

Sul problema della rappresentazione della individualità nella tragedia

Antonio GARZYA

Università degli Studi di Napoli Federico II

*A la memoria
de don Pedro Lain Entralgo
cuyo primer trabajo perteneció
a la tragedia griega*

RESUMEN

La representación de la individualidad singular, es decir, de la personalidad, ha estado siempre presente en los poetas trágicos griegos, en contra de la opinión más difundida. Las piezas conservadas ofrecen espléndidos ejemplos. Se trata aquí la cuestión sincrónica y diacrónicamente, y se inserta en un debate que ha tenido lugar en el siglo pasado, moviéndose desde posturas memorables (de Aristóteles a Hegel, etc.) Aquí se intenta evitar tanto ceder a toda aproximación romántica como obedecer a esquemas abstractos antiindividualistas.

PALABRAS CLAVE

Teatro griego, personalidad individual, dramaturgia, personaje.

ABSTRACT

Contrary to the most common opinion, the representation of singular individuals, i.e. characters, has always been a hallmark of the Greek tragic poets: the surviving dramas offer splendid instances. In this paper the question is considered both synchronically and diachronically, and extends a debate that has taken place throughout the last century, developing from memorable attitudes (from Aristotle to Hegel, etc.) We try to avoid any romantic approach as well as any abstract, anti-individualistic schemes.

KEY WORDS

Greek Drama, singular individuals, dramaturgy, character.

A avviare il discorso sul t ma del contributo presente giover  qualche riflessione sui concetti di base sui quali esso poggia. Si tratta d'un percorso per buona parte teorico, ma che si cercher  di condurre per quanto possibile nei binari del concreto mediante il richiamo diretto ai testi.

Si dar  principio con Aristotele. Nel celebre capitolo 6 della *Poetica*,¹ dopo aver detto essere sei gli elementi secondo i quali la tragedia nel suo complesso si qualifica («il

¹ 1450 a 8 ss. e 20 ss.

racconto e i caratteri e il linguaggio e il pensiero e lo spettacolo e la musica», trad. C. Gallavotti), precisa che essi sono bensì tutti ritenuti necessari allo «spettacolo» (ὄψις), ma aggiunge: «fra tutti gli elementi la composizione dei fatti (ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις) è capitale, perché la tragedia è imitazione non di uomini, ma di un'azione. Così pure, nella vita umana, la felicità come l'infelicità consiste nell'azione, e il fine della vita è azione, non qualità: gli uomini sono qualificati secondo i loro caratteri (ἦθη), ma sono felici oppure il contrario secondo le loro azioni. Quindi non svolgono l'azione scenica per riprodurre i caratteri, ma attraverso le azioni assumono i caratteri». Vien posto qui per la prima volta, ovviamente in maniera schematica e allusiva, il divario fra "carattere" e "azione" nella tragedia: si dirà poi "personaggio" e "situazione", o altrimenti, ma il punto di partenza è questo.

Un altro approccio memorabile che va tenuto presente è quello di Hegel nella *Ästhetik* (ma anche altrove): «(...) nel dramma la volontà interiore, ciò che essa richiede e deve richiedere, è quel che essenzialmente determina e costituisce la base permanente di tutto quel che avviene. Le azioni che accadono appaiono poste senz'altro dal carattere e dai suoi fini e l'interesse principale si snoda soprattutto intorno alla legittimità o meno dell'agire entro i limiti delle situazioni presupposte e dei conflitti che esse arrecano. Se perciò le circostanze esterne anche nel dramma hanno una loro efficacia, esse però hanno valore soltanto nella misura in cui l'animo reagisce contro di esse» (trad. Merker-Vaccaro, p.1197). Il filosofo ribadisce più innanzi che molto più importante dei lati esterni dell'opera drammatica è «la vitalità dei caratteri, che non devono essere solo interessi personificati, come ad es. fin troppo spesso avviene nei nostri poeti drammatici contemporanei. Simili astrazioni di passioni a fini determinati restano assolutamente senza efficacia; anche una individualizzazione superficiale non basta in alcun modo, perché in tal caso contenuto e forme restano reciprocamente estranei a guisa di figure (...). Un carattere vivente presuppone da parte del poeta una viva opera di creazione fantastica. Tali sono, per es., gli individui delle tragedie di Sofocle (...). Fra i moderni soprattutto Shakespeare e Goethe sono quelli che hanno creato i caratteri più ricchi di vita, mentre i Francesi, specialmente nella loro prima poesia drammatica, si sono mostrati soddisfatti più di rappresentanti formali ed astratti di specie e passioni generali che non di individui veramente vivi» (pp. 1317 s.). Hegel peraltro continua (p. 1369) precisando la differenza sostanziale fra gli eroi della tragedia classica e i romantici nel senso che i primi «si trovano di fronte a circostanze in cui essi, quando si decidono fermamente all'unico pathos etico che solo corrisponde alla loro natura per sé compiuta, necessariamente devono venire in conflitto con la potenza etica che li contrasta e che ha uguale legittimità», i secondi «fin dall'inizio stanno nel mezzo di un gran numero di rapporti e di circostanze più accidentali, entro cui si può agire in un modo o nell'altro, cosicché il conflitto, occasionato invero dai presupposti esterni, risiede essenzialmente nel carattere a cui gli indivi-

dui obbediscono nella loro passione non a causa della legittimità sostanziale ma perché essi sono proprio ciò che sono».

Orbene, se Aristotele ha in certa misura additato per primo, nel carattere e nell'azione, le due componenti essenziali dell'organatura della tragedia, è indubbio che la sua testimonianza in riguardo dello spirito e del contenuto di esperienza del complesso della tragedia stessa non possa essere ritenuta decisiva dopo i quasi cent'anni intercorsi tra la rappresentazione dei *Persiani* di Eschilo (472 a. C.) e il suo arrivo ad Atene (378 a. C.). Né, per altro verso, Jean-Pierre Vernant² ebbe ad affermare a torto che «lorsque au début du 4^{me} siècle Aristotele entreprend dans la Poétique d'en établir la théorie, il ne comprend plus ce qu'est l'homme tragique».

Per quanto attiene alle profonde intuizioni di Hegel, bisogna riconoscerne l'enorme avanzamento concettuale rispetto ad Aristotele, e anche rispetto ai tentativi di un Lessing (*Hamburgische Dramaturgie* 1767/1768) di scrollarsi di dosso le devianti ipoteche del classicismo (Peletier du Mans 1555, Boileau 1674, Gottsched 1730, ecc.). Non sorprende tuttavia che il ferreo impianto della sua logica attanagli anche i suoi pensieri e le sue interpretazioni sul dramma greco.

Prima di procedere oltre dobbiamo soffermarci sulla lezione di Friedrich Schiller nel suo piccolo grande saggio *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*. A suo modo di vedere l'essenza della tragedia sarebbe la dimostrazione della vittoria dell'elemento morale che l'individuo eroico riesce a raggiungere con il sacrificio della propria vita nella lotta contro un avverso destino. In tale guisa si ricadrebbe nell'alveo del dramma sacro barocco con lo scambio evidente di tragico e eroico e con la impossibilità di spiegare d'un colpo che la vita non sarebbe il più alto dei beni e nello stesso tempo sarebbe tragico il sacrificarla.

Divisa tra l'ossequio alla dottrina aristotelica e la suggestione dell'idealismo romantico, la critica tardo-ottocentesca finì spesso in letture psicologizzanti, trattando i tragici greci, soprattutto Sofocle, alla stregua di autori moderni. Si può addurre l'esempio del pur valido commentario di G. Kaibel all'*Elettra* di Sofocle³ o anche quelli di R. Jebb.⁴ Per una reazione energica a tale andazzo bisognerà attendere il 1917 quando appare il libro su *Die dramatische Technik des Sophokles* per molti aspetti epocale (non lo si dimentichi: la tesi del libro va respinta, ma non senza averlo letto!) dello sfortunato Tycho von Wilamowitz. In esso si introduceva la categoria della tecnica drammatica come canone interpretativo fondamentale dell'opera sofoclea. Negata vigorosamente l'esistenza d'una continuità drammatica nel teatro di Sofocle (*mutatis mutandis* altro avrebbe esteso negazione analoga a quello di Eschilo e Euripide), Tycho si applicava a

² J. P. Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972, p. 21.

³ J. Kaibel, *Sophocles, Elektra, erklärt von J.K.*, Leipzig 1896.

⁴ R. C. Jebb, *Sophocles, The Plays and Fragments*, Cambridge 1883-1900 (rist. anastatica Amsterdam 1966).

mostrare con accanimento le fattezze della sua tecnica drammatica e la loro ragione di essere nell'intima coerenza delle «situazioni» («die dramatische Situation»), non nel modo di essere o di comportarsi dei personaggi. In realtà il dotto non approfondisce molto quest'ultimo punto, lo dà quasi per scontato; nega in Sofocle ogni sforzo per giungere a una «psychologisch genaue und konsequente Charakterzeichnung», ma lascia in certo modo aperta la più generale questione, che sarà poi affrontata da altri, «wieweit die attischen Tragiker die Absicht und die Fähigkeit hatten, individuelle Charaktere zu bilden». ⁵

La dottrina di Tycho ha ricevuto, com'era da attendersi, convinte adesioni, anche per esempio di qualche dotto inglese, e critiche radicali, ma ha da muovere da essa chi intenda abordar la questione, la *Charakterfrage*, che è oggetto della comunicazione presente. Tra le varie sintesi sulla tragedia degli anni trenta – opere d'insieme rispecchianti i pensieri di un autore, non essendo ancora invalsa la moda dei così detti *readings*, prodotti smidollati dell'età priva di immaginazione che sarebbe seguita – tra tali sintesi si riallaccia all'opera di Tycho quella di E. Howald. ⁶ In essa alle singole scene d'un dramma viene attribuita, anche nel rispetto psicologico, un'ampia autonomia nell'ambito dell'effetto drammatico complessivo. Da tale tecnica dell'effetto è condizionata anche la struttura dei personaggi: tuttavia, non è lecito «trasferire *tout court* i tratti di carattere d'una scena all'altra» oppure «comporre il «carattere» d'un personaggio in un quadro d'insieme a partire dal profilo delle singole scene», il che creerebbe solo dei «Charaktermonstra». ⁷ Per il Howald pertanto non vi è e non può esserci una unità del personaggio, e a generale riprova di ciò egli adduce «la totale mancanza della biografia e del ritratto individuale», nonché dell'«unità dell'ethos umano», ⁸ per lo meno fino all'ultimo terzo del V secolo. «Die Menschen setzten sich für die Griechen dieser Zeit aus einer Anzahl typischer Züge zusammen; wohl mag der eine mehr von diesem, der andere mehr von jenem beherrscht sein. Aber im grossen und ganzen ist die Situation für die Charakterreaktion bestimmend, nicht der Mensch». ⁹

Sempre negli anni trenta presero posizione con sfumature personali sulla *Charakterfrage* studiosi diversi, sempre confrontandosi, più o meno direttamente, con il libro di Tycho.

W. Schadewaldt (1932, ma già 1928), nell'ambito della psicologia sofoclea contrappone alla «volontà casuale del personaggio moderno» l'intimo nucleo esistenziale del suo *ethos* (più o meno il comportamento consono alla natura propria d'una persona) nel suo sviluppo secondo norme obiettive (*Neue Wege zur Antike*, 1928, 81), distinguendo ciò

⁵ T. von Wilamowitz, *Die dramatische Technik des Sophokles*, Berlin 1917.

⁶ E. Howald, *Die griechische Tragödie*, München 1932.

⁷ Howald, *op. cit.*, p.14.

⁸ Howald, *op. cit.*, p.169.

⁹ Howald, *op. cit.*, p. 15.

il personaggio eschileo, il quale «agisce e soffre come portatore personale d'un destino sovraperonale», dal personaggio sofocleo il quale «sopporta e vive da solo il suo destino»: così l'uomo «ist zwar noch nicht individuelles Ich, aber schon ethisches Selbst» (pp. 106 s.); anche se l'uomo sofocleo non è ancora un "carattere" individuale, il dramma sofocleo è ricco di psicologia diversa da quella moderna, d'una psicologia sua dalla quale procede l'azione del dramma (p. 110).

A. Lesky (*N. Jahrb. f. Wiss. u. Jugendbildg.* 1931) concede a Tycho che talune deviazioni e discordanze nella rappresentazione dei caratteri si possano spiegare con la struttura drammatica, ma nega energicamente che a un Neottolemo o a un Edipo si possa disconoscere una individualità unitaria, né che lo si possa a un Eteocle o a una Medea. Il dotto introduce inoltre la distinzione fra "caratteri" e "tipi" (il custode dell'*Antigone*, il Frigio dell'*Oreste*, ecc.), irripetibili i primi, ripetibili i secondi (come nella *Commedia nuova*), nonché un grado intermedio che rientrerebbe nel concetto classico di "personalità".

M. Pohlenz¹⁰ è più o meno sulla stessa linea: persona e azione concorrono in egual misura alla costruzione della tragedia e alla presa di posizione del poeta sul problema dell'uomo. In Eschilo, per esempio, la caratterizzazione del personaggio non è il punto di partenza della concezione poetica dell'azione, ma è da questa condizionata grazie a un indissolubile nesso. Sofocle è più interessato di Eschilo alla individualità singola, ma sempre in una cornice di condotta etica unita al fine artistico. Tale equilibrio si sbilancia con Euripide a favore della condizione interiore della persona.

Questa rassegna potrebbe continuare e sui due versanti, del pro e del contro (B. Snell, K. von Fritz, P. Friedländer, A. Waldock, R. Dawe, J. C. Kamerbeek, A. Manchin, e via via sino ai nostri giorni), ma non si vuol fare qui una storia degli studi. Basta aver mostrato alcune linee di tendenza. Il dibattito ebbe un incremento con la monografia, scritta nel 1938, ma pubblicata nel 1947, di W. Zürcher, *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*. Il lavoro, a malgrado di non poche manchevolezze e ingenuità, ebbe il merito di riprendere *ex professo* una questione da tempo sul tappeto e si pose un po' come il corrispettivo, per Euripide, del libro di Tycho per Sofocle. Punto centrale: rendere credibile la inesistenza di "caratteri" in Euripide: i suoi personaggi non sarebbero portatori in nessun caso di un'entità psicologicamente unitaria, ad essi piuttosto competerebbero soltanto delle "situazioni" interiori: cangianti, determinate dall'azione, non necessariamente intercompatibili. Dopo le tante critiche rivolte a Tycho lo Zürcher tornava a negare che un personaggio potesse subire sulla scena trasformazioni radicali pur restando sé stesso, affermava invece che tutta la psicologia euripidea, non curante della unità della persona, si legherebbe solo a situazioni singole o, al più, al

¹⁰ M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie*, Leipzig 1930.

generale senso dell'azione, quasiché un'azione senza persona non fosse un'astrazione altrettanto vuota d'una persona senza azione. Mentre il Howald aveva comunque riconosciuto alle figure sofoclee l'unità dell'*ethos*, lo Zürcher lo seguiva nella sua assoluta negazione per Euripide, giungendo in più a stabilire *de suo* una sorta di assurda sequenza fra i due tragici sotto questo punto di vista. In altro ordine di pensieri, il Kitto (1956) giungerà dieci anni dopo a conclusione opposta: «Non è forse possibile che un dramma abbia questione di moralità politica come suo tema centrale e sia insieme uno studio di realismo scenico ricco di caratterizzazioni di personaggi? La risposta è sí, purché nell'ambito d'una concezione dominante, quella propria d'un dramma classico. La caratterizzazione libera e lo sfruttamento di effetti drammatici fini a sé stessi non s'incontrano se non quando si giunge a drammi come l'*Elena* o le *Fenicie*», non più classici.

A questo punto non resta che rivolgersi alle tragedie esse stesse, procedendo ovviamente per esempì, per verificare la possibilità d'una lettura priva di idee preformate sulla questione a cui ci applichiamo.

Cominciamo con i *Sette a Tebe* di Eschilo, il più arcaico quanto a struttura dei drammi pervenutici. I nuclei problematici sono più d'uno. Si procede per blocchi contrapposti con nessi di passaggio interni ridotti al minimo; il protagonista è uno e uno solo e di fronte ha soltanto il coro, che con i suoi interventi ne porta gradualmente in luce la sostanza umana e esistenziale; la lunga lamentazione sui cadaveri dei due fratelli che segue il terzo stasimo si dipana nella sua prima parte (vv. 891-960), presenti le sopraggiunte sorelle, con la rigida fissità dell'esecuzione rituale d'un «peana dell'Ade» (vv. 868 ss.). Ma sono significativi anche i tratti innovatori, quali la presenza del prologo e, soprattutto, l'*ecphrasis* degli scudi (vv. 367-647) incorporata, fatto raro, nel recitativo, una grandiosa costruzione unitaria che ha lo scopo essenziale di definire attraverso il rilievo attento dei particolari scultorei e cromatici le continue allusioni simboliche relative ai caratteri dei singoli eroi e ai loro destini. I *Sette* sono un dramma a dittico o, se si voglia contare l'esodo, a tritico, come altri ne conobbe il teatro greco. Il Wilamowitz (padre) riteneva che i due nuclei intorno ai quali si aduna il suo svolgimento fosse il retaggio di due tradizioni mitico-epiche, rispettivamente su Eteocle difensore di Tebe (in un'antica *Tebaide* del ciclo) e sul portatore della maledizione gravante sulla casata dei Labdacidi (in un'*Edipodia* più recente), tradizioni combinate (a suo modo di vedere, un modo tutto estrinseco, se non superficiale, che gli fu caro) meccanicamente e senza intima necessità. Codesta presa di posizione doveva provocare reazioni opposte: da un lato la negazione che Eschilo, indipendentemente dalle sue "fonti", si fosse preoccupato d'una qualche unità dei *Sette*, tutto pago dell'effetto drammatico delle singole scene piuttosto che della compattezza coerente dell'insieme e del protagonista (Howald); dall'altro l'individuazione del motivo unificante nel presunto sacrificio per la patria (ancora un motivo estrinseco!) ricercato volontariamente da Eteocle

(Klotz, Schmid, ecc.). In verità già l'impianto tecnico formale (*Parallelismus der sieben Redenpaaren* del Ritschl, tessuto verbale e metaforico del testo, ecc.) basta a smentire l'idea di una qualche giustapposizione meccanica di eterogenei elementi tradizionali; e quanto alla *devotio* dell'eroe, non c'è nulla che effettivamente ne dimostri la dominanza nel dramma: egli è certo pronto a morire per la patria, ma come lo è ogni soldato, non perché sia quello il suo primario o esclusivo pensiero; né gli è estranea la speranza di vincere salvandosi la vita (vv. 672. 684 s.). Non si può neanche accettare l'idea (Solmsen) che al centro del dramma, come di tutta la trilogia, sia il giuoco deleterio delle Erini. È vero che a Eteocle è sin dall'inizio presente (v. 70) e ritorna nei sogni notturni (v. 710) la maledizione atavica, né il ricordo di sue colpe nei riguardi del padre e del fratello è del tutto assente nel dramma, ma nel sentire dell'eroe tutto si svolge indipendentemente dai precedenti fatali; l'ombra delle Erini non gli traccia una via obbligata per l'azione, gli pone dinanzi, ma *ex novo*, un terribile problema da affrontare. L'unità del dramma poggia pertanto su più punti di forza scaglionati su due versanti e insieme convergenti, così come le due serie di episeimi degli scudi: c'è Eteocle con la sua individualità che tutto muove, l'unica, come disse il Wilamowitz, nella letteratura drammatica prima dell'*Oresteia*; c'è il coro che gli fa da contrappeso; c'è il tono dell'insieme rilevato dagli aspetti formali. L'azione essa stessa, come altra volta in Eschilo, è ridotta al minimo; l'essenziale del dramma matura nell'intimo del personaggio protagonista attraverso un itinerario che altrove ho designato come «degli approcci reiterati e inutili», quale si lascia cogliere nel *Prometeo*, nella *Niobe*, nei *Mirmidoni*, nei *Frigi*, nella *Licurgia*: una tecnica che ebbe anche a suggestionare la giovanile arte di Sofocle, nell'*Aiace*.

Nel *Prometeo* siamo di fronte a una struttura che abbiamo avuto già occasione di definire "paratattica", una tecnica arcaica, che sarà ripresa da Euripide e avrà ancora altri ritorni, per esempio nel "teatro epico" di Bertolt Brecht (*Mutter Courage*, ecc.). Il dramma si svolge attraverso una serie di quadri indipendenti l'un dall'altro e allo stesso tempo sostenuti da un nesso comune. A procurarlo è l'unità del protagonista. Nessuno dei quadri prepara o presuppone l'altro, ma tutti dirigono la loro luce sullo stesso centro, il protagonista, appunto col suo carattere inflessibile eppur flebile. Su una scena come immobile egli è solo nell'esperienza del dolore, si arricchisce e muta di continuo: è la prima sopportazione silente, che sfida i carnefici; poi la foga dei lamenti unita all'amarezza per l'ingratitude di Zeus e alla consapevolezza tagliente della propria trasgressione; poi ancora la rivendicazione orgogliosa della sua "filantropia", il compiacimento del possesso del futuro, la certezza della vittoria a venire, infine la lucida accettazione dell'annientamento. Non sono affatto, dunque, le "situazioni" esterne a determinare l'intimo evolvere di un carattere, esse concorrono a disvelarlo. Il processo è dialettico, si dipana per antinomie: Prometeo e Zeus o bontà e ingratitude, o violenza cieca e ragione illuminata, o intima possanza e intima debolezza; è povero di azio-

ne teatrale, ma è ricco di tensione drammatica che, pur vissuta su un piano essenzialmente lirico, non è per ciò meno attiva sul piano emozionale.

Dei personaggi eschilei citerò ancora Agamennone, che non gode in generale di buona stampa, ma rappresenta bene la dimensione della tragicità. L'oracolo gli chiede di sacrificare la figlia e egli «osa» (ἔτλα v. 223) farlo per il successo della flotta. Ha in ciò una sua legittimità, ma la ha anche Clitemestra quando si proclama vendicatrice della figlia in nome di Dike, di Ate e dell'Erini (v. 1432). L'*Agamennone* è però un dramma di grande complessità e include elementi allotrî alla pura linea del tragico. In Clitemestra c'è una componente infida e lussuriosa che travalica i confini della giustificabilità dell'azione per sfociare nell'ambizione quasi mostruosa. Ha una sua grandiosità nell'ordine maligno, ma la sua passione pari a una forza della natura non muove da interiore dissidio. Sí che l'*homo tragicus* dell'*Agamennone* è l'Atride e lui solo. Il coro ne rievoca la vicenda nell'ambito del mirabile inno a Zeus: «E il re anziano questo disse parlando: "grave sorte invero non obbedire; ma pur grave se la figlia ucciderò, ornamento della casa, presso l'altare le mie mani paterne insozzando nei rivi di sangue della vergine sgozzata. Quale di queste cose è senza sventura (τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν);? Come potrei abbandonare le navi e tradire l'alleanza? Sacrificio che i venti rattenga e sangue verginale furiosamente bramare con sdegno occorre: e sia bene"» (vv. 205-216, trad. Cantarella). Ecco allora la scelta inevitabile: ἀνάγκας ἔδω λέπαδνον (v. 217); l'eroe avrebbe libertà di muoversi in un senso o nell'altro, ma τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω (v. 221), e la scelta è quella tragica. Sobrietà, incisività, tensione la caratterizzano. Il confronto con le scene parallele nell'*Ifigenia in Aulide* euripidea è estremamente istruttivo. I dibattiti di Agamennone col fratello sono qui d'un patetico che confina quasi col grottesco. Gli *Stichworte* canonici sono: τλὰς (... κτανεῖν) v. 96, τί δράσω; 356 ecc., ma scoloriti e affatto privi di contenuto. Euripide non ha inteso fare di Agamennone una figura "tragica" (tale è semmai Ifigenia), ha voluto rappresentarne, sí, la individualità, ché non ne ha fatto certo un "tipo" buono per tutte le occasioni, ma una individualità psicologicamente fragile, tutta di tentennamenti e di ripensamenti. Siamo con l'Agamennone (non parliamo del Menelao, poco piú d'un manichino) dell'*Ifigenia in Aulide* in pieno melodramma, e la giovane eroina tanto piú segnala, con la sua fermezza che tante perplessità ha a torto suscitate nella critica, lo stacco dal padre. Ma pur melodrammatica essendo la *Stimmung* dell'insieme, i personaggi sono individui, non tipi (come sarà, ad esempio, nel pseudo-euripideo *Reso*, un dramma dal gusto per l'azione in quanto tale, estraneo alla natura dell'antica tragedia).

Giova a questo punto ricordare che è nella prima metà del V secolo che nasce in Grecia, in concorrenza, o quasi, con la rappresentazione idealizzata introdotta di Fidia e Policleto, l'idea d'un ritratto con caratteri fisionomici, mentre per tutto il periodo arcaico e tardo-arcaico era stata dominante la rappresentazione di tipi generici, non di individui. Le statue di Cleobi e Bitone, di Carete, di Aristidico, ecc., si distinguono

dalle altre coeve grazie soltanto alle iscrizioni dei nomi che vi s'accompagnavano. I primi accenni di una rappresentazione individualizzata si possono scorgere, fra altro, nella figura di Aristogitone eretta nel 477-476 nell'*agora* di Atene, e anche nel ritratto di Temistocle del secondo quarto del secolo rinvenuto a Ostia nel 1938. E per la pittura è nota la testimonianza di Senofonte¹¹ a proposito di Parrasio, del quale anche Plinio¹² dice esplicitamente che «per primo dette alla pittura le norme della simmetria, per primo i minuti particolari espressivi nei volti (...)».

È nella stessa temperie spirituale, rispecchiata anche dalla tragedia, che si colloca in Grecia l'incipiente interesse per l'individuo nella sua completezza e unicità, ben distinte dai varî tipi dalla funzione strumentale che pur sono necessari nel dramma (la scelta dell'*Agamennone*, simili).

Passando a Sofocle, è palese ai più che i suoi personaggi sono fortemente caratterizzati, sia pure con accenti diversi. La *innere Seelenwandlung* della quale parla la critica tedesca è un espediente al quale Sofocle ricorre più volte per realizzare la rappresentazione pregnante del personaggio. Nel *Filottete* c'è la scena del passaggio dall'inganno alla verità, nell'*Elettra* quella dalla speranza alla disperazione, nell'*Edipo re* quella dalla folle illusione alla liberazione, nell'*Edipo a Colono* quella dalla gratitudine alla più profonda vergogna. Nell'*Aiace*, la tragedia più antica, e nelle *Trachinie*, che si vorrebbe (con Reinhardt) ma forse non si può, collocare nelle sue immediate vicinanze, la "svolta psicologica" non si verifica in maniera discoperta come negli altri drammi. Sia l'*Aiace* che le *Trachinie* procedono attraverso atti staccati che apparentemente, ma solo apparentemente, non conoscono cangiamenti di *pathos*, il che ha fatto gridare alla mancanza di unità, al «camaleontismo» dei personaggi. In realtà la via attraverso la quale Sofocle perviene a dichiarare la condizione psichica dei due eroi è più sottile e coperta: punti culminanti sono i due così detti «monologhi ingannatori»,¹³ dove l'inganno è solo uno strumento per improvvisamente passare dal vero al falso, e poi al vero che tutto annienta. Aiace giunge al suicidio richiesto alla sua αἰδώς – ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναί / τὸν εὐγενῆ χρή (vv. 479 s.) – non per inconsulto impulso, ma attraverso i tre monologhi che dominano la prima delle parti nelle quali il dramma è nettamente diviso menando l'eroe progressivamente alla lucidità dell'essere: prima è la scontrosa rivolta dell'animo ferito; poi il giuoco dell'intelligenza che s'insinua come arma a doppio taglio (nella celebre, appunto, *Trugrede*); poi, sintesi dell'iniziale *pathos* discoperto e del successivo coperto parlare, la decisione suprema, a livello dell'esistenza piena, rifiutata e insieme, nel riconoscimento che verrà, riconquistata. Anche il discorso di Deianira prorompe *ex abrupto*, non introdotto da considerazione prepara-

¹¹ *mem.* 3, 10, 1, ma vd. anche *Sen. Rhet., contr.* 7, e *Them., or.* 2, 29 c-d.

¹² *NH* 35, 67-69.

¹³ *Ai.* 646 ss.; *Tr.* 436 ss.

toria alcuna. Anch'esso non è che simuli una verità, ma produce mediante la violenza delle immagini qualcosa di così convincente che l'intento ingannatore non giova a spiegarne il *pathos*. Il personaggio, dalla individualità affrancata da ogni legame, si trova scagliato fuori non solo dall'ordine sociale, ma dall'ordine di qualunque esistenza; la cifra che connota la sua conflittualità col corso del mondo è l'ironia. «Tu (*scil.* Tecmessa) però va' dentro e prega gli dèi perché concedano quello che il mio cuore desidera»,¹⁴ «E su questo proceda con vento favorevole (ῥεῖτω κατ' οὐρον ..., come ἴτω κατ' οὐρον nei *Sette* 690, con analogia ironia tragica). Tu (*scil.* Lica), puoi essere insincero con altri, ma a me devi dire, sempre, la verità».¹⁵ La somiglianza della conclusione dei due discorsi è stata notata da tempo: non soltanto la forma esteriore è la stessa, ma anche la promessa apparentemente favorevole significa in verità il contrario. Tutto questo ha anche ovviamente una valenza scenica; l'errore è di credere che quest'ultima esaurisca tutta l'arte drammatica subordinando a sé o annullando l'elaborazione autonoma del carattere dei personaggi, quando invece è vero il contrario. È quello che dice in sostanza Hegel, che ancora una volta citiamo, quando pone il principio della libera individualità a motore primo della compiutezza della forma dell'arte classica e della realizzazione del fine, universale e essenziale, che la tragedia ha da realizzare. Da tale premessa egli fa discendere il fatto che nella tragedia «non possono trovare posto né la varia descrizione dell'animo interno e del carattere peculiare né l'intreccio e l'intrigo specifico» (p. 1348) in quanto tali, i due elementi essendo inestricabilmente concatenati.

Si assegna tradizionalmente a Euripide la creazione, per un verso, del così detto *Seelendrama*, per l'altro quello del "verismo" nel dramma, applicando con qualche abuso due categorie che hanno tutt'altra configurazione storica. Sulla stessa strada si è giunto a chiedere al poeta un "realismo", per esempio nella delineazione dei caratteri, assolutamente inconcepibile nella letteratura classica. Il fatto non sfuggì a Erich Auerbach il quale, nel mentre acutamente notava (*Mimesis*, trad. it., 1956, p. 334) la differenza tra la tragedia elisabettiana e la greca in fatto di rappresentazione del carattere – molto più articolata e sfumata nella prima, molto più limitata e "contrastata" nella seconda –, lungi dal giungere all'eccesso di negare l'importanza del carattere rispetto all'azione, cercava di dare del fenomeno una spiegazione plausibile col precedente del dato mitico, il quale fa sì che, nonostante tutto, la tragedia greca diversamente dalla elisabettiana sia in certo senso una tragedia preordinata.

Una breve riflessione su alcuni personaggi euripidei metterà in chiaro tutto questo. Prendiamo il caso di Medea. Dato per scontato il rigetto di ogni richiamo a letture psicologizzanti da dramma borghese a fosche tinte o a letture artificiose moventi da astra-

¹⁴ *Ai.* 684-686.

¹⁵ *Tr.* 467-469.

zioni quali il contrasto fra dismisura barbarica e moderazione ellenica, e simili, non resta che rivolgersi al testo, il quale parla di per sé abbastanza chiaro. Il dramma si sviluppa su due piani prospettici. Da una parte quello della "verità borghese" anacronisticamente accolta come attuale dalla vicenda, dall'altra quello della "verità", proiettata anch'essa nel vivo dell'essenza del dramma e intensamente sofferta. Ci troviamo come di fronte a due procedimenti distinti, con due linguaggi distinti e reciprocamente incommunicabili, diretti a due pubblici diversi. Nell'uno sono attori Giasone e Medea in quanto partecipi d'un determinato ordine sociale, nell'altro gli stessi personaggi sono assunti nel loro nudo essere. Le schermaglie fra i due, che occupano tutta la prima parte della tragedia, si svolgono su due piani diversi: Giasone si rifà, non senza ambiguità, alle leggi scritte, Medea, inflessibilmente, a principî non scritti. Sul piano di Giasone ella non scende mai salvo una volta (vv. 616 ss.), quando rifiuta con sdegno la sua offerta di aiuti per affrontare piú facilmente l'esilio. C'è poi l'intervento di Egeo, uomo non privo di ambiguità: la tempesta a un momento sembra placarsi, ma Medea riprende l'idea, in lei dominante, della vendetta piú piena. Il piano passa attraverso dichiarazioni ingannatrici fatte a Giasone, il cui senso non sfugge certo al coro: $\nu\tilde{\nu}\ \acute{\epsilon}\lambda\pi\acute{\iota}\delta\epsilon\varsigma\ \omicron\upsilon\acute{\kappa}\acute{\epsilon}\tau\iota$ (v. 976). Poi Medea, sola sulla scena con accanto i figli, torna in sé stessa e medita. È il celebre monologo che costituisce non solo uno dei culmini dell'arte euripidea, ma anche un *unicum* tecnico e psicologico nella tragedia greca. In esso confluiscono, in un estremo *redde rationem*, tutti i motivi essenziali, già toccati prima occasionalmente, alla intellesione dell'insieme. Medea ripercorre la trama dei suoi sentimenti e dissidî, è ancora e a piú riprese tentata di rinunciare al sacrificio dei figli. È travolta dal dolore alla vista dei loro occhi, del loro estremo sorriso ($\tau\acute{\iota}\ \pi\rho\omicron\sigma\gamma\epsilon\lambda\tilde{\alpha}\tau\epsilon\ \tau\omicron\nu\ \pi\alpha\nu\acute{\upsilon}\sigma\tau\alpha\tau\omicron\nu\ \gamma\acute{\epsilon}\lambda\omega\nu$; v. 1041) ma non sa accettare l'idea di lasciare impuniti i nemici ($\acute{\epsilon}\chi\theta\rho\omicron\upsilon\varsigma\ \dots\ \acute{\alpha}\zeta\eta\mu\acute{\iota}\omicron\upsilon\varsigma$ v. 1050). Immagina che sarebbe comunque una gioia saperli vivi anche se lontani, ma piú forte è l'idea che gioia ne avrebbe anche Giasone. La lotta s'è ora spostata dal mondo esterno all'intimo dell'animo di Medea. Superati gli ostacoli che si frapponevano all'attuazione del suo piano di vendetta, le tocca superare l'ostacolo piú grave, ch'è la sua coscienza. Lo supera materialmente, poiché giunge comunque al duplice infanticidio, ma con i figli distrugge anche sé stessa: gesto cosciente, non impulsivo, ma di *ratio extrema* dopo la disperazione: «so bene quant'è immenso il male a cui m'accingo, ma piú forte in me del pensiero è la passione» (... $\theta\upsilon\mu\acute{\omicron}\varsigma\ \delta\acute{\epsilon}\ \kappa\rho\epsilon\acute{\iota}\sigma\sigma\omega\nu\ \tau\acute{\omega}\nu\ \acute{\epsilon}\mu\acute{\omega}\nu\ \beta\omicron\upsilon\lambda\epsilon\upsilon\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$ vv. 1078 s., cfr. vv. 796 s.). In questi due versi è dichiarato tutto il dramma umano di Medea. Come si sien potute sopravvalutare alcune battute isolate del tipo quella di Giasone $\tau\omicron\nu\ \sigma\acute{\omicron}\nu\ \acute{\alpha}\lambda\acute{\alpha}\sigma\tau\omicron\r\nu\ \acute{\epsilon}\iota\varsigma\ \acute{\epsilon}\mu\prime\ \acute{\epsilon}\sigma\kappa\eta\psi\alpha\nu\ \theta\epsilon\omicron\acute{\iota}$ (1333) per vedere nello sviluppo del tutto il giuoco di forze soprannaturali non si riesce a capire. Né si capisce come sia potuto affermare che Medea è un essere non un individuo («ein Wesen ... kein Individuum») che si lascia scomporre, o meglio è scomposto in due dal poeta, possiede due modi di manifestarsi che si escludono a vicenda». ¹⁶ E che dire del-

l'atetesi (Bergk, G. Müller) della parte finale (vv. 1056-1080) del monologo per eliminare i contrastanti propositi che Medea vi rivela?

Anche nell'*Ecuba* la vicenda della protagonista è sotto il segno del θυμός, anche qui il prorompere della "passione" si verifica nella seconda parte del dramma; anche qui è la stessa donna che, affranta, remissiva e rassegnata in un primo momento, si mostra poi impetuosa e ferocissima. Nella, a nostro avviso, di poco posteriore *Andromaca* lo schema ritorna, ma rovesciato. Ermione è crudele e insensibile nella prima parte, spaurita, pentita e docile nella seconda. A molti han fatto difficoltà tali cangiamenti repentini e ancora una volta si son decretate la mancanza di unità dei caratteri e la dominanza assoluta e finalistica delle "situazioni". Ma non dovrebbe far difficoltà che un poeta drammatico voglia scrutare l'evoluzione degli affetti della quale può essere capace il cuore dell'uomo. Nell'*Ecuba* ogni evento del dramma riceve significato solo in riferimento alla figura della protagonista: le sue reazioni sono di volta in volta differenti ma concorrono all'unità del tutto: si accascia sotto colpi terribili già al principio del dramma, vede infrangersi a mano a mano ogni speranza, fa dirompere l'eccesso della sofferenza in vendetta bestiale, ma è sempre lei e lei sola. Nell'*Andromaca* è Ermione, la vera, com'io credo, protagonista, a passare da un folle disegno di rivalse nei confronti della rivale a uno sconforto disperato e senza scampo che le rivela e l'insensata consistenza e il fallimento dei suoi progetti.

Una parola, infine, sull'*Eracle*. Il dramma contiene due azioni (è uno dei drammi a dittico che piacquero a un momento a Euripide), strutturalmente ben distinte, anche dalla presenza d'un vero secondo prologo (vv. 821 ss.), ma tenute insieme in unità dalla figura di Eracle. Unità non nel senso che l'azione della prima parte (fino al sonno dell'eroe voluto da Atena) contenga in potenza gli elementi dell'altra, ma nel senso che l'idea del dramma, e diciamo il suo messaggio, si possono cogliere solo ove si presuppongano le due parti e non solo una di esse; non nel senso che il protagonista giunga alla vicenda della seconda parte per la necessità d'un'evoluzione psicologica (la follia vera e propria lo vieta), ma nel senso che il significato profondo della prima parte è strettamente complementare rispetto a quello della seconda, e che la resa ultima del personaggio è data dai due momenti, prima dialettizzati e poi assorbiti e risolti in sintesi unitaria, nell'ἔγκαρτερήσω βίον (v. 1351). È questa la nota felicissima congettura (Wecklein – Wilamowitz) che, riprendendo polemicamente il τόλμα (...) θάνατον di Megara (v. 307) nonché l'ἔγκαρτερεῖς θάνατον di Ermione in *Andr.* 262, rivela alla fine come per un'illuminazione improvvisa (la stessa che risentono Meneceo e altri eroi euripidei) la vera cifra dell'animo dell'Eracle euripideo, eroico nel vivere più che

¹⁶ W. Zürcher, *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*, Basel 1947, p. 70.

nel morire dopo aver affrontato persino il pianto: «mille e mille prove io affrontai, né mai da alcuna mi ritrassi e non versai stilla di pianto, né mai avrei creduto di giungere a tal punto da gittare, come ora, lacrime dagli occhi» (vv. 1353-1358).

Per concludere, spero di aver mostrato che quello della rappresentazione della individualità fu un problema ben presente ai tragici greci, anche nell'ambito di idee artistiche che prendevano a farsi strada nel loro tempo, e che esso non va affrontato né alla luce d'una sensibilità romantica né in obbedienza a schemi di astratto razionalismo.