha ragione quando dice che un mito elaborato da un intellettuale come Omero non può avere lo stesso valore storico ed euristico di una fiaba raccontata da un esponente di una tribù primitiva, ma ormai siamo giunti a un punto tale di dimenticanza delle nostre radici culturali che neppure la più antica tribù primitiva della Terra è a conoscenza di tutte le proprie tradizioni o è cosciente del significato esatto di tutti i propri riti. Tant'è che noi occidentali apprezziamo molto di più i miti greci, elaborati per giustificare lo schiavismo, che non le fiabe russe, in cui questo non appare nella sua evidenza.

È un'illusione pensare che "i miti dei popoli preclassisti sono fonti dirette" e che "la fiaba russa fornisce materiale più arcaico di quello che possiamo trarre dai miti greci" (p. 31). È un'illusione sia perché se partiamo dal presupposto che tutto quanto ci viene trasmesso dai miti e dalle fiabe è una deformazione della realtà preclassista, allora una fonte vale l'altra; sia perché la Russia (asiatica soprattutto) è stata colonizzata dalla Russia europea (feudale, borghese e stalinista), nonché dai Tartari, e ciò non può non aver influito sulle tradizioni culturali.

Più interessante Propp è quando scrive che "è facile scambiare la realtà del pensiero per realtà oggettuale e viceversa. Se, p.es., la strega minaccia di mangiare l'eroe, questo non significa affatto che ci troviamo sicuramente di fronte a vestigia di cannibalismo" (p. 32). Infatti si tratta soltanto di una manipolazione interpretativa della realtà. Anzi, sono proprio questi aspetti truci che, più di altri, dovrebbero farci sospettare un intervento redazionale favorevole a determinati rapporti di forza, a forme dominanti di potere che, per giustificarsi, hanno avuto bisogno di mettere

in cattiva luce il passato, lo stile di vita preclassista, il comunismo primordiale, il primato del collettivo sul singolo, ecc.

Trasmissione orale e scritta

Ma per affrontare al meglio problematiche così incredibilmente complesse, noi dovremmo fare un ragionamento preliminare sul valore della scrittura. I popoli più primitivi non sentivano affatto il bisogno di avere questa forma di comunicazione. Tutto quanto sapevano se lo trasmettevano oralmente, e non in maniera individualistica, come facciamo noi oggi, in cui sia la lettura che la scrittura sono atti solitari. Ci si può in tal senso chiedere se sia davvero possibile che una persona che, mentre scrive, pensa di essere ricordata attraverso i propri testi, sia in grado d'interpretare adeguatamente un'intera popolazione che non scrive.

Probabilmente l'unico modo per poterlo fare sarebbe di smettere di scrivere, iniziando a condividere di quella popolazione tutto il proprio stile di vita. Ora, siccome la nascita dell'antagonismo sociale sta portando progressivamente all'eliminazione di tutte le popolazioni primitive, noi dovremmo affermare, con relativa sicurezza, che la cultura ch'esse avevano è morta con loro e non c'è alcuna possibilità di farla risorgere, almeno non su questa Terra. Quindi dovrebbe essere considerato vano, a priori, qualunque tentativo di comprendere quella cultura in maniera adeguata.

In quanto studiosi, l'unica cosa possibile che ci resta di fare è di smontare la presunta "verità" dei miti, delle leggende e delle fiabe, senza aver la pretesa di dire quale sia la vera verità che è stata manomessa.

Bibliografia

Testi di Afanasjev Aleksandr N.

Vassilissa e la Baba Jaga. Con CD Audio, Parazzoli Paola, 2007, Fabbri

Antiche fiabe russe, Einaudi, Torino 1974

Fiabe russe, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, Milano 2000

Le bestie del bosco, Giunti Editore, Firenze 1993

I sette Simeoni, Giunti Editore, Firenze 1994

Due Ivan, Einaudi Ragazzi, Torino 1997

Fiabe russe proibite, Garzanti Libri 1992

Il Re del mare e la Vassilissa, Panini Franco Cosimo 1993

La principessa rana, Comma 22 (illustrato) 2010

Le grandi fiabe russe, De Agostini Ragazzi (illustrato) 1994

Testi di Vladimir J. Propp

- Morfologia della fiaba - Le radici storiche dei racconti di magia*, Newton Compton, Roma 2012
- Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 2000
- Feste agrarie russe. Una ricerca storico-etnografica*, Dedalo, Bari 1994
- Le radici storiche dei racconti di fate*, Bollati Boringhieri, 1985
- La fiaba russa. Lezioni inedite*, Einaudi, Torino 1990
- I canti popolari russi*, Einaudi, Torino 1966
- Comicità e riso*, Einaudi
- Edipo alla luce del folclore*, Einaudi, Torino 1997
- La trasformazione delle favole di magia*, in *I formalisti russi*, a c. di T. Todorov, Einaudi, Torino 1968
- La fiaba cumulativa russa*, in *Ricerche semiotiche*, a c. di Ju. M. Lotman e B. A. Uspenskij, Einaudi, Torino 1973
- L'epos eroico russo*, Newton Compton, Roma 1978
- Folclore e realtà*, in "Rassegna sovietica", n. 3/1991.

Testi sulle fiabe russe e su Propp

- Medvedev N. Gennadij, *Fiabe russe*, Besa 2010
- Fiabe russe*, a cura di Poesio C., Giunti Editore, Firenze 2005
- Bilibine Ivan J., *Fiabe russe*, Motta Junior, 1999
- G. L. Bravo, *V. Ja. Propp e la morfologia della fiaba*, in *Antropologia e folklore tra storicismo e marxismo*, a c. di A. M. Cirese, ed. Palumbo, Palermo 1972
- G. Cusatelli e altri, *Tutto è fiaba. Atti del convegno internazionale di studio sulla fiaba*, Emme ed., Milano 1980
- La struttura della fiaba*, a c. di E. M. Meletinski, ed. Sellerio, Palermo 1977
- M. Luthi, *La fiaba popolare europea: forma e natura*, ed. Mursia, Milano 1979
- S. Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, ed. Il Saggiatore, Milano 1967
- A. M. Cirese, *Cultura egemonica e cultura subalterna*, ed. Palumbo, Palermo 1973
- E. Terray, *Il marxismo e le società primitive*, ed. Samonà e Savelli, Roma 1969
- B. Malinowski, *Magia, scienza e religione*, ed. Newton Compton, Roma 1976
- A. M. Cirese, *Dalle fiabe di Propp ai miti di Lévi-Strauss*, PaeseSeraLibri, 1966

Vassilissa la bella

Nella fiaba "Vassilissa la bella", raccolta da A. N. Afanas'ev, il padre mercante, rimasto vedovo, si risposa con una vedova, avente già due figlie, per trovare una madre alla sua unica figlia di otto anni, Vassilissa.

Siccome era bellissima, suscitava molta invidia da parte delle altre due sorellastre, e la matrigna, più il tempo passava e più l'angariava con mille faccende domestiche, per farla abbruttire velocemente, volendo far sposare prima le sue due figliole, che però venivano snobbate dai vari pretendenti.

Tuttavia Vassilissa eseguiva senza alcuno sforzo tutte le mansioni, perché la propria madre, sul letto di morte, le aveva donato una bambolina magica, da nutrire in caso di gravi difficoltà: in tal modo era la bambola stessa che, dopo aver mangiato, eseguiva tutti i lavori.

Vedendo che non riuscivano nei loro intenti, la matrigna, d'accordo con le figlie, obbliga Vassilissa a recarsi nel bosco per trovare il fuoco con cui poter lavorare quand'era buio.

Nel bosco viveva la strega cattiva, detta "baba-jaga", che - secondo loro - avrebbe dovuto uccidere Vassilissa, in quanto "mangiatrice di esseri umani".

In effetti, all'inizio la strega tratta la fanciulla come una serva, senza riuscire a capacitarsi nel vederla eseguire perfettamente tutte le mansioni richieste. Quando le chiede il segreto di questa bravura, Vassilissa, invece di dire che il merito stava nella sua bambolina, rivela alla strega ch'era stata "benedetta" da sua madre poco prima ch'essa morisse.

Al sentire questo la strega la caccia di casa, ma non prima d'averle dato un teschio magico, che di notte s'illuminava. Quando Vassilissa lo porta a casa, il teschio non smette mai di fissare con gli occhi di fuoco la matrigna e le sue due figlie, che ad un certo punto s'inceneriscono.

Vassilissa seppellisce il teschio e va a vivere da un'anziana signora senza figli, mettendosi a filare un telo di lino sottilissimo, che la padrona di casa regala allo zar, il quale la ricompensa con molti doni.

Tuttavia lo zar non riusciva a trovare nessuno in grado di fargli delle camicie con un tessuto così fine, per cui manda qualcuno a cercare la vecchia, che naturalmente fa il nome di Vassilissa, che in un batter d'occhio produce una dozzina di bellissime camicie.

Lo zar, vedendo di persona Vassilissa, se ne innamora e decide di sposarla, facendo felice il padre di lei e l'anziana signora che l'aveva

ospitata, i quali vanno a vivere a corte. Vassilissa, finché visse, tenne sempre con sé la bambolina.

*

Questo racconto popolare sembra essere stato prodotto in un momento di transizione da un mondo basato esclusivamente sull'autoconsumo (espresso appunto dalla baba-jaga, che vive nel bosco senza che le manchi nulla) a un mondo basato su un'agricoltura in crisi, che ha bisogno, per sopravvivere, di un oggetto magico come la bambolina, di un padre che deve fare il mercante sulle lunghe distanze, di una produzione artigianale di qualità, rivolta al mercato.

Nella casa di Vassilissa sono tutti mercanti: il padre (che ha bisogno di assentarsi per lungo tempo a motivo dei suoi traffici), la madre e la matrigna. Quindi si può presumere che la casa non fosse proprio in campagna, ma almeno in un piccolo borgo urbano, tant'è che la matrigna è in grado di acquistare una seconda abitazione nei pressi del bosco, quando decide di eliminare Vassilissa.

Forse il padre e la madre della fanciulla erano di origine contadina: di sicuro di più la madre, che consegna alla figlia un oggetto magico (una sorta di "corredo fatato"), indicante una credenza superstiziosa, retaggio del passato. Il padre non appare superstizioso, ma risulta anche del tutto insignificante nel contesto della fiaba: per campare deve svolgere un mestiere molto rischioso ancorché redditizio, alla ricerca di merci rare e pregiate, da poter vendere alle classi altolocate; il suo secondo matrimonio è dettato dalla necessità di accudire una figlia ancora troppo piccola; non interferisce mai sui rapporti tra la matrigna e Vassilissa, anzi ignora del tutto le angherie che la figlia deve subire. Il padre era dunque benestante, ma non al punto da non aver bisogno di compiere lunghi e faticosi viaggi d'affari.

Vladimir Propp sostiene che bambole di questo tipo fungevano da sostituto di chi era morto, una sorta di anima del defunto a disposizione dei parenti vivi che l'avevano amato. Tuttavia qui, se la esamina da un punto di vista sociologico, essa sembra rappresentare il desiderio contadino di poter avere un amico fidato, un sostegno che lo aiuti nei momenti particolarmente difficili, non per trattarlo come il feudatario trattava i propri servi, ma riservandogli ogni cura, dandogli da mangiare il meglio, pur di avere l'aiuto richiesto. La bambola-feticcio rappresenta qualcosa che lega il presente (borghese) al passato (pre-borghese), un qualcosa che probabilmente si trasmetteva tra le generazioni e che però il padre, più individualista, aveva dimenticato o rimosso.

In tutto il bacino del Mediterraneo tra gli agricoltori preistorici la bambola rappresentava la fertilità dei campi e degli esseri umani e quindi era un augurio di fecondità. Se questa usanza trovasse riscontri in Russia, in tale fiaba non saremmo in presenza solo di un rito di iniziazione (il passaggio della giovane al mondo degli adulti), ma vi sarebbe un riferimento anche alla fertilità, visibile nel finale della fiaba, in cui Vassilissa sposa lo zar.

Nel bosco invece vive il personaggio più controverso di questa fiaba: la baba-jaga, definita come una che "non si lasciava avvicinare da nessuno" e "si mangiava gli uomini come pulcini". Insomma una sorta di femminista ante-litteram.

Tra le due, la vecchia strega e la matrigna, apparentemente sembra difficile dire chi sia più cattiva. Le vessazioni sono pressoché analoghe, anche se della strega non viene detto che "sfogava la sua cattiveria picchiando Vassilissa", per quanto non le facesse fare lavori artigianali ma solo servili. Eppure essa viene presentata come più rozza e incivile della matrigna, benché dotata di maggiori poteri, i quali, peraltro, vengono esercitati esclusivamente nel bosco, lontano dalla "civiltà", a contatto col solo "mondo naturale", primitivo, dipinto in maniera magica e fiabesca, non senza aspetti macabri e orrifici, dove tutte le cose morte sono vive e pericolose.

Vassilissa però, da buona cristiana (si segna prima di entrare nel bosco), non ha paura né dei tre cavalieri che rappresentano lo scorrere del tempo (e, se vogliamo, anche l'esigenza, da parte della strega, di avere uomini virtuali al proprio servizio), né di quegli organi umani che la strega usa come strumenti domestici.

La baba-jaga ha una voracità infinita, è una grande conoscitrice di alimenti boschivi, che trasforma col pestello nel mortaio: lo fa in un modo del tutto inconsueto, a testimonianza che quella pratica era andata in disuso nei villaggi rurali o meglio nei borghi, ove era stata sostituita dalle macine e dai mulini. Sicché, per descriverla, il narratore la rende fantastica, quasi ridicola, come cosa da trogloditi: se ne stava "a cavalcioni su un mortaio, l'incitava col pestello, trascinandosi dietro la scopa". Difficile non vedere, in questo refrain, una descrizione erotico-caricaturale: il mortaio non sembra neppure essere uno strumento di lavoro, ma un artificio per caratterizzare meglio un personaggio bizzarro, inquietante, se non addirittura volgare.

Questo mondo pre-cristiano e, per molti versi, persino prepagano, in quanto la baba-jaga non ha alcuna divinità da adorare e appare del tutto autosufficiente sul piano economico-materiale, è un mondo che viene rispettato da Vassilissa, che, di fronte alla strega, s'era subito "inchina-

ta profondamente" e, nel corso della sua permanenza in casa di lei, non può nascondere la sua meraviglia di fronte "all'abbondanza d'ogni cosa".

Anche la matrigna e le sue figliole erano "cristiane", ma in modo "borghese", per cui odiavano tutto quanto non apparteneva alla loro mentalità affaristica e individualistica. Invece Vassilissa, almeno in questa prima parte della fiaba, sembra avere un comportamento più vicino al mondo rurale, che forse aveva ereditato dalla madre.

La baba-jaga rappresenta la potenza della natura selvaggia, indomita, per lo più misteriosa, inaccessibile, che Vassilissa vuole rispettare, pur non essendone un'abituale frequentatrice. Non c'è in lei un sentimento di orgoglio, di disprezzo, di superiorità. Questo peraltro le permette d'interagire con la strega.

Qui si ha l'impressione che l'autore della fiaba si sia servito di una cristiana di origine contadina per dimostrare che per vincere le insidie di un certo modo "borghese" di vivere il cristianesimo, occorreva rifarsi a tradizioni pre-cristiane, possibilmente addirittura pre-pagane. È la baba-jaga infatti che fornisce a Vassilissa lo strumento con cui liberarsi definitivamente del proprio antagonista domestico, che muore come se fosse stato vinto da un forte senso di colpa, non potendo reggere lo sguardo del teschio giusto giudice, che condanna senza appello le tre donne a una morte vergognosa, in quanto di loro nessuno si ricorderà più nulla.

Non poteva esser Vassilissa a eliminarle intenzionalmente, proprio perché lei rappresenta il cristianesimo etico, e la sua bambolina compie solo azioni buone, tant'è che quando il teschio uccide le tre nemiche, ciò avviene a sua insaputa, e quando si rende conto di quale strumento di morte potesse diventare quel teschio sempre luminoso, lo seppellisce subito dopo essere rimasta sola, continuando a credere che per le proprie esigenze la bambolina fosse più che sufficiente.

Ma la cosa più sorprendente della baba-jaga, in netto contrasto col suo modo ferino di condurre l'esistenza, è la capacità di elaborare pensieri speculativi, filosofici. Quando Vassilissa s'azzarda a volerle chiedere qualcosa sulla natura dei tre cavalli, la strega risponde: "non tutte le domande portano buon pro; molto saprai, presto invecchierai". Che cosa voleva dire?

Ce lo spiega Propp, quando scrive - nelle *Radici storiche dei racconti di magia* - che la baba-jaga non faceva altro che ribadire un principio ancestrale, secondo cui il narratore anziano aveva il dovere di raccontare tutto agli iniziati solo in punto di morte, al fine di lasciare la propria sapienza in eredità: "raccontare tutto" voleva dire "accingersi a morire". Ecco perché la baba-jaga - quasi sentendosi offesa - non vuole

rispondere a tutte le domande di Vassilissa, ovvero la mette sull'avviso dicendole di non farne troppe.

E forse c'è di più. La baba-jaga voleva difendere le sue conoscenze naturalistiche, sempre più minacciate da una civiltà che da tempo aveva smesso d'essere boschiva, silvestre. La sua sembra essere una denuncia dello stile di vita borghese, impostato su un'esigenza subdola di sapere le cose. La strega chiede alla giovane di non voler diventare troppo "sapiente", di accontentarsi di una scienza utile all'esistenza.

D'altra parte la baba-jaga, su questo argomento, ne sa qualcosa: i frutti amari di questa conoscenza invadente, presuntuosa, li ha già dovuti mangiare tutti; per questo odia gli uomini e la loro civiltà e non si fida neanche di una bella e brava ragazza come Vassilissa, di cui pur sa quanto sia angariata da insopportabili parenti acquisiti.

La strega appare "cattiva" solo allo sguardo borghese, "evoluto", della matrigna e delle sue figlie, mentre a Vassilissa appare come una disadattata, un infelice emarginata dalla storia, che sicuramente merita un'interazione umana, benché la ragazza s'accorga molto presto di poterla avvicinare solo fino a un certo punto.

Alla baba-jaga infatti non va di andare oltre un certo livello di confidenza, anche perché di Vassilissa soprattutto non sopporta il suo essere "cristiana". Ecco perché, quando si rende conto che la giovane riesce a fare i lavori perfettamente a motivo della "benedizione" ricevuta dalla madre morente, la caccia subito di casa, avendo il terrore - evidentemente per esperienza - che il cristianesimo (religione per eccellenza di popoli stanziali, massimamente ambigua tra quelli urbanizzati) possa indurla a cambiare stile di vita, cioè a uscire dalla foresta.

La strega s'era già accorta che Vassilissa era una "cristiana" prima ancora d'incontrarla: semplicemente dall'odore. L'espressione "Fu-Fu, sento odor di russo" è equivalente a quella detta nelle fiabe italiane: "Ucci-Ucci, sento odor di cristianucci". Qui non si è in presenza di una semplice trasposizione di atteggiamento (invece di avere un vivo che teme l'odore di un morto, è il morto che teme l'odore del vivo), usata per abbruttire ulteriormente la strega. Vassilissa rappresenta piuttosto un tipo di presente che considera morto un certo passato, ma che ancora non è sepolto e che per questa ragione - ecco la vera origine della trasposizione - incute paura all'uomo (il russo) che l'ha rinnegato per vivere una civiltà urbanizzata, o comunque stanziale, in quanto l'agricoltura ha preso il sopravvento sulla caccia e sulla raccolta spontanea dei frutti boschivi.

La strega sta tutelando le ultime tribù ancestrali, residenti ancora nelle foreste, che si sono incattivite contro l'uomo civilizzato, che tende a sfruttare senza ritegno le loro risorse naturali. Gli uomini emanano cattivi

vo odore appunto perché sono vivi e quindi pericolosi. E Vassilissa, per la baba-jaga, è solo un'eccezione che conferma la regola. Non può lasciarsi ulteriormente ingannare dalla sua gentilezza d'animo: ne va di mezzo la sua stessa sopravvivenza.

Il racconto sarebbe potuto finire nel punto in cui la matrigna e le figlie son ridotte in cenere dal teschio della strega. Da lì infatti partono molte varianti. Nella versione di Afanasjev il finale getta una luce sinistra sulla stessa Vassilissa, che, dopo tante avventure, sembra aver imparato la tecnica del raggio per poter diventare "molto benestante".

Vediamo infatti come si comporta. Vassilissa ha paura del teschio illuminato, che sembra essere dotato di vita propria e che sa soltanto uccidere (in questo caso gli antagonisti), senza fare alcun vero bene (non è magico come la bambolina, che agisce solo dopo averle dato da mangiare). Pertanto, essendo troppo pericoloso (in quanto rappresenta la superstizione pagana), non le resta che seppellirlo.

Vassilissa aveva già superato la prova, accettando di andare nel bosco "cattivo" e trovando quanto le occorreva per soddisfare le richieste delle antagoniste; e il destino aveva voluto che il superamento della prova coincidesse anche con l'eliminazione fisica delle antagoniste. Vassilissa non vuole restare nel bosco, ma non vuole neppure diventare cristiano-borghese. Ora che cosa vuol fare per emanciparsi del tutto?

I nemici le impedivano di farsi strada nella vita urbana, approfittando della sua cultura contadina, che ritenevano ingenua, arretrata e che però s'era rilevata astuta, in quanto aveva saputo tener testa alla strega, ottenendo favori e conoscenze, nei cui confronti la cultura urbana s'era rivelata impreparata.

La prova (che in fondo è stata una prova di iniziazione) può diventare occasione di emancipazione sociale, cioè di rottura definitiva nei confronti della civiltà pre-classista ma anche nei confronti del passato rurale. Confidando nella sua grande abilità artigianale, Vassilissa può aspirare a un matrimonio con un borghese di successo, più importante del padre.

Ma anche qui il destino l'ha aiutata più di quanto sperato. Tramite l'anziana signora che la ospitava (le conoscenze sono sempre fondamentali quando ci si vuole emancipare) Vassilissa riesce persino a incuriosire lo zar in persona. Immaginando d'averlo incantato col suo manufatto e già pregustando le delizie d'una vita di corte, in mezzo ai nobili di sangue, lei "si lavò, si pettinò, si vestì e sedette accanto alla finestra"...

Il teatro greco

Letteratura

Le prime testimonianze di letteratura *drammatica* in occidente provengono dalla Grecia del VI secolo a.C. Aristotele nella sua *Poetica* (330 a.C.) sostiene che la *tragedia* è una creazione della popolazione dei Dori (regione dell'Attica) e si sviluppò dai *ditirambi*, inni corali in onore del dio Dioniso, quindi in stretta connessione con la vita religiosa, il che è dimostrato anche dal fatto che gli edifici teatrali sorgevano nelle vicinanze di grandi santuari. A noi sono giunte 33 tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide.

Ad indicare legami tra il culto dionisiaco e la tragedia appare il nome stesso: per "tragoidia" deve intendersi "canto del capro", in una interpretazione che varia da "canto con il premio di un capro" o "per il sacrificio del capro" a "canto di satiri mascherati da capri".

Aristotele trasse delle regole importanti dalle modalità delle rappresentazioni teatrali, le famose "tre unità": *unità di tempo* (la storia doveva svolgersi nell'arco di una giornata), *unità di luogo* (la scena doveva essere fissa), *unità d'azione* (la vicenda doveva essere incentrata su un unico protagonista ed un'unica vicenda).

Secondo Aristotele, inoltre, lo spettatore doveva raggiungere un'identificazione con il protagonista, affinché, immedesimandosi nella vicenda, potesse raggiungere una *catarsi* (purificazione) finale. Queste tre unità costituiscono i fondamenti del classicismo che avrà tanta influenza nell'età moderna (dal XVI sec. in poi).

Dioniso

Dioniso, divenuto popolare come dio del vino (Bacco), è anche rappresentato come una divinità i cui misteri ispirarono un culto estatico e orgiastico: le sue seguaci, le Menadi, lasciavano le case e vagavano nei boschi celebrando il dio nell'ubriachezza. Secondo la tradizione, Dioniso moriva ogni inverno per rinascere in primavera, simboleggiando la rinascita ciclica e la ricomparsa dei frutti sulla terra. Fu così che i primi riti in onore della resurrezione di Dioniso assunsero la forma dell'arte drammatica greca.

Dioniso era il dio della fertilità e della vegetazione, le cui incarnazioni animali erano il toro e il capro, e i suoi simboli l'edera (per le proprietà psicotrope) e il fallo.

Con il culto di Dioniso, con le sue feste esaltanti, carnascialesche, e quindi col rapporto tra umano e divino, si creò l'ambiente adatto nel quale, a dar vita ad una funzione drammatica, agiscono sensibilità, passioni e fantasia. Infatti, dal *ditirambo lirico*, caratterizzato dai *coreuti* (disposti a circolo - cori ciclici - con il *corifeo* al centro) che esponevano in un canto univoco, con più o meno particolari, un mito o una leggenda concernenti il dio, si passò al *ditirambo dialogato*, in cui i *coreuti* e il *corifeo*, invece, assumevano le parti da interlocutori: l'uno che interrogava, l'altro che rispondeva.

Dioniso, facendo appello più alle passioni che all'intelletto, alla gioia e al terrore piuttosto che alla ragione, poteva essere rappresentato sia nella tragedia che nella commedia.

L'edificio

La principale dimora di Atene riservata a Dioniso era il tempio e il teatro situati ai piedi dell'Acropoli, all'angolo sud-est. Qui giungeva il coro dionisiaco dopo aver attraversato tutta la città, annunciando l'inizio della competizione teatrale. Si pensa che il teatro potesse contenere fino a un massimo di 17.000 persone.

L'edificio teatrale greco, all'aperto e sprovvisto di tetto, constava di tre parti: orchestra, cavea e scena. L'orchestra aveva un diametro di circa 20 metri e una forma semicircolare: serviva per il coro, le danze e anche per certi effetti scenici. Sulla scena, posta più in alto dell'orchestra, stavano gli attori.

La cavea, prima trapezoidale, poi a semicerchio, altro non era che la scalinata ove prendevano posto gli spettatori. Per realizzarla si sfruttavano declivi naturali. In origine i sedili erano banchi di legno, poi divennero gradini di pietra. Quinte girevoli su pali permettevano rapidi mutamenti di scena.

I generi

La *tragedia*, introdotta ufficialmente in Atene fra il 536 e il 532 a.C. (al tempo di Pisistrato), era un componimento drammatico, elaborato in versi o in prosa, espresso in tono solenne, che fondeva *epica* e *lirica*, parola canto e danza, e rappresentava, mediante il mito, un passato eroico, irrimediabilmente perduto, in cui gli eroi, gli dèi e i semidèi af-

frontavano un destino spesso incomprensibile.

Viceversa la *commedia*, nata intorno al 486 a.C., porta sulla scena solo la vita e i personaggi dell'epoca contemporanea, nella piena libertà di linguaggio e di fantasia, rendendosi col tempo più popolare.

L'apice della perfezione strutturale ed artistica viene raggiunta con Eschilo, Sofocle ed Euripide.

In generale bisogna dire che lo scopo principale di tutti i generi teatrali non era la complessità ma la semplicità, non la diffusione e la dispersione dell'effetto, ma l'intensità dell'azione concentrata, rinforzata dalla preminenza del protagonista. Tant'è che nella maggior parte delle scene i dialoghi sono soltanto tra due persone.

Gli attori rappresentavano miti ed episodi epici conosciuti, che si cercava di mettere in relazione, in maniera più o meno esplicita, alle problematiche e alle vicende del presente. Lo stile teatrale della tragedia, con i suoi esiti drammatici e il più delle volte luttuosi, commuoveva il pubblico.

Le rappresentazioni

Le rappresentazioni teatrali più significative del mondo greco avevano luogo durante le feste dionisiache, che duravano meno di una settimana. L'inverno, quando le campagne militari erano cessate e i lavori agricoli erano minimi, era la stagione più adatta. Le rappresentazioni teatrali avvenivano durante:

1. le Dionisie rurali, che si svolgevano a fine dicembre nei singoli demi, in maniera autonoma, senza riconoscimenti ufficiali, nel migliore dei casi ci si limitava a riproporre commedie e tragedie già conosciute;
2. le Lenee avevano luogo nel recinto sacro di Dioniso Leneo (da lenòs = torchio) a fine gennaio, quando la brutta stagione non permetteva un grande afflusso di persone, e consistevano o in processioni o in gare teatrali (per lo più commedie, dato il carattere lieto di queste feste). La prima rappresentazione "ufficiale" di una tragedia in esse è da collocarsi intorno al 432, di una commedia verso il 445 a.C.;
3. le Grandi Dionisie venivano effettuate a marzo-aprile, attiravano un gran numero di persone da ogni parte della Grecia e comprendevano, dopo la processione simboleggiante il ritorno di Dioniso ad Atene da Eleusi e le danze in onore del dio, anche rappresentazioni teatrali cittadine.

Le opere venivano giudicate da una giuria che doveva rappresentare le dieci tribù in cui era suddivisa la popolazione di Atene. La giuria o commissione di cinque cittadini per la commedia (probabilmente dieci per la tragedia) veniva estratta a sorte. Essa giudicava le opere presentate e stabiliva una graduatoria. Dopo ciò, l'arconte redigeva un resoconto ufficiale ricco di informazioni relative ai drammi portati sulla scena. Questi testi ci sono pervenuti, insieme agli argomenti e ai testi manoscritti delle opere stesse, grazie ad Aristotele, che li riportò nelle sue *Didascalie*.

Venivano dunque allestite le opere di tre poeti. Ogni autore presentava una tetralogia, cioè una trilogia di tragedie e un dramma satiresco, una sorta di farsa (successivamente anche comico).

L'autore, che talvolta si calava nei costumi dell'attore o del *corego* stesso o ancora di un esperto *corodidascalo*, curava l'istruzione del coro, dava una corretta distribuzione delle parti, si preoccupava della loro recitazione e stabiliva l'allestimento scenico, che si arricchì, col passare del tempo, di numerosi ed ingegnosi espedienti.

Il premio riservato ai vincitori, all'autore, all'attore e in seguito anche al *corego* consisteva in una corona di edera e di alloro e in un tripode di metallo, spesso dedicato a Dioniso.

All'inizio c'era un unico attore che recitava le proprie opere, ma poi con Eschilo divennero due e con Sofocle tre, a volte con l'aggiunta di un personaggio muto, tutti di sesso maschile, anche quando si dovevano rappresentare parti femminili.

Verso la metà del V sec. era l'arconte che sceglieva tre attori-divi, pagati dallo Stato, assegnandoli a sorte ai poeti stessi. Gli attori venivano distinti in protagonisti, deuteragonisti e tritagonisti, a seconda dell'importanza che assumevano nella storia. La professione dell'attore venne consolidata quando, a partire dal 449, fu introdotto un premio per la recita. Pare non esistesse alcun suggeritore.

Le azioni cruente, come le battaglie, non erano rappresentate sulla scena, ma venivano narrate. Tutti i ruoli indossavano maschere e recitavano con l'accompagnamento di musica. La scena greca, situata in un luogo all'aperto, era sobria. Le maschere erano espressive per la *tragedia* e grottesche per la *commedia*. Tra i pochi congegni scenici vi erano la macchina del volo e un praticabile.

La rappresentazione era una sola, non esistevano repliche. Solo dopo la morte di Eschilo si permise che le sue tragedie venissero replicate.

Il pubblico

La grande maggioranza degli spettatori erano uomini, ma vi erano anche donne, meteci e schiavi. Per il pubblico, che veniva diviso per tribù anche nell'assegnazione dei posti, lo spettacolo diventò la forma educativa per eccellenza e non solo quindi un diletto (anche se il dramma satiresco, la farsa satiresca, il mimo e il pantomimo erano rivolti a soddisfare un diletto di breve durata).

Infatti la tragedia costituisce il prodotto di maggior valore della ricca letteratura greca, grazie alla fusione di elementi lirici ed epici, di realismo e di immaginazione, di arte e di morale. Anche se Platone nelle *Leggi* sostiene che in uno Stato ben costruito non è proprio il caso di permettere ai tragediografi di arringare a teatro i giovani, le donne e tutta la turba del popolo.

Il pubblico partecipava con viva emozione agli spettacoli. Quando fu dato il *Cresfonte* di Euripide, nel momento in cui la madre Merope sta per uccidere Cresfonte, ignorando che sia suo figlio, nella cavea si scatenò il finimondo.

Si poteva bloccare la rappresentazione senza alcuno scrupolo: Euripide p.es. dovette dare chiarimenti sul seguito di un suo pezzo delle *Danae* in cui vi era stato un elogio sperticato del denaro.

La gente esprimeva la sua antipatia anche contro chi entrava a teatro e non era gradito, e poteva anche tirare proiettili di ogni tipo: fichi, olive, verdure, sassi.

Gli stessi poeti comici amavano di tanto in tanto rivolgersi direttamente al pubblico, sfruttando gli effetti a sorpresa.

I costi

Il teatro ateniese era alimentato, finanziariamente, da sovvenzioni statali e private. Lo Stato si assunse, a partire da Pericle e per oltre un secolo, l'onere di pagare l'ingresso ai cittadini ateniesi.

Il denaro veniva attinto da un fondo speciale, nel quale affluivano le eccedenze delle varie casse della tesoreria.

Il biglietto costava due oboli: uno destinato al posto, l'altro al mangiare (all'epoca di Menandro era l'equivalente di una zuppa). Poi si arriverà a una dracma.

Allo Stato andava l'affitto versato da chi si prendeva il teatro in gestione, curandone manutenzione e riparazioni, e incassava l'obolo del biglietto. Quindi in pratica gli spettacoli erano gestiti, a turno, dai cittadini delle classi più abbienti, i quali avevano l'obbligo di provvedere al pagamento del coro, dei costumi, delle maschere e del ricevimento a fine gara.

Il coro

Il coro, composto inizialmente da 12, poi, nella seconda metà del V secolo, da 15 coreuti, era sempre legato all'azione, tranne che in Euripide, il quale lo adoperò come semplice intermezzo. Col suo capo-coro aveva la funzione di esprimere le sensazioni suscitate dal dramma e di darne un giudizio.

Il coro veniva chiesto dagli autori delle rappresentazioni all'arconte, un cittadino qualunque, scelto a sorte, che dirigeva le feste e le competizioni teatrali.

L'arconte doveva anche trovare per ogni drammaturgo un *corego*, cioè un finanziatore facoltoso in grado di pagare il coro.

Il coro aveva una funzione centrale, in quanto non c'era illuminazione, lo scenario era primitivo e scarse le attrezzature. Il poeta non solo doveva produrre i testi, ma svolgere anche le funzioni del regista, del compositore musicale, del coreografo, dell'istruttore del coro ecc.

Nel coro potevano anche esserci le donne. Costumi e maschere erano uguali per tutti i componenti, generalmente preceduti dall'unica figura che si presentava senza maschera davanti al pubblico: il flautista, che si fermava al centro dell'*orchestra*.

Il coro doveva essere bene addestrato a parlare, cantare e danzare in un gruppo unico. Nelle *Supplici* di Eschilo il coro è addirittura al centro della trama e il suo destino è la questione principale in gioco.

Al tempo dell'attore unico (lo stesso poeta) non vi era altro dialogo che tra l'attore e il coro. L'importanza del coro diminuì all'aumentare del numero degli attori.

Durante le scene dialogate il coro si comportava come una folla, cioè guardava l'attore (dall'*orchestra* sottostante), volgendo le spalle agli spettatori, verso cui si girava solo per recitare determinate parti poetiche.

Il coro non era che un attore collettivo, l'anima della città.

Le maschere

All'inizio gli attori non usavano maschere ma trucchi a base di biacca. Fu Tespi, il creatore della tragedia, a introdurre l'uso della maschera di lino, a volte di sughero o di legno. Non se ne è conservata nessuna, tranne qualche copia di marmo o di terracotta.

Fu indotto a questa soluzione per motivi di forza maggiore: nel teatro una distanza di almeno 18 metri separava gli attori dal pubblico, che sedeva nella prima fila, al di là dell'*orchestra*, e circa 90 metri li divi-

devano dalle ultime file. Era quasi impossibile percepire i mutamenti del volto, così essenziali nelle rappresentazioni teatrali.

In effetti, ciò che più importava al pubblico greco, che non disponeva della guida di un programma, era di individuare subito il personaggio (un attore poteva cambiare maschera nel corso della stessa rappresentazione). Conoscendo approssimativamente la trama, il pubblico era in grado di individuare immediatamente dalla maschera il personaggio in scena.

La maschera finì col coprire tutta la testa, per cui non si usavano parrucche separate. La faccia veniva dipinta di bianco-grigio per rappresentare le donne, e con colori più scuri per rappresentare gli uomini. Mostrava lineamenti naturali ben marcati. Polluce enumera ventotto maschere di repertorio per i personaggi della tragedia.

Anche il coro portava maschere.

I costumi

Gli attori indossavano diversi costumi, alti calzari, ed erano varie le parti che assumevano nello stesso dramma, a seconda delle maschere.

I greci non concepivano il costume "storico" come ricerca di una riproduzione realistica del passato, né l'idea di rappresentare un dramma in costume contemporaneo.

Dovendo dare nell'occhio da lontano, il costume era riccamente ornato con disegni vistosi, di colori vivaci (anche se i personaggi in lutto portavano il nero).

L'identità fisica dell'attore era completamente nascosta: la maschera, il costume e gli stivali lo coprivano interamente, tranne le mani. L'abito scendeva fino alle caviglie. Le maniche era sempre lunghe.

Semplici oggetti potevano conseguire notevoli effetti: p.es. l'arco di Apollo, la clava e la pelle di leone di Ercole, lo scettro di un re, la spada di un guerriero, la ghirlanda di un messaggero.

Anche il coro indossava diversi tipi di costumi, benché meno splendidi di quelli degli attori.

La voce

Gli attori parlavano il dialetto attico, che lasciava però spazio, durante lunghi racconti, a degli ionismi e nei contrasti serrati e veementi, a *sticomitie*.

La voce, molto più importante del movimento e del gesto, doveva essere in grado di raggiungere, senza gridare, tutto il teatro, sino alle

file più distanti dell'enorme auditorio. Probabilmente la maschera contribuiva ad amplificarla.

La dizione doveva essere perfetta, con una particolare finezza di timbro e con una grande capacità di adeguamento ai diversi stati d'animo dei protagonisti: peraltro l'attore doveva essere in grado di cambiare voce con la stessa facilità con cui cambiava la maschera, trasformandosi da giovane in vecchio, da uomo in donna.

In particolare la voce doveva eccellere nell'interpretare gli elementi della disputa e della narrazione, le due funzioni vocali principali della rappresentazione.

Occorreva anche la conoscenza della musica e del canto, poiché spesso si faceva sentire l'uso del flauto e occorreva alternarsi con il coro, la cui importanza andò scemando solo verso l'inizio del IV secolo.

Lo strumento preferito nelle rappresentazioni dionisiache era l'*aulos*, il conturbante oboe (antitetico alla riposante lira di Apollo).

Il declino della tragedia

Dal IV secolo a.C. la tragedia subisce una forte decadenza, che si prolunga anche durante l'era ellenistica, perdendo l'originale carattere religioso e sociale: infatti l'organizzazione degli spettacoli passava di carica in carica, dapprima all'interno della compagnia, poi addirittura ad impiegati statali. Così la tragedia si ridusse, povera di cariche emotive, alla letteratura o, per un processo di progressiva profanizzazione, si trasformò nella *commedia nuova*, il cui poeta più rappresentativo fu Menandro. Le interpretazioni teatrali diventano solo un semplice divertimento riservato alle corti ellenistiche.

Nel corso del III secolo a.C. la tragedia greca fu importata a Roma. L'età arcaica vide un enorme successo di questo genere teatrale, molto lodato da Cicerone e da Quintiliano.

I romani portarono sulla scena sia i personaggi dei miti greci (*fabulae coturnatae*), soprattutto relativi al ciclo troiano e modellati spesso su Euripide, sia gli avvenimenti e i personaggi propri del mondo romano (*fabulae praetextae*).

I primi autori tragici romani furono Andronico, Nevio ed Ennio, che si ispirarono a modelli ed esemplari greci. Con Pacuvio e Accio, invece, la produzione accrebbe di originalità, sia per i vari accorgimenti scenici utilizzati, sia per la rigorosa rappresentazione delle passioni e dei motivi patetici.

La tragedia però non divenne mai così popolare come in Grecia e fu tralasciata durante l'ultimo secolo repubblicano e durante l'era impe-

riale. Il teatro lasciò sempre più posto alle rappresentazioni del mimo. Subì inoltre la concorrenza degli spettacoli del circo e dei giochi dei gladiatori.

A noi restano solo due versi della *Medea* di Ovidio, tutto lo sconcertante teatro di Seneca, probabilmente destinato alla lettura invece che alla rappresentazione teatrale, ed infine l'*Ottavia*, presumibile opera di un suo imitatore.

Euripide

Biografia

Le fonti principali per la ricostruzione della vita di Euripide risalgono al III sec. a.C., sono pochissime e molto incerte. Secondo quindi la "leggenda", Euripide sarebbe nato nel giorno della battaglia di Salamina, nel 480 a.C., ma probabilmente la nascita del tragediografo è da collocarsi nel 485-484 a.C., sebbene alcuni considerino dubbia anche questa data, a motivo del sincronismo con la prima vittoria tragica di Eschilo.

La vita e lo sviluppo culturale e poetico di Euripide si inseriscono nel periodo di massimo splendore dello Stato ateniese e della successiva fase di sfaldamento e di crisi. Tale parabola coincide storicamente con i due grandi fenomeni dell'Atene classica, cioè l'età di Pericle e la guerra del Peloponneso.

Per quanto ci sia pervenuta una *Vita anonima* e la biografia del peripatetico Satiro, gli aneddoti e le dicerie formulate dai suoi avversari (Aristofane e altri commediografi e poeti comici) hanno contribuito all'incertezza generale riguardo alla vita di Euripide; i suoi genitori, Mnesarco (o Mnesarchide), del demo di Flia, e Clito, agiati proprietari terrieri non di origine nobile (di sicuro avevano possedimenti a Salamina), furono fatti passare ad esempio per un oste o bottegaio e un'ortolana, ed anche la sua vita privata non fu risparmiata: stando alle voci maligne egli avrebbe sposato Melito e poi Cherine, ma entrambi i matrimoni non furono felici. Ebbe comunque dalla seconda moglie tre figli, di cui l'ultimo, anch'egli di nome Euripide, fu poeta tragico.

Ricevette un'ottima istruzione, dedicandosi anche all'atletica o al pugilato e alla pittura. Fu anche un danzatore e torciere di Apollo. Stranamente non fu ammesso alle gare sportive ad Olimpia, a causa dell'incertezza sulla sua età, per cui dovette iscriversi alle gare eleusine e tesse.

Ebbe, a quanto pare, rapporti con i sofisti e con Socrate e, secondo la tradizione, fu discepolo del filosofo Anassagora e del retore Prodicco, nonché di Protagora e di Antifonte. Gli piaceva la sofistica semplicemente perché gli permetteva di sostenere una tesi e il suo contrario.

La cosa che più stupisce è come sia stato possibile far passare Euripide per un figlio di un oste e di una fruttivendola, quando l'educazione e l'istruzione ricevute furono di prim'ordine: persino la sua biblioteca personale è una delle prime di cui si abbia notizia. Vien quasi da pensare ch'egli fosse un figlio non legittimo ma naturale, magari di un

importante uomo locale. Se Euripide ebbe davvero origini facoltose perché - visto che allora i casati, le stirpi e le dinastie avevano tanta importanza - non dirlo esplicitamente? Per quale ragione la sua biografia è così scarna di particolari o, al contrario, così romanzata?

D'altra parte ad Atene, allora, i tradimenti presso le classi elevate erano all'ordine del giorno, in quanto raramente i matrimoni erano d'amore. Gli uomini avevano concubine e cortigiane, per il piacere e per essere ben curati; alle mogli spettava il compito di dare figli legittimi. La donna infatti era generalmente esclusa dall'attività politica, sociale e culturale: il suo mondo era la casa. La libertà apparteneva alle etere e alle auletridi (flautiste) che rallegravano i festini e passeggiavano per le vie della città.

Il giovane Euripide partecipò per la prima volta a un concorso di opere tragiche nel 455, con *Le Peliadi (Peliádes)*, ma ottenne solo il coro. Praticamente iniziò a scrivere tragedie in una grotta dell'isola di Salamina, in totale solitudine e senza essere scervo da una certa misoginia. Alessandro Etolo lo descrive come persona "cupa", "difficile nell'esprimersi", che "mai imparò dal vino a beffeggiare".

La sua prima vittoria risale, secondo il Marmor Parium, al 441 ed a questa se ne aggiunsero solamente tre (o quattro, se si accetta quella, tramandata da alcune fonti, riportata dal figlio, dopo la sua morte), quella della rappresentazione dell'*Ifigenia in Aulide*, dell'*Alcmeone* a Corinto e delle *Baccanti*. Dunque si percepisce una notevole ostilità del pubblico nei confronti di Euripide, dovuta, pare, all'accusa di empietà o di ateismo mossagli da Cleone.

Di idee democratiche e progressiste Euripide, a differenza di Eschilo e Sofocle, non prese parte attiva alla vita politica della sua città o comunque non godé di appoggi politici, anche se nelle sue tragedie accenna spesso alla politica del suo tempo e probabilmente subì un processo a motivo del suo ateismo. I suoi contemporanei e i posteri avevano comunque l'idea che Euripide fosse scontroso, solitario, misantropo e misogino, a causa soprattutto del fallimento dei suoi due matrimoni.

Nel 408, dopo aver fatto rappresentare l'*Oreste* ad Atene e quando le critiche raggiunsero il culmine, si recò a Pella, in Macedonia, su invito del re Archelao (suo mecenate), che amava avere alla sua corte alti ingegni del calibro del tragico Agatone e del ditirambografo Timoteo. Lì morì nel 406 in circostanze mai chiarite e avvolte dalla leggenda: secondo alcuni sarebbe stato sbranato da alcuni cani Molossi, come punizione per la sua irreligiosità ed empietà, delle quali si credeva di trovare numerose e palesi prove nelle sue tragedie e drammi satireschi (novantadue secondo alcune fonti, ottantotto secondo altre). Probabilmente morì sbranato da un cane da caccia dello stesso Archelao.

Il cadavere fu seppellito a Pella, o nella valle di Aretusa; la notizia della sua morte sconvolse e fece lacrimare Atene, dove fu costruito un cenotafio, la cui iscrizione fu composta da Tucidide. Ma quando da Atene mandarono gli ambasciatori a chiederne il corpo, i macedoni si rifiutarono di consegnarlo. La sua fama comunque arrivò ad oscurare quella di Sofocle e persino quella di Eschilo.

Opere

Euripide scrisse esclusivamente opere drammatiche, tranne un carne sepolcrale per gli Ateniesi caduti in Sicilia e un epinicio che celebrava la vittoria olimpica di Alcibiade.

Intere ci restano soltanto diciotto tragedie: *Alceste* (438), *Medea* (431), *Ippolito* (428), *Eraclidi* (430-27), *Eracle furente* (424), *Andromaca* (426), *Ecuba* (424), *Supplici* (422), *Troiane* (415), *Elettra* (413), *Elena* (412), *Ione* (418), *Fenicie* (408-9), *Ifigenia in Tauride* (414), *Oreste* (408), *Ifigenia in Aulide*, *Baccanti* (rappresentate postume nel 405), *Reso*, della cui autenticità si dubita.

Possediamo anche numerosi frammenti delle tragedie perdute e un dramma satiresco, il *Ciclope* (anteriore al 425). Inoltre è stato da molti attribuito ad Euripide .

Paragonato al teatro di Eschilo e di Sofocle, quello di Euripide presenta molte novità:

- importanza dell'analisi psicologica dei sentimenti umani;
- valorizzazione delle passioni amorose femminili;
- ricerca dell'elemento patetico e di effetto emotivo;
- revisione dei tradizionali valori religiosi, morali e politici e loro risoluzione in termini scettici e relativistici;
- sforzo per razionalizzare i miti e adeguarli alla realtà del presente, nonché per trovare soggetti originali;
- rifiuto dei toni magniloquenti dei tragici precedenti, a favore della quotidianità, in cui uomo e donna possano riconoscersi;
- uso dettagliato del prologo in funzione espositiva di interpretazioni personali, e che mette gli spettatori a conoscenza degli antefatti, spesso anticipando loro la conclusione della tragedia (i dialoghi, le parole... assumono quindi un ruolo preponderante);
- fisionomia nuova dei cori, minutamente descrittivi e adattati alle esigenze musicali, che divengono pressoché indipendenti dall'azione, cioè i canti, pur essendo altamente poetici, - sono quasi avulsi dalle vicende narrate;
- cura dei costumi e della messa in scena.

Euripide rappresentò le problematiche dello Stato ateniese in espansione: i rapporti fra gli uomini, piuttosto che quelli tra l'uomo e la divinità, come invece volevano Eschilo e Sofocle.

Euripide si preoccupò inoltre di portare sulla scena la triste condizione vissuta nella società dalla donna e dagli stranieri. Nelle sue tragedie le figure divine, quando presenti, venivano utilizzate come metafore delle istituzioni sociali, e quindi come tali messe in discussione da una ragione argomentativa avvezza più alle armi del paradosso e dell'assurdo che non a quelle della mediazione e del compromesso.

Euripide ricerca una realtà che non ricorra al trascendente, ma che si avvalga della ragione. Per questi motivi nella sua tragedia assume una notevole importanza l'analisi psicologica, dove si scontrano il pessimismo generato dalla coscienza della miseria umana, frutto, a sua volta, del pregiudizio, e l'ottimismo, che, nutrito dalla fiducia nella ragione, può abbattere i pregiudizi e stabilire migliori rapporti sociali.

Con la sua tendenza a mettere tutto in discussione, Euripide appare seguace dei sofisti. Tendenzialmente i suoi personaggi non sono atei, ma alla ricerca di un dio buono e giusto in cui credere. Tuttavia il male è così dilagante nel mondo, che il pensiero dell'esistenza della divinità non è sufficiente ad esorcizzarlo.

Euripide si dimostra fiducioso nella ragione umana solo in apparenza, in quanto nei fatti domina nelle sue opere una visione pessimistica della vita, in maniera quindi assai diversa dall'atteggiamento religioso di Sofocle, che cerca conforto nella fede. Sicché, nonostante la varietà degli schemi della sua tragedia, Euripide resta un poeta monocorde, proprio per questo suo approdare continuamente a conclusioni pessimistiche.

Il poeta della debolezza predilige le giovani vite stroncate da una morte prematura e le sue eroine sono creature profondamente deboli, che acquistano per un attimo la forza che non ebbero nella loro triste e breve vita. L'opera di Euripide mira quindi alla commozione del pubblico, motivata da una profonda intuizione del dolore umano, espressa in un lirismo dalla forza poetica irresistibile.

Con lui l'azione si arricchisce di episodi e di situazioni complicate, risolte spesso dall'intervento di una divinità (*deus ex machina*). Proprio per la varietà dell'intreccio e per l'abilità nello svolgerlo, al fine di suscitare l'interesse degli spettatori, Euripide fu considerato il padre della *commedia nuova*, che fiorì nella seconda metà del IV sec.

Da vivo, egli non ebbe molta fortuna; le molteplici e ardite innovazioni nella struttura e nello spirito dei suoi drammi gli alienarono in parte il pubblico ateniese. Ma dopo la morte godette di una popolarità che non doveva più venir meno: Luciano di Samosata ha potuto parlare

di euripidomania, che si era impadronita del pubblico non solo ad Atene, ma in molte città greche.

Per il suo carattere di "modernità" e per l'interesse sempre attuale dei problemi proposti nei suoi drammi, il teatro di Euripide, molto più di quello di Eschilo e Sofocle, ispirò poeti di ogni tempo e luogo.

Concezione di poesia e cultura

La decisione di Euripide di trasferirsi in Macedonia, alla corte di Archelao, fu il segno evidente della sua rinuncia a dialogare col pubblico ateniese. Se n'era andato tra il secondo esilio di Alcibiade e il processo degli strateghi delle Arginuse, in uno di quei momenti di grave oscurantismo. Quando si accorse che la città democratica lo aveva respinto, egli perse progressivamente contatto con la politica.

La sua presa di posizione rispetto alla democrazia non fu accompagnata da una adesione al partito avverso, quello dei conservatori: Euripide tenne una posizione autonoma, orientata alla critica radicale del sistema politico istituito.

A partire dalle *Troiane* il disimpegno diviene più radicale: la poesia si afferma come valore autonomo; si ampliano le rievocazioni mitiche e si manifestano, nei canti lirici, desideri di evasione in luoghi remoti (nonché la tendenza a dare più importanza alla musica che alle parole).

Anche l'emergere del motivo dei legami familiari e dell'amicizia, l'invito a vivere giorno per giorno, indicano la rinuncia a qualsiasi progettualità etica e politica.

Nel terzo stasimo della *Medea* Atene è esaltata come la città in cui Armonia ha generato le Muse, e gli ateniesi si nutrono di "gloriosissima sapienza". Questa idealizzazione della città appare però in contrasto con alcuni versi della stessa tragedia, in cui Medea riflette sulle conseguenze della *sofia*: "se esponi a gente ignorante novità sapienti, passerai per uomo inutile non per uomo sapiente".

Siamo ancora lontani dall'esaltazione di un ideale di vita dedita solo alla poesia e alla cultura, ma sembra che già affiori nel poeta la consapevolezza di un distacco dalla "città".

Dopo la morte di Pericle i contrasti tra "moderati" e "radicali" divennero sempre più gravi: non era più possibile vedere nella *polis* un organismo unitario. La concezione di una vita disancorata da ideali a lunga scadenza ha modo di svilupparsi in Euripide negli anni successivi all'*Ippolito*, come conseguenza di un'accentuazione del pessimismo.

Già nel terzo stasimo dell'*Ippolito* il coro esprime il proprio sgo-mento per l'assenza di un ordine razionale nella vita umana: "ma quando guardo le vicende e le azioni degli uomini non riesco a scorgere in esse quell'ordine razionale che la mia mente nella sua speranza nasconde". Di qui la tensione a credere nella giustizia divina e la delusione che nasce dall'analisi della realtà.

Nel frammenti dell'*Eretteo* al rifiuto della guerra e al desiderio di pace si associa un'apertura verso un modo di vita in cui la "cultura" tende a diventare l'elemento esistenziale. L'ideale di una vita dedicata alla cultura e alla poesia è espresso con particolare chiarezza e intensità nel secondo stasimo dell'*Eracle*: il coro si augura di non vivere mai senza la poesia e di poter sempre godere del canto. Eracle condanna la poesia che attribuisce azioni turpi agli dèi.

Molto importanti sono anche i frammenti di un'altra opera perduta, l'*Antiope*, in cui i due fratelli Anfione e Zeto difendono rispettivamente l'ideale della vita contemplativa e quello della vita dedicata all'azione. Anfione era per Tebe il maestro del canto, l'inventore della musica. Zeto accusa il fratello di mollezza effeminata, che rende inclini solo al godimento e inetti alla vita pratica, per l'utilità dello Stato, della famiglia e degli amici. Anfione obietta che certamente il servitore delle Muse non produce beni materiali, ma a che giovano la ricchezza e il potere se mancano l'arte e la gioia del bello?

In Anfione è altresì evidente l'interesse per la conoscenza della natura come oggetto precipuo dell'attività intellettuale dell'uomo. Il rifiuto dell'azione viene presentato come il presupposto indispensabile per la realizzazione di un ideale che ha il suo centro nel piacere.

Anche *Ione* nella tragedia omonima esalta la tranquillità e il disimpegno: "i migliori, i saggi che non parlano e odiano gli affari e la politica rideranno di questo sprovveduto che in una così temibile città se ne sta tranquillo".

Lo *Ione* appartiene all'ultima fase della produzione euripidea, al gruppo delle tragedie "di intrigo". Al rigore e alla lucidità interiore di *Alcesti* e *Medea* fa riscontro l'abilità di organizzare intrighi in vista della propria salvezza. In queste tragedie di intrigo i personaggi hanno uno spessore molto più sottile che non nelle precedenti tragedie di Euripide.

Nelle *Baccanti*, l'opera più complessa ed enigmatica di Euripide, non c'è posto per le riflessioni sulla poesia o per l'esaltazione di una vita dedicata alle Muse. La tranquillità non appare ora come presupposto di una vita dedita allo studio e alla poesia, ma come frutto della scelta di una *sofia* che si tiene lontana dal pensiero. "Scienza non è saggezza né (è

saggezza) il pensiero che va al di là del limite umano segnato dalla morte". Il poeta rinnega la sua stessa vita.

Rispetto al passo della *Medea* in cui la protagonista sostiene che l'uomo fornito di ragione non dovrebbe mai istruire fuor di misura i propri figli, i passi citati dalle *Baccanti* si collocano in una dimensione apolitica che non dipende solo dalla differente vicenda che vi è rappresentata.

Le *Baccanti* invitano a seguire i costumi e le norme del popolo incolto, rifiutando il sapere di chi si distingue dalla massa, e accettando l'ideale di una vita vissuta giorno per giorno. E' forse l'opera più tragica della letteratura mondiale.

Nell'ultimo Euripide si assiste a una profonda sfiducia nelle capacità degli uomini. Egli non crede più in quella cultura periclea che era stata alla base della sua stessa formazione intellettuale: il riconoscimento dell'estrema instabilità delle vicende umane e della necessità di vivere senza ideali, appariva più come un ripiegamento che come la conquista di un nuovo equilibrio culturale.

Tuttavia il mondo poetico dell'ultimo Euripide, visto globalmente, è molto più articolato e complesso che non quello di Menandro, che pure deve tanto alle ultime tragedie di Euripide. Egli esprimeva talmente a fondo le contraddizioni della sua epoca in crisi da diventare il più tragico dei tragici.

Considerazioni

Anche Euripide, come gli altri due grandi tragici che lo hanno preceduto, deve essere considerato un "educatore della società", benché nel suo teatro ci sia una trasformazione sostanziale rispetto al passato: dal punto di vista formale la struttura della tragedia non subisce alcuna modificazione, ma mentre l'evento mitico era al centro del teatro di Eschilo e Sofocle, conformemente alle versioni tramandate dalla tradizione, con Euripide invece il mito viene considerato un'elaborazione dei poeti e non parte fondamentale della religiosità greca (basti ricordare che la rappresentazione stessa era considerata un rito sacro), e quindi il mito viene utilizzato come mezzo per rappresentare i problemi e le tematiche profane, quotidiane, su cui era necessario riflettere.

Euripide intende affrontare i problemi dell'uomo esclusivamente in termini umani, ma essendo la tragedia una rappresentazione "religiosa", egli non poteva non coinvolgere gli aspetti mitici, ch'erano appunto quelli della religiosità dominante: e così il dio viene confinato nel prologo o nell'esordio, facendo in modo che la vicenda si svolga sen-

za il suo intervento (a volte il mito viene usato proprio per contestare la religiosità, come nel prologo di Afrodite nell'*Ippolito*).

Euripide vede nell'azione dei suoi personaggi il risultato di un processo psicologico: si interessa dell'interiorità dei suoi personaggi, che non si identifica con l'inezienza morale, come nel teatro di Sofocle, ma è caratterizzata da un conflitto tra la ragione e la componente irrazionale. Questo conflitto è elemento di tragedia insito nell'uomo, al punto che ci si chiede se l'uomo sia causa di ciò che fa o non piuttosto vittima delle sue azioni. La componente dominante è quella irrazionale: la ragione arriva a comprendere ma non è in grado di evitare che si compiano errori.

Questa introspezione psicologica dà origine all'imborghesimento del mito: anche gli eroi vengono disegnati con i conflitti e le passioni proprie di tutti gli uomini; il suicidio non è più considerato come affermazione di sé ma come via di fuga (l'*Aiace* di Sofocle si uccide per affermare il suo valore, Fedra invece perché è di fronte a una realtà a cui non trova soluzione).

E' assente in Euripide l'idea di giustizia, di un dio che intercede in favore del più debole. La vicenda umana è regolata dal caso, per cui ha senso solo il cercare una dignità astratta dell'uomo, fine a se stessa. C'è una grande apertura nei confronti di tutti gli uomini, poiché tutti sono accomunati da un destino costretti a condividere.

In tal senso Euripide è molto distante dal pensiero di Socrate: con le sue opere dimostra che conoscere il bene non spinge necessariamente al bene. I personaggi euripidei alternano momenti di lucida analisi in cui si esprimono in termini razionali e filosofici, a momenti di totale soggezione alle forze irrazionali.

Il prologo diventa espositivo: un personaggio racconta l'antefatto, la situazione e la conclusione della vicenda per far conoscere agli spettatori le modifiche al mito o anche perché è confinata in questo punto l'azione del dio.

Il *deus ex machina* interviene spesso nelle tragedie di Euripide ma non porta ad un finale risolutivo: il conflitto tragico infatti è ineliminabile.

Il coro assume un ruolo diverso: è un accompagnamento lirico che esprime compartecipazione ai dolori dei personaggi, ma non ha più il compito di analizzare la vicenda (cosa che fanno gli stessi personaggi).

Democrazia e internazionalismo nel libro di Giona

Che senso ha il libretto veterotestamentario di Giona, profeta reitante? E perché ebbe così tanto successo all'epoca del cristianesimo primitivo? Al dire di Elie Wiesel nessuno nella Bibbia gli somiglia. Molti scrittori, artisti e registi si sono ispirati a lui. Tra i principali l'Ariosto nei suoi *Cinque Canti*, aggiunti e poi tolti dall'*Orlando furioso*, quando mette Astolfo nel ventre d'una balena; anche il protagonista del *Barone di Münchhausen* ci finisce dentro. E il *Soldatino di piombo* di Andersen? Il *Pinocchio* di Collodi? *Il segno di Giona* di Thomas Merton? E Ismaele, il giovane baleniere protagonista di *Moby Dick*, non può forse essere considerato un Giona? Esiste anche il film *Jona che visse nella balena*, di Roberto Faenza, che racconta i drammi di un bambino nei lager nazisti, mentre nel film di Peter Weir, *Master and Commander (Sfida ai confini del mare)*, il giovane ufficiale identificato come il "Giona" maledetto, responsabile di una bonaccia senza fine, decide di suicidarsi. Nella Cappella Sistina appare come se litigasse con Dio. Persino il filosofo Leibniz visse un'esperienza simile a quella di Giona, in quanto rischiò d'essere affogato da marinai italiani in presenza di una tempesta solo perché, essendo lui un protestante e quindi per loro un eretico, veniva considerato responsabile del possibile naufragio: li convinse ch'era un buon credente cominciando a pregare con un rosario in mano.

Riassunto del testo

Jahvè ordina al profeta di avvisare gli abitanti pagani di Ninive che se continuano col loro indegno comportamento, la città verrà distrutta molto presto.

Lui però, invece di eseguirlo, s'imbarca a Giaffa su una nave di marinai pagani, battente bandiera fenicia, diretta a occidente, verso Tarsis, in Spagna (o in Sardegna). Proprio non ne vuol sapere: il mare, d'altra parte, favorisce il tradimento, è la via di fuga.

Tuttavia la nave, sballottata da un mare molto agitato, rischia d'affondare. I marinai, presi alla sprovvista, pensano che la responsabilità sia di qualcuno a bordo, e la sorte cade proprio su Giona, il quale lo conferma.

Per far calmare i venti, propone che lo gettino in acqua. In un primo momento non avevano intenzione di farlo, ma poi ebbe la meglio il timore di morire affogati. E così la tempesta si calmò. I marinai, molto

turbati, capirono che il dio di Giona era più forte dei loro e gli offrirono dei sacrifici.

Giona però, lungi dall'essere affogato, era stato inghiottito da un enorme cetaceo. Restò nel suo ventre tre giorni, cantando un salmo e pentendosi del suo comportamento, sicché Jahvè costrinse il pesce a vomitarlo su una spiaggia.

Quando l'ordine gli viene ripetuto, decide di dirigersi verso Nive, la terza più grande città dell'impero assiro. Una volta varcate le mura, cominciò a dire ch'essa sarebbe stata distrutta entro 40 giorni, *sic et simpliciter*.

La gente s'impaurì enormemente e il sovrano, sperando che il dio s'impietosisse o che almeno attenuasse la portata del castigo, diede ordine che assolutamente tutti facessero digiuni e penitenze, inclusi gli animali!⁵⁷ Sembravano in preda a un terrore sacro dell'ignoto, dell'imponderabile, come prima i marinai s'erano affidati, magicamente, alla sorte per sapere chi o cosa era causa della tempesta. Giona era forse un profeta già conosciuto e ritenuto attendibile? Oppure Jahvè passava per un dio terribile, che, se e quando lo decideva, non risparmiava nessuno? Sia come sia, vedendo tale disponibilità al ravvedimento, Jahvè rinunciò a punirli. Si erano comportati meglio dello stesso Giona, che nei confronti del proprio dio aveva disobbedito.

Il profeta però se ne andò via indispettito: perché? Dentro le mura della città egli non aveva detto: "Pentitevi se non volete morire tutti"; ma aveva dato per scontato che la città sarebbe stata distrutta entro 40 giorni. Dunque cosa voleva far capire l'autore mostrando il disappunto di Giona? La motivazione che gli fa dire è poco comprensibile: "Signore, non era forse questo che dicevo quand'ero nel mio paese? Per ciò mi affrettai a fuggire a Tarsis; perché so che tu sei un Dio misericordioso e clemente, longanime, di grande amore e che ti lasci impietosire riguardo al male minacciato. Or dunque, Signore, toglimi la vita, perché meglio è per me morire che vivere!" (4,2-3).

In pratica accusava il suo dio d'essere discontinuo, incoerente (oggi diremmo "buonista"). Da un lato infatti lo sente minacciare tremendi castighi; dall'altro invece lo vede impietosirsi di fronte alla contrizione degli abitanti. Ecco spiegato il motivo per cui non voleva andare ad avvisare i Niniviti: sapeva bene che se quelli si fossero pentiti, il suo oracolo

⁵⁷Il lutto o il digiuno imposto anche agli animali (3,7 s.) era un'usanza che praticavano gli Assiri nell'VIII sec. (ereditata dai Persiani). Sarebbe stato inconcepibile per un ebreo mettere sullo stesso piano uomo e animale. Qui il testo vuol far vedere che i Niniviti non erano più in grado di capire chi li aveva messi al mondo.

non sarebbe servito a nulla, e lui ci avrebbe fatto una magra figura, in quanto avrebbero potuto dirgli che non era un vero profeta.

Giona è così depresso che vorrebbe morire: non si azzarda più a presentarsi in pubblico. È convinto che la sua reputazione sia finita. La sua schematica fede in Jahvè è crollata. D'altra parte da tempo sospettava che questi non fosse più severo come una volta. Ecco perché non voleva eseguire i suoi ordini.

Jahvè cercò di fargli capire che l'incoerenza non è sempre un segno di debolezza, ma anche di forza morale. Infatti, se avesse voluto distruggere la città, avrebbe potuto farlo, ma sapeva anche che non sarebbe stato giusto usare il suo potere visto che le motivazioni per cui lo voleva usare, erano cambiate. Quando è in gioco l'etica, non si può essere inflessibili. L'atteggiamento schematico, unilaterale di Giona aveva fatto il suo tempo; era ora di acquisire maggiore considerazione per chi la pensava diversamente, in quanto vizi e virtù sono patrimonio di tutta l'umanità.

Giona però non se ne torna a casa, ma si mette su una collina adiacente alla città per vedere come sarebbero finite le cose: aspetta la fine dei 40 giorni.

Intanto Jahvè, per dimostrare che aveva la forza di sempre, fa crescere, in una notte, una pianta di ricino per riparare Giona dal sole cocente, anche se poi la fa seccare il giorno dopo.⁵⁸ Poi però, siccome s'era accorto che con tale sua esibizione di forza, unita al vento caldo che da oriente gli aveva fatto venire portandolo quasi allo svenimento, rischiava soltanto di favorire la sua tendenza suicida, si mette a discutere con lui, dicendogli: "Tu ti dai pena per quella pianta di ricino per cui non hai fatto nessuna fatica e che tu non hai fatto spuntare, che in una notte è cresciuta e in una notte è perita: e io non dovrei aver pietà di Ninive, quella grande città, nella quale sono più di centoventimila persone, che non sanno distinguere fra la mano destra e la sinistra, e una grande quantità di animali?" (4,10-11).

Cioè in sostanza Jahvè aveva fatto capire a Giona che quando si ha pietà di qualcuno, vedendolo sinceramente pentito, non si deve guardare né la gravità della sua colpa (non sa distinguere il bene dal male, come i bambini), né il ruolo ch'egli riveste (è un pagano oppressore). Se Giona non capisce questo, non capisce nulla della vita. Sbrigativamente il racconto finisce qui, senza dirci se il profeta aveva davvero capito la lezione.⁵⁹

⁵⁸Non si capisce però perché faccia crescere questa pianta quando Giona è già riparato dalle frasche. Qualche manipolatore ha invertito dei versetti? Si doveva far vedere, nel dialogo tra i due, che cosa dio era in grado di fare?

⁵⁹Difficile non vedere nel racconto evangelico del figliol prodigo un riferimento

Premessa per una esegesi

Il testo (di soli 48 versetti) è stato collocato tra i dodici profeti minori, ma appare più sapienziale-didattico, una sorta di parabola con elementi allegorici, del tutto priva di riferimenti storici: la vicenda non è conosciuta né dai libri dei Re né dai testi cuneiformi degli Assiri. Il fatto che il testo contenga una pluralità di componenti che non possono essere racchiusi in una formula unitaria, ha indotto non pochi esegeti a definirlo come un midrash, una parabola, un'allegoria, una parodia del genere profetico, una fiaba, ecc. Indubbiamente la parodia fa di Giona un anti-profeta, cioè il corrispettivo dell'anti-eroe sul piano letterario, il quale si serve dell'ironia per esprimersi, affermando il contrario di ciò che intende realmente dire.

Giona era un insignificante profeta coevo del quarto re d'Israele Geroboamo II (783-743 a.C.), citato di sfuggita in 2 Re 14,25 (un libro che termina con l'esilio babilonese), ma il racconto non è suo, perché non è dell'VIII sec. a.C., bensì del V sec. (forse intorno al 400-350 a.C.). Adirittura il salmo 2,3-10 che Giona recita nel ventre della balena è ancora più recente; esso peraltro è del tutto fuori contesto rispetto alla situazione, poiché sono assemblate, in maniera raffazzonata e poco originale, alcune parti di una quindicina di salmi, trasformati in un inno di ringraziamento per lo scampato pericolo, quando in realtà Giona manifestava tendenze suicide, per cui in quella situazione avrebbe anche potuto consolarsi pensando che in maniera oggettiva non avrebbe adempiuto al proprio dovere profetico: quanto meno il salmo avrebbe dovuto essere una preghiera di afflizione o una richiesta di perdono. Invece il manipolatore di questo libretto ha voluto far passare Giona per un buon profeta, immediatamente pentitosi della propria disobbedienza.

Che il testo non sia stato scritto dal profeta lo si capisce anche dal fatto che si parla di lui in terza persona, offrendo un ritratto molto ironico (p.es. la scelta stessa del nome Giona, che vuol dire "colomba", mentre lui appare come un corvo petulante o un gufo malfidente; il nome di suo padre, Amittani, che vuol dire "degnò di fiducia", mentre lui non lo era per nulla; esilarante poi il momento in cui se la dorme profondamente "nel luogo più riposto della nave", mentre questa stava per sfasciarsi⁶⁰).

significativo a questo testo.

⁶⁰Il racconto evangelico della tempesta sedata, in cui Cristo dorme beato nella barca sbalottata dalle acque del lago di Galilea, mentre gli altri discepoli sono tutti preoccupati, ha un chiaro riferimento alla vicenda di Giona.

Inoltre mancano del tutto i dettagli storico-geografici: p.es. quelli della sua patria e del luogo ove fu rigettato dal pesce. Non si conosce il tempo in cui avvenne la sua missione, né il nome del re di Ninive (peraltro non è mai esistito in questa città un "re", quindi al massimo poteva essere un "viceré").

Si usano vari nomi divini o si fa riferimento a una varia tipologia di divinità, come Jahvè (quando si parla di Giona, usato ben 25 volte), Elohim (usato quando si parla dei Niniviti), Re del Cielo (quest'ultimo usato anche nei libri di Esdra e Neemia, che iniziano dall'esilio e raccontano la ricostruzione di Gerusalemme), gli dèi pagani dei marinai, a testimonianza che al tempo della redazione del libretto l'autore non avvertiva più una grande differenza tra un dio e l'altro, in quanto tutti gli uomini sono in realtà figli di un unico dio.

La grande città di Ninive (di 100-150 mila abitanti, con 12 chilometri di mura, su un territorio di 750 ettari), era stata edificata dal re Assur sulla riva sinistra del Tigri, a nord della Mesopotamia (nell'odierno Irak), ed era già stata distrutta nel 612 a.C. dai Medi e dai Caldei, segnando la fine dell'impero assiro. Nessuno dei suoi abitanti s'era mai convertito all'ebraismo; anzi, quando andò al potere il re Assurbanipal o Sardanapalo (668-631 a.C.) la corruzione e la violenza avevano raggiunto i massimi livelli, al punto che alla sua morte i regni sottomessi si ribellarono e scoppiò la guerra civile. Erano stati proprio gli Assiri che avevano raggiunto la Palestina nell'VIII sec. a.C., distruggendo la Samaria nel 722 a.C.

Il culto principale a Ninive era quello di Ishtar, dea dell'amore e della guerra, che prevedeva nel tempio il rito della sacra prostituzione, maschile e femminile. Significativo però che proprio nella biblioteca della città siano stati trovati i testi più completi della splendida epopea di Gilgamesh, cui gli stessi ebrei attinsero a piene mani.

La missione di Giona in questa città ha delle assonanze con quelle di Elia in Fenicia e di Eliseo in Siria, anche se l'invio di un profeta ebraico in una città pagana resta del tutto inspiegabile, meno che mai ha senso vedere che tutti gli abitanti abbiano un timore reverenziale per le sue parole (ridotte peraltro a una pura e semplice minaccia), quando nemmeno gli ebrei ne avevano per i loro massimi profeti. Il re Ioiakim di Giuda aveva gettato nel fuoco il rotolo scritto dallo scriba Baruc con le parole del profeta Geremia che richiamavano al digiuno e a cambiare stile di vita (Ger 36,23 ss.).

Giona comunque non chiede ai Niniviti di diventare come gli ebrei, ma solo di assumere un comportamento più degno (il che li porta a una certa propensione per il monoteismo e ad abbandonare gli idoli). Nel

testo non si parla di universalismo centralizzato intorno al Tempio di Gerusalemme. L'universalismo di Giona è senza limiti rituali e geografici. L'autore, tuttavia, per poter dire che i pagani potevano anche essere migliori degli ebrei, deve farlo mostrando ch'essi decisero di credere in massa e seduta stante a Jahvè, rinunciando ai loro Elohim. Cioè il fatto che i Niniviti si convertano all'istante viene messo per far vedere che se anche Giona non era un grande profeta, per non aver obbedito immediatamente all'ordine di Jahvè, lo era però il suo dio, nei cui confronti tutti avevano timore.

Noi sappiamo che i Niniviti erano pagani e che non si convertirono mai all'ebraismo. Quindi l'autore quale messaggio voleva trasmettere? Il messaggio va letto tra le righe, perché non è chiarissimo o forse non poteva esserlo. Anzitutto non è importante dire esplicitamente che i Niniviti fossero pagani ma che si comportavano come "pagani", e tale comportamento poteva caratterizzare anche gli ebrei; in secondo luogo, e come conseguenza di ciò, va detto che tra ebrei e pagani non era più il caso di porre steccati insormontabili.

Il nazionalismo post-esilico

Che sia un testo post-esilico è possibile capirlo anche dal fatto che in un ambiente del genere era possibile scandalizzarsi del non adempimento degli oracoli contro i pagani. Prima e dopo l'esilio i profeti avevano annunciato la vendetta divina contro i popoli oppressori di Israele, ma qui Giona fa capire che le minacce erano condizionate, non assolute. Questo però è un punto fondamentale che va trattato a parte.

Il popolo d'Israele, dopo l'esilio si era chiuso in un gretto particolarismo e covava sentimenti di odio contro i pagani, poiché si voleva la punizione di città come Babilonia, Tiro, Ammon, Moab, Edom... Il ritardo di ciò era motivo di scandalo.

L'apertura di Giona verso le divinità straniere è in netta contraddizione con la tendenza stabilita da Esdra e Neemia, per i quali la religione ebraica pre-esilica, fondamentalmente enoteista, in quanto riconosceva l'esistenza di altri dèi, anche se riteneva lecito per Israele esclusivamente il culto di Jahvè, diventa, nel post-esilio, profondamente monoteistica: Jahvè è l'unica divinità esistente, è lui a muovere la storia, al punto che anche un sovrano persiano può essere emissario della sua volontà. I matrimoni misti erano vietati.

Il culto religioso si concentra nelle mani dei sacerdoti: s'impone una sorta di ierocrazia a sfondo razzistico. Anche il loro re perde qualunque funzione sacerdotale; anzi, l'ultimo discendente di Davide, Zoroba-

bele, pur col ruolo di semplice governatore, sparisce all'improvviso dalla Bibbia in circostanze misteriose.

Chi è davvero Giona?

Ma chi è Giona? Cosa rappresenta? Il nazionalismo giudaico geloso dei propri privilegi o il relativismo antropologico in materia di fede religiosa?

Il suo nome è puramente fittizio; probabilmente era stato scelto perché in 2 Re 14,25 non aveva fatto nulla di particolare, per cui lo si poteva usare senza fargli alcun torto. Semplicemente aveva proclamato che la riconquista dei territori perduti della Transgiordania era voluta da Jahvè, favorendo così l'iniziativa bellica di Geroboamo.

Qui fa la parte della persona retriva, schematica, ideologica, ma il messaggio che trasmette è progressista (interculturale, interetnico, internazionalista).⁶¹ Com'è possibile un'incongruenza del genere? Nei libri del DeuteroIsaia, di Rut e di Giobbe era abbastanza evidente come i popoli pagani avessero il diritto a far parte della comunità umana destinata alla salvezza: se esisteva un dio, non poteva essere solo per gli ebrei. Anche l'Ecclesiaste criticava la dottrina tradizionale della retribuzione.

Jean-Pierre Sonnet ha sottolineato come nella figura di Giona (il cui nome vuol dire "colomba") e nella sua reazione alla chiamata di Jahvè si condensino due versetti altamente metaforici del libro di Isaia (60,8-9), che descrive la processione trionfale verso Gerusalemme: "Chi sono quelli che volano come una nube, come colombe verso le loro colombaie? Perché le isole tendono verso di me, navi di Tarsis in testa, per condurre i tuoi figli da lontano". L'incipit del libro di Giona riecheggia i versetti di Isaia: "e si alzò Giona per fuggire a Tarsis dal cospetto di Jahvè e scese a Giaffa e trovò una nave che andava a Tarsis" (1,3). In questo modo, il calco di Gio 1,1-3 inverte l'orientamento della visione metaforica di Is 60,8. Mentre in Is 60 le navi-colombe vengono da Tarsis, in Gio 1,3 Giona s'imbarca deliberatamente verso Tarsis. Facendo il bastian contrario con l'ordine divino che lo manda a Ninive, Giona rende l'oracolo di Isaia un controsenso. Imbarcarsi alla volta di Tarsis equivale per il profeta-colomba a invertire la visione e la metafora di Is 60,8-9: Giona è la colomba che vola in senso contrario. Ciò facendo, contesta, almeno

⁶¹Paul Murray sostiene che questo libretto sia quello dal quale abbiamo più da imparare in questo terzo millennio (*In viaggio con Giona. La spiritualità dello sconcerto*, ed. san Paolo, Cinisello B. 2006). Ma si veda anche Klaus Heinrich, *Parmenide e Giona. Quattro studi sul rapporto tra filosofia e mitologia*, ed. Guida, Napoli 1987.

apparentemente, l'universalismo dichiarato in Isaia.

Ma nel libretto di Giona vi è qualcosa di più. Sembra che l'autore anonimo non fosse libero di esprimersi, forse perché abituato a vivere una vita servile, in cui la libertà di parola era talmente ridotta al minimo che la morte sarebbe stata solo un vantaggio. C'è chi, tra gli esegeti, ha visto Giona come una sorta di simbolo del fatto che la grande tradizione profetica d'Israele era terminata e che la loro missione era diventata per tanti aspetti molto più difficile.

Non a caso è proprio lui a proporre ai marinai di buttarlo a mare. Quando l'autore lo fa dormire tranquillamente in mezzo alla tempesta, non è per dimostrare che il suo dio era nettamente superiore a quelli dei marinai, per cui a lui non sarebbe potuto accadere nulla, ma proprio perché vuol mostrare che Giona era del tutto indifferente alla sorte che gli sarebbe toccata. Non è un eroe ma un antieroe. Non era andato a Ninive perché aveva paura di morire, ma proprio perché non sopportava la tolleranza del suo dio. Il profeta aveva reagito con la fuga dalle proprie responsabilità, ma se lo si fosse messo troppo alle strette, avrebbe scelto una strada ancora più tragica.⁶²

Gli stessi marinai, quando Giona fa la sua proposta, appaiono più umani: non lo stanno neppure a sentire. E anche i loro dèi non erano così sprovveduti, visto che avevano saputo individuare che il responsabile della tempesta era proprio lui. Erano inferiori soltanto perché non sapevano fermare il vento.

L'autore voleva far capire che anche i pagani provano dei sentimenti di umanità e sono in grado, seppur a modo loro, di avvicinarsi alla verità. Essi fanno di tutto, remando come pazzi e alleggerendo la nave di tutto il suo carico, per riuscire ad approdare alla riva più vicina, e solo quando, per il vento troppo forte, si vedono disperati, decidono di accettare l'idea di Giona, ma non prima d'aver implorato il suo dio di non punirli per questo delitto. Naturalmente qui ci si può chiedere perché, visto che sapeva cosa bisognava fare, Giona non si sia affogato da solo. Chissà, forse perché voleva scaricare su altri la responsabilità delle proprie azioni.

Poi, siccome la tempesta si placò subito, si convertono alla religione ebraica: "offrirono sacrifici al Signore e fecero voti" (1,16). Giona li aveva convertiti senza volerlo. E loro non sapevano che lui si era salvato.

⁶²Singolare che la Chiesa cattolica abbia deciso di farne un santo, ma forse non più di tanto, visto che la sua storia viene narrata in un giorno importante per il calendario ebraico, lo Yom Kippur, e anche nel Corano appare come un profeta di Allah.

Il profeta però non aveva motivo di ringraziare il suo Signore per averlo salvato. Sapeva soltanto che, di fronte alla sua potenza, non poteva che obbedire. Per questo, alla seconda richiesta di andare a Ninive, per rimproverare gli abitanti della loro iniquità, cede senza discutere.

A questo punto la domanda a cui vien voglia di rispondere è la seguente: a Giona la missione non piaceva perché, non essendoci, secondo lui, una fondamentale differenza di comportamento tra ebrei e pagani, la riteneva insensata, oppure perché, conoscendo l'incoerenza del proprio dio, che, dopo aver comandato una cosa, si pentiva d'averlo fatto, temeva di fare brutte figure? Non era forse stato il Deuteronomio (18,21 s.) a imporre come criterio di affidabilità di un profeta, il compimento puntuale dei suoi oracoli? E non erano forse stati i libri profetici di Naum e Sofonia a dire che Ninive, essendo una città sanguinaria, guerrafondaia, malvagia e crudele nei confronti dei popoli che conquistava, meritava d'essere completamente distrutta da Jahvè?

La risposta, alla luce di quel che si è già detto, può apparire semplice ma non lo è. Nel testo l'autore vuol far vedere che Giona rappresentava il clero fanatico, non disposto ad accettare le incoerenze del proprio dio; nelle sue intenzioni però, che non si possono dire, egli vuole andare oltre persino le idee del profeta Geremia (18,7-12), per il quale dio può anche cambiare la volontà di distruggere una nazione, se questa si converte. Vuol andare oltre perché il vero problema non sta più in *ciò* che un popolo crede, ma nel *modo* come vive ciò in cui crede. In altre parole, Israele non deve cercare d'imporsi in nome di un'etica che, senza la forza militare (quella che un tempo aveva), può apparire debole; semplicemente deve smettere di volersi imporre.

Apparentemente Giona fa fatica ad accettare la transizione da un dio degli eserciti, inflessibile coi propri nemici, a un dio della misericordia, che muta atteggiamento al vedere la contrizione degli uomini. Piuttosto che avere a che fare con un dio così, sarebbe disposto al suicidio. Eppure la sua convinzione interiore è opposta a questa.

Aveva forse un senso puntare sul nazionalismo, sul fanatismo ideologico quando l'antropologia dimostrava che gli esseri umani son tutti uguali, provano sentimenti comuni, vivono situazioni analoghe, benché adorino divinità differenti? Giona dunque rappresentava ufficialmente il giudizio di condanna espresso dalla casta sacerdotale e insieme, ufficiosamente, la sua critica. Da una parte pretende che la minaccia divina venga eseguita alla lettera, non foss'altro che per salvare la propria reputazione di profeta oracolare; dall'altra è convinto che non esista affatto un popolo che di per sé possa essere considerato migliore di un altro. Esistono solo atteggiamenti migliori o peggiori a seconda delle situazioni contin-

genti. Qualunque generalizzazione è inutile oltre che fuorviante.

Questo libro quindi non può essere stato scritto da Giona ma contro di lui, proprio perché l'anonimo autore ha usato il nome di Giona come simbolo di ciò che Israele non avrebbe dovuto essere, come emblema del fatto che i sacerdoti giudaici (quelli del secondo Tempio) non erano in grado di capire che un dio, per essere credibile, deve essere *umano*, altrimenti gli uomini continueranno a combattersi tra loro. Questo è un libretto altamente pacifista e, in tal senso, assomiglia ai testi di Giobbe, Daniele, Tobia, Giuditta...

Insomma Giona non può considerarsi migliore degli altri solo perché ebreo. Forse lo è il suo dio, anche se lui, apparentemente, non l'ha fatto vedere, perché lo contesta di continuo, mostrando in questo modo il suo coraggio, fino al punto da trasgredire l'ordine e di rifiutare la sua esecuzione. Semmai il bello di Giona sta proprio in questo, che col suo dio lui discute come se fosse un compagno di viaggio. Il profeta, *malgré soi*, non soffre di complessi d'inferiorità; anzi, ha il coraggio di dire quello che pensa, senza timore delle conseguenze, anche se proprio quello che pensa lo rende più retrivo del suo dio, che invece vorrebbe cambiar pelle umanizzandosi. Giona sarebbe apparso ancora più coraggioso se avesse capito che chi dà ordini ha il diritto di ripensarci, senza che per questo l'esecutore debba sentirsi un frustrato. Ma evidentemente qualcosa impediva all'autore di dirlo chiaramente, e questo qualcosa era il regime oppressivo dei sacerdoti che, dopo il ritorno dall'esilio, avevano preso a odiare a morte il mondo pagano. Quello stesso odio che oggi sono i sacerdoti islamici dell'Isis a provare per il mondo pagano e occidentale, e che li ha portati a distruggere le ultime vestigia di questa antica città.

Giona e il cristianesimo primitivo

Tale racconto ebbe molto successo nella chiesa antica perché si vedeva in questo profeta, rimasto tre giorni nel ventre della balena (simbolo degli inferi o degli abissi) e poi tornato sulla terra, una prefigurazione del Cristo morto e risorto. Viene detto in Mt 12,39 ss.: "Allora alcuni scribi e farisei lo interrogarono: Maestro, vorremmo che tu ci facessi vedere un segno. Ed egli rispose: Una generazione perversa e adultera pretende un segno! Ma nessun segno le sarà dato, se non il segno di Giona profeta. Come infatti Giona rimase tre giorni e tre notti nel ventre del pesce, così il Figlio dell'uomo resterà tre giorni e tre notti nel cuore della terra. Quelli di Ninive si alzeranno a giudicare questa generazione e la condanneranno, perché essi si convertirono alla predicazione di Giona. Ecco, ora qui c'è più di Giona! La regina del sud [di Saba] si leverà a giu-

dicare questa generazione e la condannerà, perché essa venne dall'estremità della terra per ascoltare la sapienza di Salomone; ecco, ora qui c'è più di Salomone!". Lo stesso viene detto in Lc 11,29-32.

Gli evangelisti usarono il testo di Giona come se fosse storico, quando, se davvero Ninive si fosse convertita in massa al monoteismo, sarebbe stato un fatto più unico che raro nella storia di tutte le religioni. Neppure i grandi profeti ebraici, che pur agivano in mezzo a un popolo già monoteista, riuscirono mai a ottenere risultati così strabilianti.

Ma c'è di più: gli evangelisti usarono il testo di Giona in forma antisemitica; cioè là dove era stato Giona a rammaricarsi che dio non era stato coerente a sterminare i pagani, qui sono gli stessi cristiani che invocano la necessità di giudicare senza appello gli ebrei che hanno rifiutato la predicazione del Cristo.

Conclusione

Gli eroi di una qualunque civiltà sono tutti moralmente falsi, quando addirittura non inventati. Ogni civiltà ha bisogno di giustificare il peggio di sé, dandosi appunto degli eroi, che spesso sono martiri e che sempre vengono considerati come dei miti leggendari, la cui vera identità si perde nella notte dei tempi, in quanto ciò che di loro si deve ricordare, di generazione in generazione, è soltanto l'atto di eroismo, il gesto clamoroso, il sacrificio di sé.

La cultura dominante delle civiltà antagonistiche è tutta falsa. Noi consideriamo sublimi gli atti di eroismo, quando invece essi vennero compiuti per difendere un arbitrio, per imporre un abuso, sempre mascherato da un diritto alla libertà, da un superiore senso di giustizia.

È certamente possibile che molti eroi si siano sacrificati in buona fede, convinti che non ci fossero doppi fini, ma chi ha tramandato la loro memoria, l'ha fatto andando al di là delle loro intenzioni. Gli eroi, i martiri, i miti sono tra le maggiori illusioni di tutte le civiltà, al pari del progresso infinito, del benessere assoluto, della pretesa superiorità mondiale.

È stato per colpa di queste illusioni che la storia ci è giunta completamente deformata, coi ruoli dei protagonisti del tutto travisati: i "buoni" son diventati "cattivi" e i "cattivi" "buoni". Molto probabilmente quasi tutto quello che sappiamo è falso. E, allo stato attuale delle fonti storiche, non avremo mai la possibilità di conoscere la verità. Noi stessi non sappiamo più cosa sia la *verità*: è soltanto un'approssimazione molto difettosa.

L'unica possibilità di poter afferrare un briciolo di verità è di guardare le cose in maniera *rovesciata*, come appunto si diceva nella premessa di questo libro. I veri eroi son stati quelli che han cercato di resistere alla deformazione della verità.

Bibliografia

- I miti greci*, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli 2007
- Miti greci*, Giunti Demetra 1999
- Graves Robert, *I miti greci*, Longanesi 1983
- Caporali Renato - Forconi Daniele, *I miti greci*, Giunti Editore 2005
- Veyne Paul, *I greci hanno creduto ai loro miti?*, Il Mulino 2005
- Santucci Marco, *L'alba della grecità. Indagine su miti, teorie e realtà delle identità greche nei secoli bui*, Carabba 2010
- Penglas Charles, *I miti greci e la Mesopotamia. L'influenza mesopotamica sulla Grecia antica*, ECIG 2000
- Janni Pietro, *Miti e falsi miti. Luoghi comuni, leggende, errori sui Greci e sui Romani*, Dedalo 2004
- Culti e miti greci in aree periferiche*, Tangram Edizioni Scientifiche 2012
- Giannelli Giulio, *Culti e miti della Magna Grecia. Contributo alla storia più antica delle colonie greche in Occidente*, FPE-Franco Pancallo Editore 2005
- Incorpora Gaudio, *Miti e leggende della Magna Grecia*, FPE-Franco Pancallo Editore 2009
- Calame Claude, *Poetiche dei miti nella Grecia antica*, Argo 2011
- Avezzù Elisa, *La nave di Delo. Storia e miti della Grecia antica*, Marsilio 2010
- Lefkowitz Mary, *Dèi greci, vite umane. Quel che possiamo imparare dai miti*, UTET Università 2008
- Rossini Gilberto, *Sopra alcuni miti greci*, Aiep 2003
- Storoni Piazza Anna M., *Il tempo è un fanciullo che gioca. Figure del tempo in Eraclito e nei miti greci*, Viella 2008
- Ballabriga Alain, *Il sole e il tartaro. La visione mitica del mondo nella Grecia arcaica*, Edizioni Saecula 2010
- Purpura Francesco, *Miti e leggende di siculi e greci*, Trinakria 2010
- Bruni Domenico - Spoligoneti Gino, *Da Zeus a Romolo. L'affascinante mondo dei miti greci e delle leggende romane*, Ellepiesse 2004
- Hawthorne Nathaniel, *I Miti greci. Il vello d'oro*, Editori Riuniti 1996

Indice

Premessa.....	5
Aspetti generali della mitologia greca.....	7
I trucchi della mitologia.....	12
Le teogonie greche.....	17
Greci ed ebrei nel mondo classico.....	21
I.....	21
II.....	23
Mitologia ieri e oggi.....	26
L'alternativa laica ai poemi omerici.....	29
Tracce mnestiche di ateismo borghese in Aracne.....	32
La grande signora Circe.....	36
L'approdo di Ulisse sull'isola di Circe e l'incontro dei suoi compagni con la maga.....	36
L'incontro di Hermes con Ulisse.....	39
L'incontro di Ulisse con Circe.....	42
Il bagno di Ulisse.....	44
La liberazione dei compagni di Ulisse.....	45
Il diverbio tra Euriloco e Ulisse.....	48
La richiesta di andarsene.....	49
Dedalo e la techne.....	53
Le Baccanti eversive.....	59
L'identità di Dioniso.....	59
Le Baccanti di Euripide.....	65
L'interpretazione.....	69
Alceste tra ospitalità e autosacrificio.....	76
Medea e la rivendicazione di genere.....	85
I.....	87
II.....	89
III.....	91
IV.....	94
V.....	96
Ippolito, tra castità ed erotismo.....	98
I.....	98
II.....	100
III.....	103
IV.....	106
V.....	108
VI.....	110

La vendetta dei profughi Eraclidi.....	116
I.....	116
II.....	119
La disperazione di Ecuba.....	122
I.....	122
II.....	123
III.....	125
IV.....	127
V.....	128
VI.....	130
Andromaca e il conflitto etnico.....	134
I.....	134
II.....	135
III.....	136
IV.....	137
V.....	138
VI.....	140
VII.....	141
L'impossibile giustizia terrena in Filemone e Bauci.....	143
Prometeo incatenato ovvero la coscienza di sé.....	153
Minosse alias Minotauro.....	159
Contro Ulisse.....	168
Introduzione.....	168
Demitizzare Ulisse.....	169
Lo sguardo rotondo di Polifemo.....	173
Argo ovvero la giustificazione dello schiavismo.....	179
Le sirene seduttrici.....	182
L'Ulisse di Dante.....	184
L'Ulisse di Pascoli.....	188
Macchioro e l'orfismo.....	194
Propp e la fiaba russa.....	197
Premessa.....	197
Le teorie di Propp. Il rito dell'iniziazione.....	199
I miti preclassisti: il ruolo del bosco.....	199
La funzione sociale della fiaba e del mito.....	200
Gli auto-limiti epistemologici nella ricerca di Propp.....	201
Antropologia contro Etnologia.....	202
Nuovi criteri interpretativi.....	203
Trasmissione orale e scritta.....	206
Vassilissa la bella.....	208
Il teatro greco.....	214

Letteratura.....	214
Dioniso.....	214
L'edificio.....	215
I generi.....	215
Le rappresentazioni.....	216
Il pubblico.....	217
I costi.....	218
Il coro.....	219
Le maschere.....	219
I costumi.....	220
La voce.....	220
Il declino della tragedia.....	221
Euripide.....	223
Biografia.....	223
Opere.....	225
Concezione di poesia e cultura.....	227
Considerazioni.....	229
Democrazia e internazionalismo nel libro di Giona.....	231
Riassunto del testo.....	231
Premessa per una esegesi.....	234
Il nazionalismo post-esilico.....	236
Chi è davvero Giona?.....	237
Giona e il cristianesimo primitivo.....	240
Conclusione.....	242
Bibliografia.....	243

In copertina un particolare della statua in bronzo, L'auriga (Museo di Delfi)