L’AVVENTURA DEL MITO

Comune di Diano Marina
Biblioteca “A. S. Novaro”

Incontri in Biblioteca

L'avventura del mito
continuità e pluralità di "risorgenze" dalla Grecia antica al terzo millennio

Comune di Diano Marina
Biblioteca "A. S. Novaro"

Presentazione

L'ispirazione a sviluppare una trilogia sul mito ellenico è giunta dalla favorevole accoglienza ricevuta lo scorso anno dal tracciato che lo richiamava nell'ambito delle conferenze dedicate alla poesia del Mediterraneo.

E la conferma immediata dell'attualità dell'argomento è venuta dal primo accesso all'amplissimo materiale bibliografico di recente produzione e dalla percezione del dilatarsi delle ricerche nei campi diversi del sapere, da quello filosofico a quello antropologico, psicologico, sociologico e letterario.

Ciò aggiunge all'enorme funzione storica esercitata dal mito e dalla sua straordinaria capacità di rispondere ai bisogni diversi delle molte culture e società che si sono succedute negli anni una ragione in più per evidenziare quanto può condurci a coglierne il rapporto con le inquietudini e la crisi del nostro tempo. Questa pertinenza, appunto, si è voluta assumere a .filo del percorso che interseca le tre relazioni.

Ovviamente, tale complessità di indagini e tale ampiezza di interessi ha obbligato a procedere a severi restringimenti di campo perché la definizione del progetto risultasse compatibile e collocabile nei brevi profili incorniciati nella lunga stagione degli "Incontri" promossi dall'Assessorato alla Cultura e organizzati dalla Biblioteca "A.S. Novaro".

Per raggiungere lo scopo di offrire una visione di sintesi, significativa ai fini della molteplicità dei significati e dei valori impliciti, oltre che al rigore dell'analisi e dello sviluppo argomentativo, ci si è affidati, quando possibile, alla semplificazione che può derivare dall'evidenza delle immagini o al ricupero di fonti di particolare valore documentario.

Infine, la scansione delle conversazioni procede in modo tematico.

La prima rimanda alla relazione tra cultura del mito, che è cultura dell'esperienza sensibile, e cultura più generalmente intesa che ha di volta in volta improntato le molte società che si sono succedute.

La seconda riconduce il mito alla sua forma originaria, che è quella di manifestarsi attraverso la parola poetica che l'ha reso più d'ogni altra partecipe alle culture avvicendatesi nel tempo. .

La terza segue la traccia dell'espandersi del mito nella storia del teatro tragico spiegando la sua origine religiosa e la sua codificazione nella norma che ne ha fissato le funzioni assolte nel suo sviluppo attraverso i secoli.

La ricerca iconografica, la redazione e la composizione del fascicolo sono il frutto della collaborazione ancora una volta illuminata e generosa della Direttrice della Biblioteca, dott.ssa Tina Amoretti, del dott. Maurizio Albertieri e della signora Angelina Ottaviano.

L'Assessore alla Cultura e al Turismo
Monica Muratorio

Prof. Mario Carletto

Mario Carletto L'eredità del mito: storie di dei, la storia dell'uomo

L'universo dei segni

Da più di due secoli sono stati riconosciuti il rapporto tra l'esperienza sensibile e l'intelligenza umana e il principio che la religiosità e le credenze popolari che si connettono alle origini e alle funzioni del mito sono espressione del mondo spirituale, morale e sociale dei popoli. E da più d'uno il pensiero filosofico che ha dedicato specifica attenzione ai problemi dell'esistenza, e gli studi condotti entro l'area delle scienze umane, per vie diverse hanno autorevolmente provato il valore dell'intelligenza intuitiva come attività che, rendendo possibile la comunicazione, costituisce fattore di grande pregnanza antropologica e sociale.

Ciò nondimeno la parola "mito" non è esente da pregiudizi e da riserve che ancora la ascrivono ad una sorta di pre-cultura. E il fenomeno di enfatizzazione cui soggiacciono oggi certi usi linguistici (si pensi alla disinvoltura con cui certo linguaggio sportivo o dello spettacolo ne fanno uso), ne deprime e ne altera il significato originario

Questa conversazione introduttiva alla trilogia sul mito classico, che ha le sue radici nell'antica Grecia, intende connettere quest'ultimo ad un'idea di cultura evoluta dell'uomo e rilevarne la presenza, e dunque la sua "necessità" storica espansa sino alla civiltà tecnologica.

L'origine del mito ascende a quel momento di culture che sono comunemente dette "primitive" in quanto non ancora caratterizzate dal pensiero logico-formale che è prerogativa del pensiero scientifico. Occorre però osservare che l'avvento del pensiero scientifico ad opera delle grandi scuole filosofiche fiorite in Grecia dal V al IV secolo a. C., piuttosto che reprimere le manifestazioni che richiamano l'antica cultura, dà luogo ad una convivenza di entrambe le culture conservandone a lungo le prerogative entro lo stesso tessuto sociale.

Il mito è essenzialmente "racconto", secondo il significato corrente della parola greca che lo designa e la forma assunta nel corso dei secoli. Il racconto è un linguaggio –ovvero uno strumento capace di rappresentare simbolicamente la realtà- cui si riconosce oggi forte pregnanza antropologica: non solo è in grado di testimoniare tutte le attività umane, ma anche è dotato di forte valenza cognitiva. Trae la sua origine dall'esperienza quotidiana dei singoli e delle collettività, ne colloca i significati entro un flusso che la rimanda ad un immaginario divino-eroico, per restituirlo alla natura arricchito di significati "esemplari". E' un modello del mondo attraverso una singolare intrusione di un sopramondo governato dal destino imperscrutabile e popolato di dei o di divinità minori, ciascuno entro uno spazio proprio nell'ordine naturale che, assunta una veste antropomorfica, restituiscono sublimate le vicende umane o vi prendono parte simulandone gli aspetti della quotidianità. A quest'ordine assurgono anche gli eroi in funzione competitiva o subordinata Così il mondo degli uomini popola un universo fatto di divinità e il mondo degli dei ridiscende al mondo degli uomini per arricchirlo e "orientarlo" Questa configurazione consente di organizzare la vita privata e associativa in tutte le sue funzioni e di assicurare i codici di comportamento che la consolidano nel tempo, ma soprattutto sostiene l'idea di una sorte comune profondamente legata ad un senso naturalistico dell'esistenza e in modo particolare dell'esperienza religiosa, che traguarderà a Roma e farà lungo tratto nella storia dei paesi mediterranei.

Per certi aspetti che attengono all'espressione dell'interiorità e alle relazioni complesse che richiamano il senso della natura umana, il "racconto" non è meno autentico del sapere argomentativo: è noto che già il pensiero di Platone, quanto più procede verso la ricerca di una dimensione scientifica del sapere umano, tanto più trae dal mito gli argomenti per sostenere una riflessione escatologica e cosmica (si veda il mito di Er nella "Repubblica") o per assegnare ai grandi valori della vita il loro posto in una rappresentazione attendibile delle cose (è il caso dei demoni per spiegare la sede soprannaturale dell'amore nel "Simposio").

.

Per ciò che attiene piuttosto ai riflessi che il mito produce sulla realtà politica e sociale, occorrerà rilevare come la sua presenza assuma una funzione storica di enorme rilievo. Come è noto, la Grecia antica era costituita da autonomie frequentemente in disaccordo o in guerra tra loro, ciascuna gelosa della propria indipendenza: la parola del mito, prima tramandata oralmente, poi definita attraverso le scritture, costituisce la prima espressione di unità culturale nella quale si riconoscono tutte le microculture presenti nel territorio. Il linguaggio del mito è il veicolo di una "koiné" capace di rappresentare un'unità politica inespressa ma che in certo qual modo traduce l'autononia delle singole " polis" in sentimento di affinità etnica-culturale,

Le forme letterarie in cui la tradizione orale si cala più ampiamente e adeguatamente come testimonianza di cultura e di civiltà e il "racconto" meglio ne ricupera e tramanda i valori sono il poema epico e il teatro tragico. All'uno e all' altro sarà dato ampio spazio nelle prossime conversazioni. Per ora anticiperemo che soprattutto nei poemi omerici, che sono le opere di più antica codificazione, la versificazione caratterizzata da forte accentuazione e cadenza ritmica e la lingua arcaica e al tempo stesso recente, assai diversa rispetto ai modi delle lingue-dialetti parlati in Grecia, collocano le storie degli eroi, ricche di slanci e di umane passioni, entro una cornice temporale assiologica che rimanda ai progenitori, ai "primi" e ai "migliori" Allo stesso modo anche lo spazio geografico del racconto, rappresentato nella definitezza dei luoghi dell'esperienza e insieme allargato oltre i confini del mondo conosciuto, conferisce alle vicende dei protagonisti, al loro agire, al loro mondo interiore i tratti di un accentuato naturalismo e al tempo stesso le solleva al rango di vicende esemplari, di appartenenza ad una realtà fuori della storia umana e perciò inimitabile.

E' elemento di grande rilievo culturale il fatto che questa impronta si ritrovi nelle arti plastiche e decorative - pensiamo ai bassorilievi di Fidia sui frontoni del Partenone -, nella tensione che produce il senso del movimento alle figure e le colloca in uno spazio fatto li luce rarefatta rendendole vere e insieme partecipi di un mondo superiore. E non assume minore importanza dal punto di vista antropologico il riproporsi del fenomeno nella tecnica vascolare, ove la superficie sferica, come si rileva dalla pregevolissima copia tratta da un vaso del V° secolo, opera del professore Fulvio Filidei, spesso sia utilizzata per produrre le immagini in successione e rendere l'idea dello sviluppo del racconto che fornisce materia all'ispirazione.

Il ricupero cristiano

Proprio questa impronta di primitivismo e di metatemporalità e metaspazialità segna il cammino del mito nella storia della civiltà romana e del Medio Evo nel quale la diffusione del Cristianesimo attenua ma non ne interrompe la continuità storica. Nel campo letterario la voce del mito resta viva soprattutto -ma non solo- attraverso la lettura dell' "Eneide" di Virgilio, il poeta più vicino all'etica cristiana. Ed è da quest'ultima, piuttosto che dalla casistica della tradizione patristica che concepiva i miti come anticipatori dei demoni infernali e dei diavoli, che filtra l'ampio materiale con cui Dante costruisce il poema del suo viaggio nell'oltretomba, fatto di figure di noti personaggi come Caronte, Cerbero, Flegias, Pluto o di

luoghi infernali come la palude stigia, i fiumi Acheronte e Flegetonte, o ancora di luoghi paradisiaci come il Paradiso terrestre che ricorda i Campi elisi virgiliani con i ruscelletti del Leté e dell' Eunoè.

Ma bisognerà precisare che questi dati dottrinali in Dante si concretizzano come forme dell'esperienza sensibile e costituiscono un chiaro ambiente visivo all'umanità ultraterrena. Pena, sofferenza, beatitudine si individualizzano; tradizione, mito, sapere teologico si realizzano come un grande mondo concreto, umanizzato, non fatto di paradigmi astratti, ma di uomini che continuano su un altro piano la loro vita terrena

Il raffronto tra il passo che ritrae l'incontro con Caronte, il traghettatore delle anime oltre il fiume Acheronte nel libro VI dell'"Eneide" virgiliana e il canto III dell'"Inferno" dantesco offre singolari occasioni di riscontri::

Hinc via, Tartarei quae fert *Acherontis ad undas:*	*-la trista riviera d'Acheronte*
Turbidus hic coeno vastaque voragine gurges	*- per l'onda bruna*
Aestuat, atque omnem Cocyto eructat arenam.	
Portitor has horrendus aquas et fulmina servat	-il *nocchier della la livida palude*
Terribili squalore Charon: *cui plurima mento*	*-un vecchio, bianco per antico pelo*
Canities inculta iacet: *stant lumina flamma*:	*- occhi di bragia*
Sordidus ex humeris nodo defendet amictus.	
Ipse ratem conto subigit, velisque ministrat,	*-Ed ecco verso noi venir per nave*
Et feruginea subvectat corpora cymba.-	
Iam senior ; sed cruda Deo viridisque senectus	
Huc omnis turba ad ripas effusa ruebat…	*-gittansi di quel lito ad una ad una*

Il testo dantesco ricalca in gran parte il testo virgiliano rispettando in primo luogo l'immagine e la funzione del personaggio mitologico nonché la sua "immersione" in un ambiente ricco di elementi naturali e insieme surreale. Ma, al tempo stesso, lo sottrae alla sequenza narrativa e lo colloca entro un tessuto drammatico che conferisce ben altra individualità e soprattutto rilievo morale alla sua figura. In Dante la ripresa del mito non è dunque semplice ricupero di cultura classica, ma materia con cui dare forza di verità all'impegno morale che egli si è assunto di fronte all'umanità e all'impegno culturale di tradurlo in poesia.

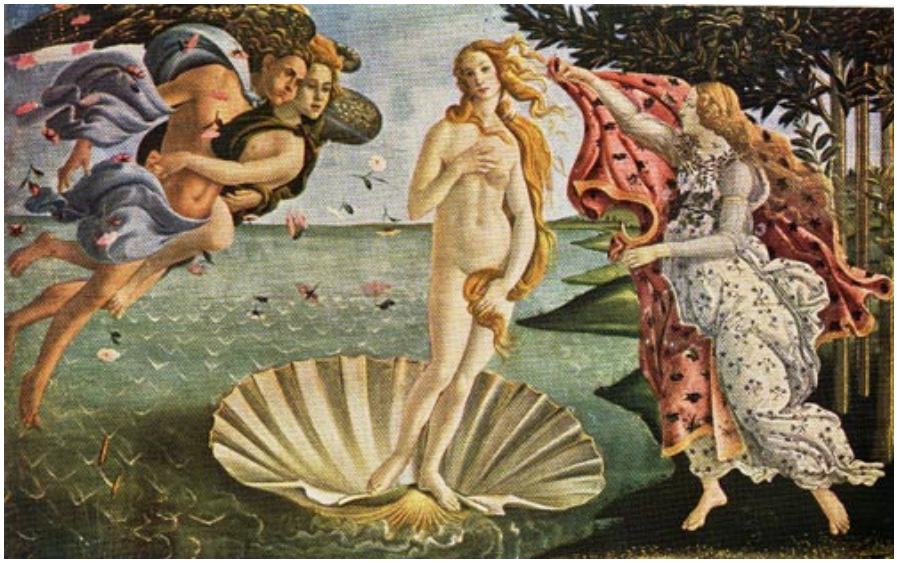
Siffatta originalità non ha riscontri nel ricupero degli scrittori classici e specificamente del mito nell' ampia letteratura medioevale in lingua d'oil –ma divulgata anche in Italia attraverso molti volgarizzamenti- ispirata agli eroi del ciclo troiano o tebano, che utilizza fonti e rifacimenti classici adattandoli al favore del genere romanzesco, con ampie escursioni sui temi degli eroi e dell'amore in auge nel mondo cortese. Si tratta infatti di ricuperi di personaggi di storie o leggende dell'epos classico più che di riappropriazione dei valori primigeni del mito: al mito si ricorre per rappresentare l'altra faccia del severo costume religioso e militare, gli aspetti mondani, le piacevolezze del mondo feudale.

L'"Idea" nella forma

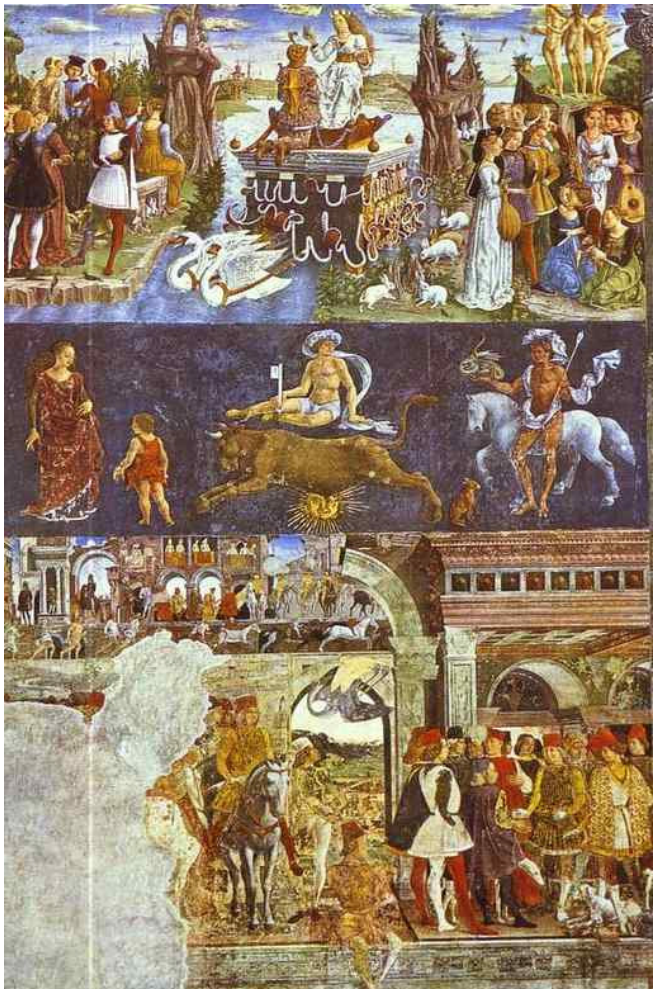
Ma quando, intorno alla metà del secolo XIV, l'ascesa della borghesia e la diffusione della ricchezza aprono a nuovi orizzonti, il mito riacquista dignità e un pubblico colto –è quanto può rilevarsi attraverso la lettura delle opere giovanili del Boccaccio-, e anticipa la "risorgenza", per usare la licenza del titolo di questa serie d'Incontri, della prossima civiltà del Rinascimento. .

Si tratta di una "risorgenza" che corrisponde ai bisogni di una nuova organizzazione politica, pur poco solida e soggetta al farsi e al disfarsi di alleanze e di scontri, che assorbe nella "manifestazione" della corte- città tutti i significati della nuova cultura letteraria, filosofica, scientifica e artistica per convertirli in eleganza e in raffinatezza dei costumi.

Al ritorno del mito contribuisce in primo luogo la fortuna del pensiero platonico, la sua tensione a riferire il senso della natura all'"idea" che si sublima nell'immagine concettuale della bellezza- verità da cui la natura discende. Se osserviamo la Nascita di Venere del Botticelli, questa tensione è singolarmente rappresentata nella rapida sequenza annunciata dal soffio dei venti, dalla centralità della dea che emerge dal mare, infine dalla ninfa che sorregge il velo che la proteggerà: un mito-"racconto", appunto, in cui la rapidità di sviluppo narrativo rende quasi simultanea la scena e sottolinea il miracolo della bellezza-idea, perciò frutto di una grande tensione spirituale, intravista e subito sottratta agli occhi dell'uomo come se mancassero le condizioni per trattenerla fra gli uomini. Un grande sogno verso un mondo ideale che si attenua nella coscienza dei limiti dell'umana conoscenza.



Questo e altri esempi che potrebbero facilmente seguire dicono come nel Rinascimento il mito non è solo occasione, ma principalmente metafora con cui rappresentare sublimandola la vita di corte.



Nel Rinascimento il mito è fondamento che magnifica le qualità politiche del signore-mecenate, -si pensi al poemetto "Le Stanze per la giostra del Poliziano" o alle tavole delle Fatiche di Ercole del Pollaiolo-; è ornamento con cui si espone la ricchezza; ispira i codici di comportamento della persona e della società che vive, o vive di riflesso la vita della corte. Infine, fa risplendere di affreschi le pareti delle molte dimore principesche suburbane, luoghi di delizie fatti costruire per ospitare le sontuose feste date dal signore: tra gli affreschi che corrono sulle pareti della Sala dei mesi del palazzo Schifanoia a Ferrara, il tema del mese di aprile, allegoricamente celebrato dal trionfo di Venere alla cui bellezza s'inginocchia Marte, è disteso entro un'ampia cornice che raccoglie le Grazie, i giovani che cantano e suonano, il giardino d'amore e poi il duca con il buffone. Sotto, l'immagine della costellazione del toro e la scena del ritorno dalla caccia. Insomma, una raffigurazione della festa di primavera in cui mito e realtà, natura e "idea" si accordano in una ricca e gioiosa coralità di presenze.

La seduzione dell'immagine

Questa "cultura" del mito tende a modificarsi quando i tempi volgono al Manierismo e soprattutto al Barocco. Negli affreschi della celebre volta della galleria di Palazzo Farnese a Roma, in modo particolare nel Trionfo di Bacco e Arianna, opera di Annibale Carracci, il mito non discende più alla realtà umana per occuparne gli spazi dell'idealità. Come prodotto di una nuova civiltà dell'immaginazione, diventa esso stesso soggetto significante e significato di una rappresentazione scenografica che fa emergere da una profondità di campo anonima una densità di personaggi entro uno spazio senza scansioni che esclude il prodursi di una qualsiasi "storia" raccontata, di qualsiasi continuità nel tempo. La loro funzione si esaurisce nel produrre un "aumento" di significato allegorico che ciascuno offre all'affermazione dell'amore nell'universo.

Questo incontro tra le immagini del mito e l'immaginazione come canone che conforma l'opera d'arte ed enfatizza l'"invenzione" piuttosto che lo studio della natura, l'effetto della percezione piuttosto che la commozione, si espande in tutte le sue manifestazioni -da quelle letterarie d'impronta marinista alla scultura, all'architettura- sino alle soglie del secolo XVIII.

Ma entro la fase occidua del secolo il Barocco appare responsabile di un "cattivo gusto" dilagante, e sotto la pressione del Razionalismo sorto con un vero e proprio progetto inteso a promuovere una cultura ispirata a un nuovo equilibrio di eleganza e naturalezza, e dell'Illuminismo poi, promotore di un vasto programma riformatore della società, della scienza e del costume, il mito si eclissa riducendosi a sostenere i principi che sottendono ai valori civili, l'attualità e il valore educativo delle "virtù" esemplari tramandate dagli antichi.

L'etica del sentimento

Ma già all'interno del movimento riformatore, allorché da poco era iniziata la seconda metà del secolo XVIII, la ripresa del platonismo, la conoscenza del mondo classico conseguita attraverso l'evidenza delle immagini che emergono dai primi siti archeologici, il nuovo indirizzo degli studi storici che ricupera il valore antropologico delle civiltà primitive preparano la prossima "risorgenza" del mito entro le culture neoclassica e romantica

Neoclassicismo e Romanticismo, per quanto caratterizzati da "anime" diverse e da storie divergenti, convengono entrambi nel riconoscere l'attualità del mito e nel farne oggetto di ispirazione artistica. Nell'uno e nell'altro il mito colma un'assenza di ideali e una crisi di valori pur assai diversamente avvertita e risolta.

Il frammento che segue, tratto dal poemetto incompiuto "Le Grazie", fu composto dal Foscolo a Firenze in occasione di un suo soggiorno tra il 1812 e il 1813, allorché il Canova, ultimata la statua della Venere italica, stava attendendo al gruppo scultoreo delle Grazie:

…Poi come l'orme della Diva e il riso
Delle vergini sue fer di Citera
Sacro il lito, un'ignota violetta
Spuntò a' piè de' cipressi; e d'improvviso

Molte purpuree rose amabilmente
Si conversero in candide. Fu quindi
Religione di libar col latte
Cinto di bianche rose, e cantar gl'inni
Sotto a' cipressi, ed offrire all'ara
Le perle, e il primo fior nunzio d'aprile.
Non prieghi d'inni o danze d'imenei
Ma de' veltri perpetuo l'ululato
Tutta l'isola udia, e un suon di dardi
E gli uomini sul vinto orso rissosi,
E de' piagati cacciatori il grido.
Cerere invan dinato avea l'aratro
A que' feroci; invan d'oltre l'Eufrate
Chiamò un dì Bassareo, giovane dio,
A ingentilir di pampini le rupi.
Il pio strumento irrugginia su' brevi
Solchi, sdegnato; divorata, innanzi
Che i grappoli recenti imporporasse
A' rai d'autunno, era la vite: e solo
Quando apparian le Grazie, i cacciatori
E le vergini squallide e i fanciulli
L'arco e il terrore deponean, ammirando.

Il senso di estraneità linguistica che avvertiamo di fronte a questi versi non è solo dovuto alla lontananza che ci separa dal linguaggio poetico del tempo, ma anche attribuibile alla particolare cura posta dal poeta nel risuscitare le immagini del linguaggio omerico e della tradizione latina che ne forniscono i contenuti. E' dunque la presenza di Venere e delle Grazie che porta con sé, emergendo dal mare, l'evento che sottrae il genere umano allo stato di ferocia –nel quale si sente un'eco delle campagne napoleoniche e del difficile clima politico di quegli anni- e lo solleva verso la religione e la coltura dei campi, e conduce al rispetto di sé, ad una prima forma di organizzazione sociale. La poesia, ricuperando un pensiero anticipato dal Vico nel Settecento e anticipando un'interpretazione scientifica che si affermerà molti anni più tardi, attribuisce al mito la funzione storica di avere dato origine alla convivenza, al proporsi del sentimento che addolcisce i costumi, e perciò di aver introdotto la cultura, sublimando, come faceva il Canova nella scultura, le virtù, la bellezza e la gentilezza.

Nel passo che segue, estratto dalle "Elegie" di Holderlin, il mito greco è sostenuto da marcato sentimento di nostalgia che ne sottolinea il senso di bene perduto per sempre:

Grecia felice! Casa di tutti i Celesti
E' dunque vero ciò che da giovani abbiamo udito?
Sala di feste! Il suolo è mare e sono mense i monti,
Per certo a quell'unico uso, costruiti fin dall'antico!
Ma i troni dove sono? I templi e dove i vasi?
Dove, pieno di nettare, per delizia degli dèi il canto?
Ove, ove splendono gli oracoli, adesso, che colgono lungi?
Delfo è assopita e dove suona il grande destino?
Dov'è il veloce? Dove, d'un bene universo ricolmo
Rompe sugli occhi, tuonando dall'aria serena?
"Padre Etere!" ecco il grido che di labbro in labbri volava
In mille modi e nessuno sopportava la vita da solo.
Compartito allieta un tal bene e con estranei scambiato
Diventa un giubilo, cresce dormendo il potere della parola:

"Padre! Sereno!" e risuona ad ogni distanza il segno
Originario, ereditato dagli avi e ove giunge crea.
Così prendono stanza i celesti e spargendo un brivido fondo
Fuori dalle ombre scende, fra gli uomini, il loro giorno.

In questi versi il trasporto romantico verso il mondo ellenico, preconizzando il pensiero di un grande filosofo tedesco del XX secolo coglie nella intensa partecipazione del mondo degli uomini al mondo degli dei attraverso il gesto del "grido"-invocazione-preghiera l'essenziale funzione storica-culturale della parola come fondamento della convivenza che sottrae alla dolorosa condizione di solitudine, solleva l'esistenza alla gioia della luce, si alimenta e si evolve nel sogno, infine sovrintende all'attività creatrice dell'arte. Quest'ultima immagine è soprattutto degna di attenzione poiché offre testimonianza dell'assunto romantico che lega la poesia all'attività onirica e alla fantasia sottraendola al controllo della ragione e all'obbligo dell'osservanza delle regole.

L'immanenza

Una serie di svolte decisive nelle scienze dell'uomo e della natura segnano il passaggio dall'Ottocento al Novecento L'affermarsi di indirizzi filosofici che più spiccatamente esplorano i problemi dell'esistenza; la ripresa degli studi antropologici e sociologici che liberano un nuovo concetto di cultura rimovendo antichi pregiudizi intellettualistici e aprono nuovi orizzonti sulle civiltà primitive; soprattutto la nascita della psicanalisi che introduce un nuovo metodo d'indagine sulla realtà dell'uomo e della società inesplorabile con gli strumenti delle filosofie razionalistiche, sono altrettante condizioni che rinnovano l'interesse per il mito. La storia dell'uomo viene così scandagliata e ricuperata in alcuni aspetti importanti, come le osservazioni sui concetti di spazio e tempo nelle società primitive, l'acquisizione che il linguaggio del mito è il linguaggio del dio ed è capace di stabilire una genuina comunità d'azione; o ancora, la scoperta nelle manifestazioni primitive di eventi e meccanismi precorritori dell'evoluzione psichica dell'uomo d'oggi .

La ricerca letteraria recepisce più di quanto accada in altri settori quali vie possa aprire un accesso al mito supportato da strumenti scientifici d'indagine e lo utilizza per fare fronte all'assenza di certezze e alla crisi d'identità in cui giacciono le generazioni che vivono nel primo cinquantennio del secolo, ed oltre. Ciò spiega il rinnovato interesse per le traduzioni, segnatamente dei testi omerici, dei lirici e dei tragici (Pascoli, Sbarbaro, Quasimodo...) e i frequenti ricuperi di personaggi, soprattutto di Ulisse, la cui vicenda, variamente risolta (Pascoli, D'Annunzio, Saba…), diventa emblematica della condizione dell'uomo moderno. E spiega anche l'innovazione recata nel campo delle tecniche narrative che modificano radicalmente l'impianto del romanzo contemporaneo rispetto ai modelli del realismo sette-ottocentesco collocando l'azione entro rapporti problematici con la realtà, e i personaggi nella condizione di irresolutezza e di crisi interiore cui soggiace l'umanità .

Il mito finisce così per assumere un carattere di immanenza come mai era accaduto nei secoli passati: non più mondo fatto d'immagini lontane, non realtà idealizzata, non sogno o nostalgia di civiltà da riportare al presente, ma linguaggio denso di archetipi in cui si svela la realtà segreta, spesso contraddittoria, impenetrabile dell'uomo.

Questa nuova attualità si specchia nell'opera e nel destino di Cesare Pavese, che dal mito cercò di trarre le radici della sua cruda vicenda esistenziale segnata dall'incapacità di vivere per riferirla ad una simbologia dell'inconscio, sublimarla e trasformarla in poesia.

I "Dialoghi con Leucò" sono il documento in cui lo scrittore cerca di afferrare il mito là dove nasce e di farlo scaturire dalla profonda intimità del suo essere, forse per una segreta speranza di riscatto che la vita gli negò: una simbologia inconscia che raccoglie in alcuni temi fondamentali quali l'ossessiva presenza della madre, la crisi d'identità che ne discende, l'inibizione sessuale, le ragioni di quel sentimento di autodistruzione, che egli chiama "vizio assurdo", che lo farà precipitare nel suicidio.

Nelle battute del dialogo intitolato "La belva" che si propongono, il mitico giovane pastore Endimione che dorme in una grotta del monte Latmo, visitato ogni notte dalla dea Artemide, così evoca gli incontri allo straniero sotto le cui spoglie si cela il dio Ermes:

Endimione. O straniero, io so tutto di lei. Perché abbiamo parlato, parlato, e io fingevo di dormire, sempre, tutte le notti, e non toccavo la sua mano, come non si tocca la leonessa o l'acqua verde dello stagno, o la cosa che è più nostra e portiamo nel cuore. Ascolta. Mi sta innanzi –una magra ragazza, non sorride, mi guarda. E gli occhi grandi, trasparenti, hanno visto altre cose. Le vedono ancora. Sono loro queste cose. In questi occhi c'è la bacca ed la belva, c'è l'urlo, la morte, l'impetramento crudele. So il sangue sparso, la carne dilaniata, la terra vorace, la solitudine. La sua carezza è la carezza che si fa al cane o al tronco d'albero. Ma, straniero, lei mi guarda, mi guarda, e nella tunica breve è una magra ragazza, come tu forse ne hai vedute al tuo paese.

*Stranier*o. Della tua vita d'uomo, Endimione, non avete parlato?

Endimione. Straniero, tu sai cose terribili, e non sai che il selvaggio e il divino cancellano l'uomo?

Straniero. Quando sali sul Latmo non sei più mortale, lo so. Ma gli immortali sanno stare soli. E tu non vuoi la solitudine. Tu cerchi il sesso delle bestie, Tu con lei fingi il sonno. Che cos'è dunque che le hai chiesto?

Endimione. Che sorridesse un'altra volta. E questa volta esserle sangue sparso innanzi, essere carne nella bocca del suo cane.

Straniero. E che ti ha detto?

Endimione. Nulla dice. Mi guarda. Mi lascia solo, sotto l'alba. E la cerco tra i faggi. La luce del giorno mi ferisce gli occhi. "Tu non dovrai svegliarti mai", mi ha detto.

Nella intensa concentrazione tematica e nella forte partecipazione emotiva di questa pagina scelta a chiudere questo necessariamente breve percorso, la condizione umana dello scrittore si scrive nelle cifre misteriose che legano insieme il sesso, il sangue, la solitudine e la morte: è dunque questo il modo per significare che non la ragione, assoggettata ad un tragico destino, ma solo il filo segreto che percorre le vie dell'inconscio la solleva dalla palude in cui si sente prigioniero alla complessa, ineluttabile simbologia del mito.

.

.

Arturo Rosso La morte (presunta) di Pan

Introduzione

Il titolo di questo intervento rimanda ad un celebre passo di Plutarco (*Il tramonto degli oracoli*, 17) in cui si riporta il racconto di un certo Epiterse, testimone, durante una traversata dalla Grecia alle coste dell'Italia, di un misterioso annuncio: mentre la nave si trovava al largo dell'Epiro da una piccola isola i passeggeri avevano sentito provenire una voce che chiamava il pilota dell'imbarcazione e gli impartiva quest'ordine: "*Quando sarai a Palode* (porto dell'Epiro; n.d.r.), *annuncia che il grande Pan è morto*".

Plutarco, uomo di profonda cultura vissuto tra il I ed il II sec. d.C., nella decadenza di una splendida civiltà, con la morte nel cuore vede scomparire a poco a poco tutto ciò che aveva dato smalto e vita a quella civiltà (non ultima la religione tradizionale, il complesso cioè delle consuetudini rituali tenacemente radicate al patrimonio dei miti) e affida a questo annuncio luttuoso, simbolicamente, tutta l'angoscia del sentirsi impotente, la sensazione di sprofondare nel vuoto incognito dove c'è solo silenzio e morte.

A parte l'umanissima reazione di Plutarco, del tutto naturale e, a scanso di ipocrisia, condivisibile non appena ci soffermiamo con il pensiero su qualche esempio ben poco edificante del nostro mondo, la ripresa dell'annuncio della morte di Pan (con una riserva, però) mi torna in taglio per sviluppare qualche considerazione sul mito e sulla essenza del mito, almeno come io l'ho sperimentata e l'ho concepita, sperando di cogliere lo spirito che anima e traccia questo ciclo di incontri e conversazioni.

Un tentativo di definizione del mito

Quando si affronta il discorso "mito" si è assaliti inevitabilmente da una domanda: ma il *mito* di cui tutti parlano, che è diventato una delle parole più comuni anche all'interno del lessico giovanile – peraltro così parco di riferimenti all'antico, al tradizionale – che cosa è, in definitiva?

Confesso che, in tanti anni che me ne occupo, ho sempre evitato accuratamente di lasciarmi invischiare in un tentativo di definizione: un po' per pigrizia; un po' perché mi sento distante dagli schemi di una metodologia burocraticamente classificatoria; un po' perché preferisco "sentire" il mito piuttosto che sezionarlo sul tavolo dell'anatomista.

Sono stato ormai tante volte in Grecia, la terra che è considerata da noi europei, universalmente presi, la patria d'origine del mito: ebbene, se ripenso alla vigorosa incisività di certe esperienze e sensazioni, mi sento di confermare che il mito si respira, se ne percepisce la necessità, addirittura si desidera: quando nella sosta in prossimità del ponte che supera il canale di Corinto ti viene incontro una vecchina che vende corone di spighe, il cui volto ha un'espressione senza tempo, dimessa come Demetra alla ricerca disperata della figlia Core; quando, oltrepassata Corinto e tuffato nel verde Peloponneso incontri il primo pastore all'ombra di un ulivo, fisso, come senza emozioni, ma con la testa ingombra di storie; quando assapori il contrasto dei colori: il verde severo dell'ulivo, il verde tenero dell'erba che un pugno di capre e di pecore bruca avidamente, il bianco dei massi di calcare che abbaglia nel riverbero della luce assoluta che piove dal cielo perennemente azzurro; allora, lì, sulla strada per Argo, per Micene, è impossibile non sentire il respiro del mito, non percepirlo nei pensieri del pastore assorto, accovacciato all'ombra dell'ulivo; come è impossibile non riconoscere l'impronta di Pan lungo le giravolte della strada che tra boschi e colline d'Arcadia ti porta ad Olimpia. È la sensazione che in molti hanno

provato da quando il "viaggio in Grecia" ha incominciato ad esercitare sui moderni il fascino della riscoperta delle origini: da Nicolò Stephanopoli, a Bachofen, a Emilio Cecchi o Lalla Romano, per citare, a titolo di esempio, solo alcuni nomi di "viaggiatori" reperibili nella storia della letteratura tra '700 e '900.

Stephanopoli, il commissario del governo francese incaricato allo spirare del secolo XVIII di una missione scientifica in Grecia, si lascia tanto conquistare dall'atmosfera dei luoghi, che si fa raccontare le vicende di Paride ed Elena, avido dei particolari di cui la fantasia delle generazioni umane ha arricchito la tradizione omerica. E ancora, commosso, ascolta in versi il canto che sa di lamento epico dedicato da una pastorella all'ariete del branco, caduto come uno degli antichi eroi:

"*Bianco montone, che ogni notte*
vicino a me, sotto lo stesso tetto, dormivi;
che mattiniero mi svegliavi, al far del giorno;
mio caro, povero montone, morto per mano
empia di barbari, a mio inconsolabile rimpianto:
guarda le mie lacrime, il mio cuore affranto!
…….
Riposa tranquillo nella terra,
la terra di Crissavgis, la tua amata padrona.
In nome del bene che ti volli,
perché non smarrisca il mio cuore
il tuo ricordo, ecco, io ho tuo fratello:
qui, con me, un altro te stesso".

È la potenza fascinatrice del mito che si ripropone in atti, gesti, situazioni e trova quindi la sua naturale rivelazione nei racconti che gemmano da un unico ceppo, inconfondibile ed inalienabile; l'anonimo redattore di una *Descrizione del mondo e delle sue genti* del IV secolo, in un clima ormai piuttosto diverso dal sentire del mondo classico, in un ambito culturale sicuramente improntato dal cristianesimo e con atteggiamenti che anticipano certe ossessioni del "favoloso" medioevale, individua ancora la principale caratteristica di Atene, rimasta capitale morale del mondo greco, nelle sue "antiche storie".

Il mito come prima regola della comunità

Le "*antiche storie*": non è forse questa una delle definizioni più adeguate del mito? Si potrebbe obiettare che è fin troppo generica: ma il mito non ammette gabbie troppo strette, proprio perché non ha paternità, né tempo, è da sempre: è ciò che di utile per sé una comunità ha voluto serbare fra tutte le sue esperienze; è tradizione e racconto della tradizione. La tradizione riceve forza e si impone grazie al fatto di essere "detta", ripresa, "raccontata": questo sancisce il termine greco μῦθος. Per capire al meglio il senso e la portata del mito dobbiamo costantemente tenerlo presente in questa duplice manifestazione: di fatto della tradizione e di "parola" che dà attualità al fatto. Così si può comprendere la funzione principale del mito che è quella di "regola" o di "norma" della comunità. Prendiamo come riferimento due vicende esemplari tratte dal medesimo ambito mitico, dalla stessa "tradizione": quella di Antigone e quella di Edipo.
Antigone disubbidisce ad una legge dello stato per rispettare la "regola", la "norma" che da sempre mantengono l'equilibrio all'interno del gruppo sociale:

"*L'editto non era di Zeus, e la Giustizia che sta accanto agli dei di sottoterra non ha mai stabilito tra gli uomini leggi come queste.*
Non ho ritenuto che i tuoi decreti avessero tanto potere da far trasgredire a un essere umano le leggi non scritte, immutabili, fissate dagli dei. Il loro vigore non è di oggi,

né di ieri, ma di sempre, nessuno sa quando apparvero la prima volta".

(Sofocle, *Antigone*, vv. 450/457)

Antigone ha voluto compiere il gesto rituale della sepoltura nei confronti del fratello Polinice secondo quelle che lei stessa chiama αγραπτα νόμιμα, "consuetudini non scritte", "regole" del gruppo che esistono da *sempre*; o perlomeno nessuno sa dire da *quando* abbiano fatto la loro comparsa; questo conferisce loro un'autorità assoluta ed indiscussa rispetto al νόμος, alla "legge"dello stato promulgata oggi, ieri o dieci anni fa, comunque sempre figlia del tempo e quindi fragile, imperfetta, non in grado di reggere il confronto dell'eternità e del divino.

Il racconto mitico, lo sforzo di mantenere attuale la tradizione, incomincia così a scivolare nell'ambito della religione, per assumere le categorie di "eternità", "valore assoluto", ma anche il segno di apparenti contraddizioni, "scandali": l'insistenza sul concetto che la sventura può essere insegnamento, che la sofferenza porta alla conoscenza, che la testimonianza offerta alle regole della comunità "salva" (nel caso di Antigone) l'integrità morale dell'anima per *sempre* nell'aldilà, sono approdi della riflessione sul mito, ma sono anche intuizioni religiose universali, persino *cristiane*, se si vuole, come sostiene una pensatrice contemporanea, Simone Weil.

Prendiamo l'altro esempio, quello di Edipo:

"*Non so con quali occhi, se avessi ancora la vista, disceso giú nell'Ade, potrei guardare mio padre, o la donna infelice che mi diede la vita! Entrambi li offesi tanto, che ben lieve punizione sarebbe per me un cappio.*

O forse sarebbe piacevole per me vedere i figli, nati come essi sono nati? Oh!, io non potrei mai con queste mie pupille!

Né potrei mai piú guardare la mia città, le sue mura, le immagini sante dei Celesti, dei quali io, sciagurato, ho privato me stesso, quando a tutti ho ordinato che scacciassero l'empio, l'uomo che gli dei avevano definito impuro, ed era sangue di Laio!

Io che ho scoperto una tale macchia in me, potrei levare lo sguardo sui miei concittadini?"

(Sofocle, *Edipo re*, vv. 1371/1383)

Edipo – lo apprendiamo dalla sua viva voce – ha assommato in sé le più tremende trasgressioni: ha ucciso il proprio padre, ha avuto un rapporto matrimoniale incestuoso con la madre, ha generato figli che sono anche suoi fratelli, tanto da accecarsi per non dover mai più rivedere, nemmeno nell'aldilà, ciò a cui ogni creatura umana è più legata: i propri cari, la propria terra natale, la casa.

Nessuno era mai stato in grado (e mai lo sarà: questo è il senso delle parole con cui Edipo conclude il disperato monologo) di compiere azioni così esecrande , così esiziali nei confronti della norma, delle consuetudini, dei νόμιμα, insomma; Edipo, anche se involontariamente, ha minato i pilastri su cui si fondano la vita e la salute della comunità, intaccando un ordine eterno e, di riflesso, provocando scompensi insostenibili anche nella organizzazione e nella vita dello stato (minacce alla salute pubblica che si manifestano nell'epidemia di peste; scontri che coinvolgono figure istituzionali e di grande prestigio – come il re stesso, Creonte e l'indovino Tiresia – e destabilizzano i rapporti della convivenza civile).

Un esempio ancor più esplicito mi pare si possa ricavare dalle *Eumenidi* di Eschilo: le Erinni, antiche dee della vendetta, garanti della punizione nei confronti di coloro che hanno tolto la vita a persone del loro stesso sangue, stanno per essere spodestate da un nuovo criterio di giustizia basato sul verdetto dei giudici dell'Areopago, il tribunale civile competente per gli omicidi che di lì a poco assolverà grazie ad una sentenza collegiale, sia pure con il contributo determinante del voto della dea Atena, il matricida Oreste. È un passaggio importante, questo, nella comunità ateniese: come tutti i cambiamenti radicali lascia strascichi di dubbi, di perplessità sull'efficacia del nuovo corso; soprattutto, si teme che, rimuovendo il timore della vendetta delle Erinni, si possa rompere la diga eretta contro il delitto più nefando, del figlio che non riconosce più il padre o la madre, del sangue che si rivolta contro il suo stesso sangue.
Le Erinni, quali personificazioni della norma che la tradizione aveva più gelosamente tutelato allo scopo di evitare lo sfacelo delle famiglie e quindi della comunità civile, esprimono così tutta la loro condanna nei confronti delle novità non adeguatamente ponderate:

"*Ecco le nuove leggi! È la fine,*
se prevale il diritto al crimine
che questo matricida incarna!
Ormai, questo delitto spingerà l'uomo
al colpo di mano.
Quante mani di figli, alte a ferire
madri e padri, nel tempo che viene!
Questa la realtà. Dovete aspettarvelo".
(Eschilo, *Eumenidi*, vv. 490/498)

Negli esempi che precedono c'è in fondo, codificato dal mito, il "programma" in base al quale funziona l'animo dell'uomo occidentale: c'è un ordine nelle cose e negli eventi che l'esperienza consiglia di rispettare fedelmente; quest'ordine però può essere turbato da comportamenti che proprio perché escono dalla norma sono da considerare colpevoli; morale: la devianza dev'essere riportata nei parametri della consuetudine prima che sia troppo tardi, pena guai ben maggiori. Tale è l'insegnamento del mito singolo, tale l'ammaestramento che proviene dai cicli complessi di miti, come quelli su cui poggiano i cosiddetti "poemi omerici", l'*Iliade* e l'*Odissea*.

I poemi omerici

Il "sistema" omerico ci consente di addentrarci più in profondità – e anche con maggiore disponibilità di elementi – nella lettura del mito come ambito di salvaguardia della tradizione e di valutarne la coesione interna.
Dei due poemi omerici l'*Iliade* rappresenta la guerra, cioè il momento di rottura con la normalità, il momento in cui la società è "fuori di sé" (su questa linea si comprendono bene le riflessioni svolte già dai poeti antichi sulla guerra come "assurdità": si veda ad esempio il caso di Euripide che nell'*Elena* dà un'interpretazione della guerra di Troia come conflitto scatenato da cause inconsistenti, cioè da un fantasma di Elena, e non dal rapimento della regina di Sparta in carne ed ossa); l'*Odissea* invece rappresenta il ritorno alla normalità, l'aspirazione connaturata ad ogni uomo di ritrovare uno stile di esistenza in cui contano casa, famiglia, ruolo sociale. E come nell'*Iliade* è estremamente difficile, per non dire impossibile, trovare un modo razionale per risolvere la contesa delle armi, così nell'*Odissea* il cammino verso la normalità – per quanto fortissimamente desiderata – è irto di ostacoli, di insidie, di possibili occasioni di devianze.

Nel mito dunque leggiamo né più né meno quella che è l'eterna altalena della vita umana, caratterizzata da periodiche bufere e dall'istintivo bisogno di ritornare alla normalità.
Secondo il ragionamento che abbiamo appena fatto, risulta evidente che non potrebbe esistere l'*Iliade* senza l'*Odissea*, e viceversa; e se l'*Iliade* rappresenta l'occasione dello sbandamento, l'*Odissea* inquadra la giusta e necessaria aspirazione dell'uomo ad un'esistenza regolata su ciò

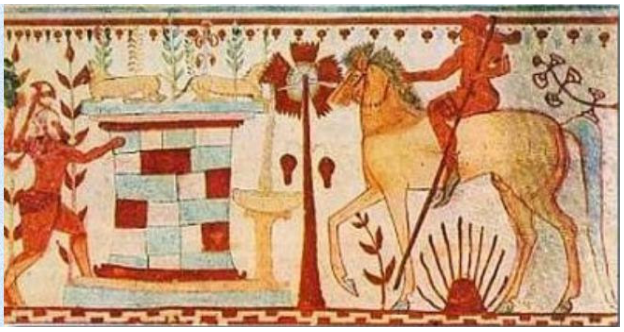
che il gruppo sociale, per sua esperienza millenaria, ha individuato come garanzia di benessere, come ricchezza: quel complesso di cose insomma che noi, a volte per la verità un po' abusando del termine, chiamiamo "valori".

Prendiamo come riferimento due passaggi emblematici, i proemi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*.
Nel primo si legge:

"*Canta, o dea, l'ira funesta del figlio di Peleo, Achille,*
che procurò agli Achei infiniti mali
e molte vite vigorose di eroi sprofondò nell'Ade,
e i loro corpi fece preda dei cani
e di tutti gli uccelli…"

(*Iliade*, vv. 1/5)

Concetto centrale in questa citazione è la vita umana, in greco ψυχῷ, parola che designa anche l'"anima", o meglio, lo "spirito vitale"; ma non si può dire che qui la vita sia un grande valore: diventa il prezzo da pagare per lo scatenarsi di passioni furiose e funeste. Più sfugge al controllo della ragione il comportamento degli uomini, maggiore è il numero delle vite che vengono distrutte, anzi, che vengono "scaraventate" nell'Ade. Non è forse anche questo il perverso contratto che vincola il comportamento trasgressivo di Edipo alla sua città? Più Edipo insiste, pur inconsapevolmente, nella sua colpa, più cresce di giorno in giorno il numero dei suoi concittadini che la peste si porta via.



Nel proemio dell'Odissea il poeta invece dice:

"*Narrami, o Musa, dell'eroe multiforme, che tanto*
vagò, dopo che distrusse la rocca sacra di Troia:
di molti uomini vide le città e conobbe i pensieri,
molti dolori patì sul mare nell'animo suo,
per salvare la propria vita e il ritorno ai compagni".

(*Odissea*, vv. 1/5)

È ancora lo stesso termine che ricompare qui: ψυχῷ, "vita".
Ma qui la "vita" diventa fine, cioè un valore prezioso, da salvare; le prove, le sofferenze, i rischi non sono scongiurati, anzi: diventano un passaggio inevitabile, a volte anche occasione di esperienza, per raggiungere una meta più alta. Alla parola "vita" qui si accompagna un altro termine molto significativo: "ritorno", νόστος in greco, il concetto che completa senso e valore della "vita", perché non rappresenta solo il ritorno alla terra che si era lasciata, ma ritorno a un sistema di vita che è l'unico consigliabile e perseguibile. Non per nulla il nostro poeta Dante considera votata al suicidio l'impresa – "folle volo" egli la chiama – di Ulisse, personaggio simbolo, che

ha impiegato tutte le sue energie per realizzare il sogno del ritorno, salvo però rinnegare tutta quanta questa nobile tensione per lasciarsi affascinare dalla tentazione di "rompere" un'altra volta gli schemi della normalità, sia pure per un fine "alto", quello di conoscere ancora.

La circolazione del mito

Per noi rimane un po' difficile immaginare una società che faceva delle sue convinzioni religiose, cioè il mito, in definitiva, il centro attorno al quale ruotava la vita pubblica (feste e sport: si pensi a famosi giochi come le Olimpiadi), le rappresentazioni teatrali, tutta l'arte figurativa (pittura e scultura), perché il mito – salvo qualche esposizione un po' più sistematica, come ad esempio nella *Teogonia* di Esiodo – non conosceva una rielaborazione teologica, era qualcosa anzi di piuttosto elementare, in origine.
Il mito nasce come forma di racconto minimo: Omero, nell'*Iliade*, dedica un solo verso a ricordare un momento significativo dell'impresa degli Argonauti:

"*Euneo,che Issipile concepì da Giasone pastore di forti*" (*Il.* VII, 469);
e un paio di versi al mito di Alcesti:
"*Èumelo, che generò da Admeto una donna divina,*
Alcesti, bellissima fra le figliuole di Pelia". (*Il.* II, 714/715);
un verso ancora per accennare alla guerra dei sette contro Tebe:
"*essi allora movevano in campo contro le mura sacre di Tebe*" (*Il.* IV, 378).

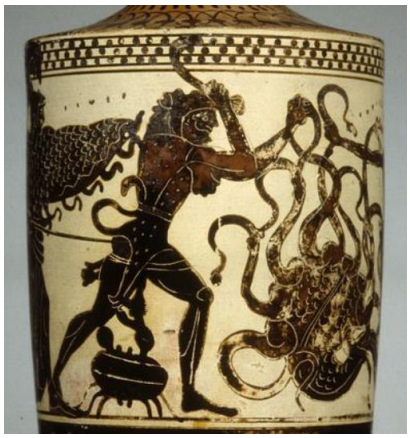
In una circostanza, che rimane un caso piuttosto raro, espone in una decina di versi il racconto della tragica sorte che attende il re di Tracia Licurgo ostinatamente e pervicacemente contrario al culto del dio Dioniso:

"*Ah, no, il figlio di Dríante, il forte Licurgo*
non visse a lungo, egli che combatté con i numi celesti;
egli che le nutrici di bacco deliro un giorno
su per il sacro Niseo rincorse; e quelle tutte
a terra gettarono i tirsi, dal sanguinario Licurgo
sospinte a furia di pungolo; e spaventato Dioniso
nei flutti del mare s'immerse, Teti l'accolse in seno,
atterrito; violento tremore lo prese alle grida dell'uomo.
Ma s'adirarono contro di lui gli dei che vivon giocondi,
e cieco il figlio di Crono lo rese; né a lungo
visse, poi ch'era in odio a tutti i numi mortali".
(*Il.* VI, 130/140).

In questo la genesi del mito appare molto vicina a certe forme dell'agiografia popolare o a certi episodi miracolosi della vita di personaggi legati alle tradizioni di luoghi o paesi che tutti abbiamo avuto modo di conoscere; lo schema del racconto è molto semplice, direi poco più di una citazione: il santo (o il personaggio) si trova in un luogo preciso, in una situazione pericolosa; a un certo punto la situazione evolve rapidamente a favore del protagonista che con un suo intervento diretto ed estemporaneo rivela doti e poteri superumani.
Il mito come racconto esteso, "lungo", fa parte invece della rielaborazione letteraria tarda, quando sull'aspetto di strumento didattico utile e pratico del racconto mitico prevale il fascino del racconto *tout court* come occasione di intrattenimento raffinato.

Spesso il mito non circola nemmeno sotto forma scritta, ma attraverso le cerimonie che caratterizzano il fittissimo calendario delle feste annuali, o addirittura, nella forma più popolare ed estensiva, tramite le pitture su vaso: in questo senso si potrebbe dire che la straordinaria

diffusione su tutte le coste del Mediterraneo della ceramica dipinta aveva lo stesso effetto e funzione della moderna "rete", la *web* mondiale di internet.
È ben chiaro che in queste condizioni il racconto mitico poteva arricchirsi di una quantità pressoché illimitata di particolari, versioni diverse, interpretazioni locali, poteva aprirsi all'irruzione della parodia e della caricatura di una materia essenzialmente e originariamente seria, soprattutto per certe figure del mito come quella di Eracle che era uno dei personaggi più gettonati in rappresentazioni dal taglio più popolare e meno civilmente impegnative come quelle dei mimi.



Se non esclusivamente alle tendenze appena accennate, in buona parte si dovette proprio a loro se si registrò una reazione piuttosto vivace al mito come forma che pretendeva di rappresentare la "*summa*" dei valori religiosi e civili. Ciò avvenne ad opera degli intellettuali razionalisti che noi consideriamo i primi "filosofi" della storia: Senofane, Ecateo, Eraclito, e, soprattutto, Platone.

La critica di Platone al mito

Platone guarda alla comunità organizzata in una struttura statuale governata da leggi, non più al clan familiare o alla tribù che si regola sulla tradizione e sulle consuetudini; la sua tuttavia – va precisato – non è una struttura così complessa come le società statuali moderne, soprattutto non così estesa (è limitata al solo territorio di competenza della città), ma è comunque una organizzazione statuale. Egli si pone il problema della formazione dei cittadini che, in una società organizzata, resta il nodo fondamentale. Quando si interroga sulle "materie" che vengono insegnate ai giovani, materie che dovrebbero rivestire un alto carattere formativo, Platone si scontra con il mito: egli ammira Omero, gli riconosce il merito di aver insegnato tante cose ai Greci, ma gli rimprovera di raccontare nei miti tante cose non vere e controproducenti:

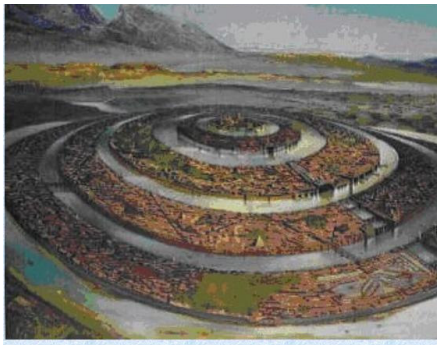
> "*…le battaglie degli dei inventate da Omero non bisogna ammetterle nella città, siano esse state composte con o senza significato allegorico. Giacché il giovane non è capace di distinguere quel che è o non è allegoria, ma ciò che a quella età egli accolga nelle idee che si fa, suol essere difficilmente cancellabile e mutabile: e perciò bisogna fare ogni sforzo a che le prime cose che essi odono siano miti composti quanto meglio è possibile per incitare alla virtù*". (Platone, *Repubblica*, 378d).

L'ultima affermazione ci chiarisce la preoccupazione di Platone: se insegniamo ai giovani delle verità discutibili, non possiamo poi attenderci da loro lealtà, amor di patria, coraggio e spirito di abnegazione:

> "*noi pregheremo Omero e gli altri poeti di non aversela a male se cancelliamo queste cose, non perché non siano poetiche e gradevoli, ma quanto più sono poetiche tanto meno le devono sentire i fanciulli e gli uomini destinati a essere liberi, timorosi della schiavitù più che della morte*". (Platone, *Rep*., 387b).

Dunque la motivazione principale per cui Platone sostiene la necessità di bandire il mito dalle scuole dove è materia fondamentale di insegnamento sta nella considerazione che i giovani ateniesi difficilmente saranno disposti ad affrontare i rischi della guerra, a mettere a repentaglio la propria vita per la patria se non intravedono nessun tipo di gratificazione nella vita dell'aldilà: essi infatti sono abituati a sentire descrizioni paurose e terrificanti dell'Ade: "*…Stigi, Cociti, fantasmi di morti*", mostri, anime infelici ed insoddisfatte.

Cercando di tirate le somme, da tutte queste considerazioni svolte da uno dei più grandi filosofi dell'antichità emerge che non è affatto esaurita la funzione del mito, tutt'altro: va corretto se mai il suo impianto. Il mito, nella sua formulazione, dovrebbe essere il più chiaro possibile nei rimandi, stabilire per così dire un rapporto analogico con ciò che significa o illustra; e Platone non si limita alla critica di una mitologia eccessivamente contraddittoria: propone a sua volta dei modelli di mito che hanno avuto grande successo, non foss'altro perché generazioni di studenti ci hanno meditato a scuola; alcuni di questi miti hanno addirittura sfidato il loro statuto originario di "racconti" per imporsi nella fantasia degli uomini delle diverse epoche come allettanti prospettive storiche, quindi reali: è il caso di Atlantide.

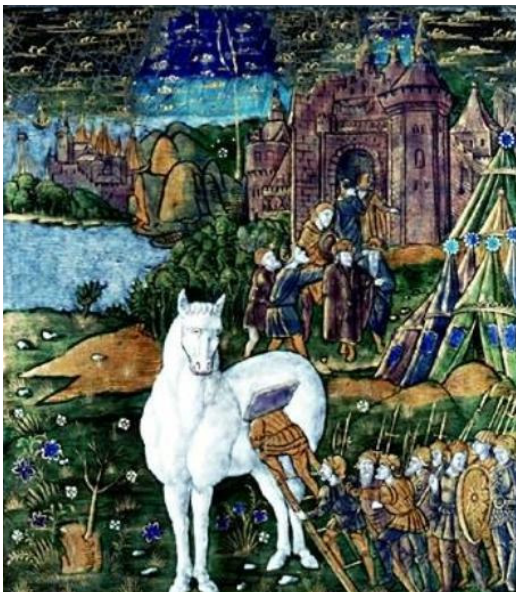


Quest'ultima considerazione ci permette di richiamarci al titolo della conversazione, a quel (per certi versi sibillino) "*morte (presunta) di Pan*", laddove Pan simboleggia la facoltà inesausta ed inesauribile di immaginare, di crearsi nuovi riferimenti e nuove mappe, il bisogno inconscio, che non può morire, di ricollegarsi a schemi che assicurino un rapporto interattivo con la realtà che per altri versi appare ostica, dura, difficilmente riconducibile a sistema logico. E ci consente anche di avviarci alla conclusione di questo discorso, cercando di gettare uno sguardo sulla contemporaneità, su ciò che ci è rimasto di questa stupefacente attività mitopoietica che ha determinato le strutture stesse del pensiero occidentale.

Conclusioni

Tutti noi, all'indomani della catastrofe che aveva devastato – appena poco meno di quattro mesi fa – le isole e le coste del sud est asiatico, leggevamo a caratteri cubitali sui giornali, accanto alle domande estreme : "*Dov'era Dio?*", titoli quali: "*Ecco la vera Atlantide*"; è la prova più evidente che di fronte ad eventi che travalicano le capacità di esperienza individuale, che superano l'arco di memoria di una o due generazioni, non solo mancano gli strumenti per definirli o per rappresentarseli nelle loro dimensioni, ma si risvegliano gli antichi percorsi della psiche che ritrova le impronte su cui ha mosso i suoi primi passi.

Non starò a citare i molti nomi che dal mito classico affiorano quasi quotidianamente nella conversazione, nella comunicazione verbale e scritta delle culture occidentali, e che fanno riferimento per allusione o per antonomasia a situazioni, istituzioni, costumi: per concludere mi limiterò a richiamare un'immagine, forse la più inquietante, che rimane annidata nel subconscio, quella del cavallo di Troia.



L'immagine sinistra di un cavallo di legno che decide l'esito di una guerra nel modo più crudele, cioè con l'insidia e con l'inganno, ha un tale potere di suggestione, da accompagnarsi a tutte le paure e le inquietudini che ci assalgono nei momenti e negli aspetti in cui ci sentiamo più vulnerabili generando psicosi.

Pensiamo al nostro mondo così interconnesso, così fragile: l'era della tecnologia digitale ha portato con sé guerre sotterranee che hanno come posta in gioco la conquista di informazioni riservate, la distruzione di sistemi di protezione di ipotetici avversari, la creazione di caos per avvantaggiarsene a livello economico forzando i meccanismi di circolazione della ricchezza: tutto questo non si può

ottenere se non ingannando l'obiettivo su cui è indirizzata l'offensiva con messaggi apparentemente accattivanti, ma distruttivi e letali. La cultura anglosassone che peraltro ha mantenuto con il mito classico un rapporto di tipo quasi esclusivamente emotivo (l'antica *empáteia* che legava il poeta cantore ed il suo pubblico!) non ha trovato espressione più efficace per definire questi pericoli se non quella di *trojan horses*. E questo, tutto sommato, non sarebbe ancora che l'aspetto relativamente più innocuo; ma pensiamo alla cronaca quotidiana, pensiamo alla distruzione delle Twin Towers programmata l'undici settembre 2001 con due aerei di linea, il mezzo più familiare alla mentalità contemporanea diventato l'arma più insidiosa in assoluto; pensiamo agli oggetti più insospettabili che esplodono tra le mani dei bambini: di fronte a tali fatti poco o nulla ci confortano le considerazioni sull'ingenuità, sulla necessità della vigilanza, i richiami alla prudenza: in fondo all'anima rimane quella sagoma inquietante di un cavallo che, percosso, risuona di ferraglia.

Antonio Martinelli Mito e rappresentazione: il paradigma tragico

Mito e rito, il dramma e l'origine della tragedia

Il termine mytos deriva dal greco e in Omero significa "parola, discorso"; nel periodo classico è definito da Platone" racconto attorno a dei, esseri divini, eroi e discese nell'al di là" e dai filosofi è definito discorso che non prevede dimostrazione e si oppone a lògos come dimostrazione razionale.

Oggi è ritenuto antropologicamente come narrazione religiosa originaria che fonda le istituzioni culturali o come forma di pensiero distinta dal pensiero logico o scientifico.

"Coi miti non bisogna aver fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi su ogni dettaglio, senza uscire dal loro linguaggio di immagini": bisogna concedere al mito il tempo delle sue figure, come esorta Italo Calvino.

Con il mito e col sacro è legato il rito: attraverso il rito, soprattutto nella celebrazione festiva, i racconti della tradizione religiosa vengono resi attuali e normativi per i fedeli.

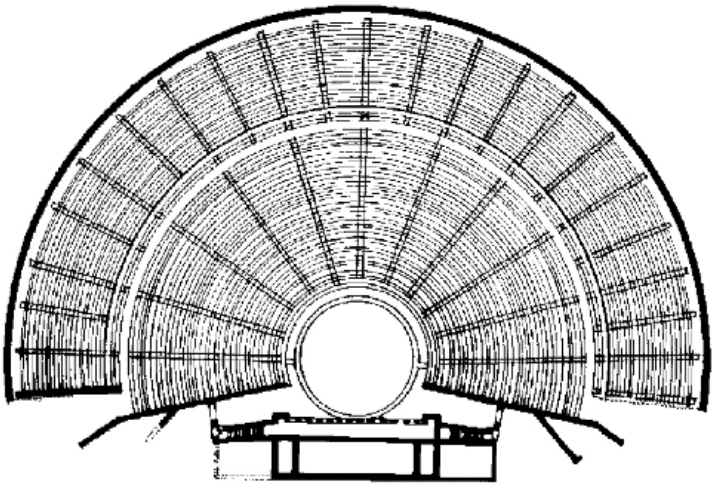
Il rito rende praticabile l'esperienza religiosa del singolo, ne rende possibile la ripetizione e la apre a un maggior numero di persone.

Al rituale sacro in onore di Bacco o Dioniso, e precisamente al canto corale proprio del rito detto "ditirambo", risale, secondo Aristotele, l'origine della tragedia.

Questo canto in onore del dio, accompagnato da musica e danza, è eseguito da due semicori e a un certo punto, per improvvisazione dei corifei , si trasforma in forma dialogica; alla fine del canto compare il celebrante che raffigura il dio (ipocritès, colui che risponde, poi attore) e narra un episodio della sua vita prima che si esegua il sacrificio.

Ancora da Aristotele veniamo a sapere che la tragedia sorse dapprima come forma pre-letteraria presso i Dori, che Tespi nel 534 a.C. introdusse il primo attore (protagonista), Eschilo il secondo e Sofocle il terzo e che il verso più libero delle origini satiresche fu sostituito nelle parti dialogiche dal trimetro giambico, più vicino al parlato.

Lo sviluppo della tragedia si ebbe nell'Attica tra la fine del V secolo e il principio del IV secolo a.C. e dall'origine rituale derivò il carattere sacro e civile: le rappresentazioni che avvenivano in occasione di ricorrenze religiose (le Dionisie rurali, le Lenee, le grandi Dionisie) e alle quali tutti i cittadini erano in grado di partecipare.



Nella "Poetica" di Aristotele è descritta la tragedia nei suoi caratteri essenziali:

"La tragedia è imitazione rappresentativa e commovente di un'azione elevata, compiuta, di una certa estensione, che suscitando terrore e pietà, perviene alla purificazione di questi affetti.

Prima legge della tragedia è che il tutto formi una unità compiuta la quale non si risolve nelle sue parti, che l'azione, "un fatto doloroso", sia dotata di una certa grandezza, la quale culmina nella peripezia.

Peripezia è il cambiamento di ciò che succede nel suo opposto, e questo, secondo noi deve prodursi in modo verosimile e necessario…

Riconoscimento è un passare dall'ignorare al conoscere…
La miglior forma di riconoscimento si ha quando assieme ad esso si produca la peripezia come nel caso dell'"anàgnosis" nell'Edipo".

Nella definizione aristotelica sono individuati alcuni nodi teorici ancora attuali riguardo alla tragedia greca: il suo fondamentale aspetto mimetico e rappresentativo che apre uno spazio di invenzione autonomo rispetto al reale, il carattere di coinvolgimento emotivo e morale nell'azione tragica che suscita nello spettatore terrore pietà e purificazione, l'importanza dell'intreccio e della peripezia attraverso i quali il protagonista arriva al riconoscimento della verità nascosta all'inizio dell'azione, l'unità della forma tragica sempre nobile ed elevata nel rango dei suoi personaggi e nel linguaggio.

Il mito, la mimesi tragica, la catarsi

La famosa dichiarazione di Eschilo per cui le sue tragedie non erano altro che "pezzi dei grandi banchetti di Omero", vale per la tragedia tutta.
La tragedia greca, anche la più celebre non fa che mettere in scena storie che venivano raccontate e tramandate da almeno 1500 anni, che costituivano un corpus di storie e di leggende dal quale avevano attinto soprattutto i poeti epici a cominciare da Omero. Queste storie non erano un'invenzione degli autori tragici, i personaggi messi in scena esistevano da secoli, le loro vicende mitiche erano già conosciute da tutti.
Una domanda che possiamo porci è come mai il pubblico greco potesse partecipare con entusiasmo alla celebrazioni di vicende che erano già note da generazioni; a questo riguardo dobbiamo tener presente:
-che la mitologia greca è complessa e ricchissima di storie e di sottostorie e che quindi non si trattava mai delle stesse vicende in senso stretto;
-che ogni narratore tagliava le storie in modo diverso, evidenziando personaggi e aspetti diversi; cambiava il modo e il "come" del racconto;
-che spesso il narratore inseriva nuovi dettagli nel trattare le storie;
-che al pubblico spesso piaceva risentire una storia già conosciuta, basta vedere anche oggi quante volte si ripropone uno spettacolo o un film sulla stessa storia e con la stessa trama.
Quello che cambia, nel momento dell'invenzione della tragedia, è il contesto storico e sociale della pòlis del V secolo: l'avvento del diritto e delle istituzioni politiche democratiche mettono in discussione, sul piano religioso e morale, gli antichi valori tradizionali, quelli stessi che l'epica e la leggenda eroica esaltavano.
La tragedia attinge temi e personaggi non più per celebrarli, come faceva la poesia epica e lirica, ma per metterli in discussione pubblicamente nello spazio del teatro .
Si può dire con Vernant che la città si fa teatro, che mette in scena se stessa di fronte alla collettività dei cittadini.
A questo punto potremmo chiederci, con i Greci stessi che si erano posti il quesito, come c'entrasse ancora Dioniso e le origini sacrali con la forma tragica.
Di fatto, nel momento in cui l'attore incarna i personaggi della tradizione mitica, lo spettatore avverte che questi diventano segni e maschere, rimandano a una realtà assente, che quello che appare nello spazio del dramma nasconde un mondo fittizio e immaginario: un gioco enigmatico e ambiguo in cui sopravvive l'ispirazione dionisiaca.
Così, il personaggio tragico si presenta allo spettatore come problema e come enigma da sciogliere e la rappresentazione stessa del mondo mitico si fonde con la consapevolezza che solo apparentemente la messa in scena imita eventi lontani, ma di fatto apre a nuovi spazi di riflessione e di invenzione.
Questa lontananza, questo "altrove" spaziale e temporale che si coglie dietro le vicende mitiche rappresentate, consente inoltre al pubblico di ritrovare un luogo protetto in cui gli eventi dolorosi della vita reale e quotidiana possono essere contemplati e purificati nella identificazione con le vicende dei personaggi tragici, in una dimensione di intelligenza

insieme estetica e psicologica, la "catarsi" aristotelica.

La catarsi è la suprema possibilità dell'arte di chiarificare esteticamente e di calmare gli affetti suscitati dalla situazione tragica negli spettatori, ma è anche simbolo di una pacificazione finale e di una giustizia morale alle quali aspira, quasi per miracolo, in certi momenti, il soggetto tragico.
Certo questa pacificazione e questa giustizia non sono di questo mondo: Sofocle, ad esempio, accompagna alla fine il suo eroe, Edipo, in un mondo più alto, nel quale gli enigmi si sciolgono, il dolore si trasfigura, la morte ristabilisce un principio di giustizia:

"Gli dei lo rapirono,ma amichevolmente
si aprì dinanzi a lui l'oscura porta dell'Ade.
Senza lamenti e senza dolore e senza pena
egli fu portato via mirabilmente
come nessun uomo giammai".

Edipo sparisce per pochi istanti agli occhi dei suoi accompagnatori:

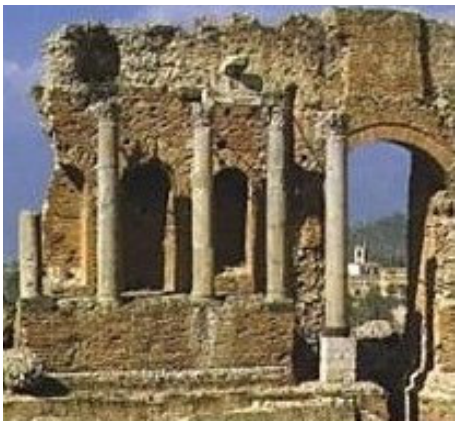
"Ma fu solo
per pochi istanti, e lo vedemmo allora in ginocchio
pregare adorando l'Olimpo e la terra".("Edipo a Colono").

La coscienza dell'uomo tragico in Grecia, nonostante tutto, è alla ricerca di qualche spiraglio e di qualche risposta .

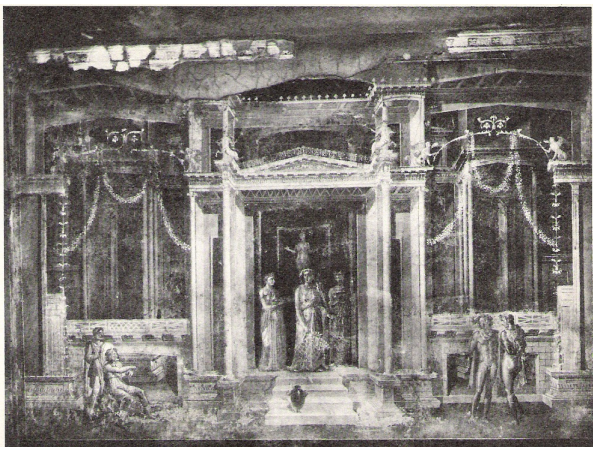
Temi e forme della tragedia greca

Il tema tragico è legato alle figure che sono fatte emergere dalla memoria millenaria del mito, icone e archetipi della lotta degli uomini contro il destino tragico.
Prometeo e Agamennone, Edipo e Antigone, Medea e Fedra prendono vita da una memoria originaria, entrano negli intrecci delle tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide, continuano la loro vita nell'immaginario classico, soggetti a una metamorfosi continua.
Il drammaturgo greco sceglie segmenti della memoria collettiva, li articola in episodi, li versifica e li musica, li fa sfilare davanti agli occhi degli spettatori.
Erano, quelle rappresentate nella tragedia, situazioni già date, ma il vederle rappresentate, per di più con l'accompagnamento di musica e danza, ne ampliava a dismisura la risonanza emotiva; la "suspense" riguardava il "come" non il "che cosa" dell'intreccio tragico.
Così la sceneggiatura di Eschilo ci conduce per mano, sin dalle prime battute, dentro una situazione senza scampo che precipita inesorabilmente verso la morte necessaria di Agamennone per mano della moglie e dell'usurpatore.
Nella tragedia sofoclea poi, un conto è sapere sin dall'inizio che Edipo ha ucciso suo padre e sposato la madre, un altro è accompagnare il personaggio nella crescente consapevolezza e nell'orrore della propria colpa.
Alla base della situazione tragica sta comunque sempre un immane conflitto che è impossibile risolvere; risolvete il conflitto e non ci sarà più tragedia, dice Goethe.
Da una parte c'è una inafferrabile presenza, che il pensiero mitico-religioso rappresenta come Moira, la dea che assegna a ogni uomo la sua parte nella vita e che diventa custode dell'ordinata

ripartizione dei destini, dall'altra l'uomo: il destino di ogni uomo dipende da una decisione trascendente che prescinde dalla sua volontà .
Dio fa sorgere quando vuole la colpa nei mortali: la "colpa tragica" (dal greco hamartìa che significa mancare il bersaglio, errare, ma anche macchia, contaminazione, mìasma) non rappresenta una colpa etico-giuridica, perché c'è un'evidente sproporzione tra le eventuali mancanze morali e la disgrazia che ne consegue al personaggio, sempre, per alcuni aspetti, "innocente".
L'indecifrabile antagonista dell'uomo tragico assume nelle tragedie ora la denominazione di sorte(tyche), ora di destino(mòira), assume talvolta l'aspetto di Zeus e degli dei: non ha altro di definito che questo, di non essere disponibile e di assegnare a ciascun uomo una parte, una porzione, un pacchetto di esistenza oltre il quale non può andare e che diventa il destino individuale.



Sia nel caso di Agamennone sia in quello di Edipo che abbiamo citato la sventura non colpisce chi ha intenzionalmente causato un male, la sua non è storia di colpa e di punizione.
Eschilo mette in scena un conflitto di due ragioni, quelle degli dei e quella degli uomini: nel caso di Edipo si vuol dimostrare che nessuno può ritenersi beato finché è giunto al termine della propria vita, che il destino dell'uomo può essere rovesciato in ogni momento.
La tragedia greca rappresenta quindi la prima "messa in discussione" non dei contenuti, ma della "morale" dei racconti mitici.
I drammaturghi greci non sono teologi, né filosofi: la categoria della volontà nel senso moderno di autonomia, libertà e responsabilità del soggetto agente, non è riscontrabile nella cultura del loro tempo, ma dal conflitto tragico comincia ad emergere la coscienza di una distinzione importante tra ciò che l'uomo compie deliberatamente, ecòn, e ciò che è indotto a fare da una superiore necessità, àcon.



2. Pittura parietale con finta scenografia. Scena della *Ifigenia in Tauride*. Pompei, Casa di Pinarius Cerialis.

Gli autori della tragedia attica sono inoltre decisivi nel definire la forma tragica dell'azione che Aristotele studierà a fondo nella "Poetica".
Le definizioni aristoteliche sono importanti: l'imitazione dell'azione come intreccio, composizione di fatti, la stessa imitazione vista come rappresentazione dei modi dell'azione umana in relazione ordinata e ritmica, il dialogo come forma, la scansione unitaria che armonizza la presenza del Coro, coscienza della comunità e del poeta.
E fondamentali diventano lo stile alto, che caratterizza il linguaggio dei personaggi di nobile estradizione, e la versificazione che difende la distanza tra lo spazio rappresentativo e il pubblico.
Una distanza sottolineata anche dall'uso della maschera e dal costume dell'attore.

La coscienza del coro

Il coro, da un'accezione locativa (spazio in cui si danzava, poi chiamato orchestra), passa poi a designare un gruppo danzante e quindi la danza e il canto da esso eseguito; ha una posizione centrale nella nascita e nello sviluppo della tragedia greca, via via sostituito dallo sviluppo delle parti musicali e dal dialogo.

All'inizio è il luogo in cui il gruppo dei devoti prende le distanze dal racconto mitico, diventa cosciente e responsabile nei confronti del gruppo sociale che rappresenta: in Eschilo ha molto spazio e funziona da autentico personaggio nelle "Eumenidi"; in Sofocle ed in Euripide diventa sempre più estraneo all'azione, assume la funzione di commento, riporta più esplicitamente e amplifica la voce dell'autore.

Così evidenzia e rispecchia la cultura della comunità ateniese e la sua rapida trasformazione con l'evoluzione delle strutture pubbliche e sociali della polis.

Il coro è innanzitutto l'interprete principale della coscienza del tragico destino umano:

"Ahi, generazioni umane
come della vostra vita
nessun conto io faccio!
Quale, quale è l'uomo
che ottiene più felicità
di quanto basta a parere
e dopo una breve comparsa perire?
Considerando il tuo esempio,
il tuo destino, il tuo,
o sventurato Edipo, dei mortali
non posso lodare la sorte!" (Sofocle,"Edipo re",v. 1186 e sg)

Nella sventura di Edipo il coro riconosce l'universale sorte:

"Non essere nato è fra tutte
la sorte migliore, ma, nato,
tornare d'onde si venne
al più presto è di gran lunga il meglio."(Sofocle,"Edipo a Colono",v.1225 e sg.).

Anche l'infelice destino di Agamennone è l'emblema dell'umana sventura:

"Umano destino!
A turbare la felicità dell'uomo basta un'ombra!
L'infelicità dell'uomo è obliata presto, altrettanto presto
come una spugna umida cancella un disegno sulla tavola
e ciò è più amaro che l'arte profetica."

Se questa è la metafisica greca, la morale dell'uomo tragico diventa difficile: o si proclama che dei e uomini sono vittime di un comune indecifrabile destino come in Eschilo, o si incomincia a mettere sotto processo gli dei:

"Sembra che essi si compiacciano di levare
dall'Ade i furfanti e i furbi matricolati,
*mentre dal mondo al più presto i giusti e i prodi fan sparire"(*Sofocle ,"Filottete",v. 448 sg.).

E, più radicalmente, Euripide*:*

"Nel mondo degli dei regna il disordine!","Religiose chimere c'ingannano".

In questa prospettiva abbiamo visto che, fino da Sofocle, la vita, dalla nascita alla morte, sembra inutile, a parte il sogno di bellezza e di eroismo della giovinezza.
L'unica scappatoia per uscire dal pessimismo tragico sarà il solido pensiero razionale della ragione e della filosofia, del quale Euripide intravede il percorso.
E' ancora il coro delle "Baccanti" a segnare il percorso della nuova saggezza:

"Felice colui che dalle onde del mare
salvato, raggiunse il porto.
Felice anche chi dai travagli
è uscito, inegualmente sono distribuite
la felicità e la potenza.
Infinite speranze gli uomini
accarezzano: le une
riescono a buon fine
ai mortali, le altre periscono.
Colui che giorno per giorno
di sua vita si appaga, io stimo felice".

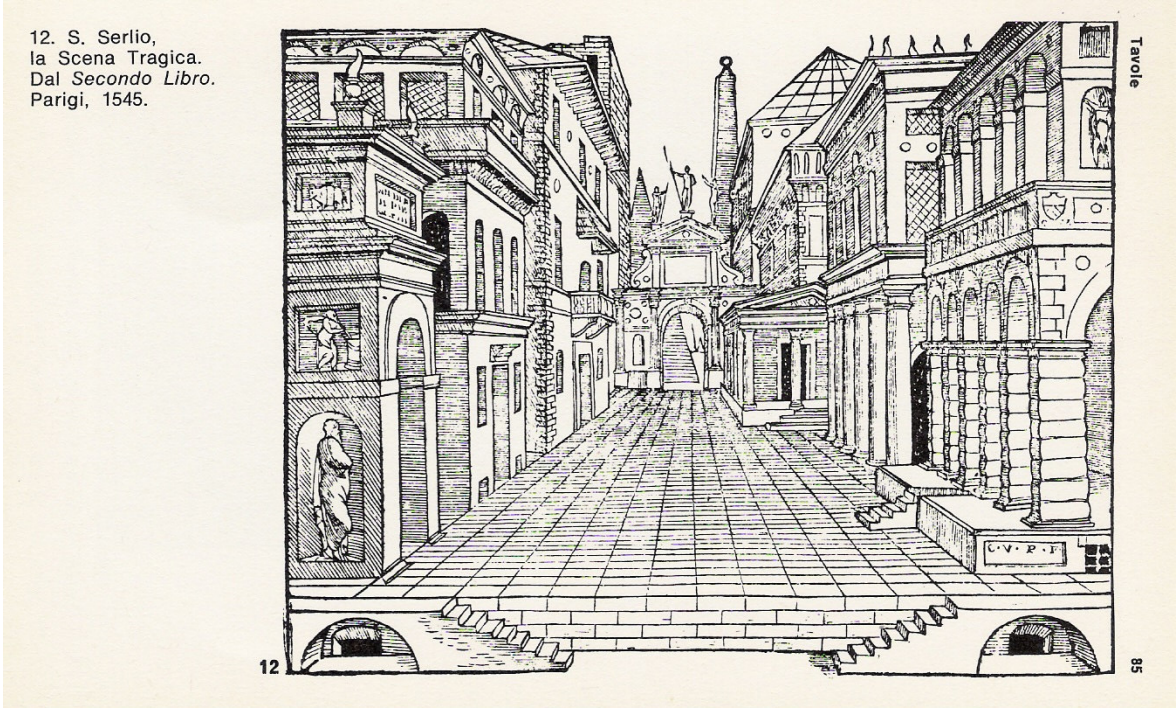
La prescienza e la coscienza del coro si è intanto andata attenuando, dalla dimensione rituale alla riflessione filosofica; rimarrà nella evoluzione delle forme drammatiche e teatrali , sarà gruppo che commenta l'azione secondo i modelli classici, o gruppo che parla e agisce insieme, o voce dell'autore (nelle tragedie del Manzoni).

Abbozzi di una tragedia moderna

L'eredità dei tragici greci passata a Roma, non trova terreno fertile per un suo sviluppo; appesantita da una più greve mitologia, contaminata con materiali tratti dalla nuova storia, conosce una relativa fortuna nelle tragedie di Seneca, morto nel 65 d. C., filosofo stoico e scrittore.

Il senso tragico dei conflitti umani, soprattutto derivato da Euripide, diventa in Seneca occasione per accentuare intrecci che inducono "terrore e pietà" e per inserire interventi oratori e retorici, in testi predisposti, più che altro, per la lettura.
Le figure di Edipo, di Agamennone, di Medea, di Fedra, già indebolite dal loro alone eroico nei modelli euripidei, non appaiono più come protagonisti appassionati nella lotta contro il destino, il conflitto tragico tende a interiorizzarsi.
Successivamente, nel Medioevo, si interrompe il rapporto con l'eredità dei Greci e si mette in discussione la coscienza della situazione tragica dell'uomo. "Il mondo in cui dobbiamo vivere è tragico, lamentevole è la nostra enigmatica esistenza" diceva l'eroe greco; ora la concezione antropologica è cambiata.
Già la condizione dell'eroe biblico della sofferenza, Giobbe, era lamentevole e ingiusta, ma alla fine questa veniva riscattata dalla fede che lo faceva passare indenne attraverso le numerose prove a cui era via via sottoposto.
La fede cristiana, con le sue verità rivelate, cambia gli orizzonti della condizione umana: il peccato originale diventa la causa del peccato e della sofferenza, il demonico diventa sorgente principale del male, la nuova situazione è solo apparentemente tragica per l'uomo, perché esiste una forza nuova, la Grazia, frutto dalla Redenzione, che ci può salvare dalla disperazione (ricordo un memorabile libro dal titolo "Libertà, Grazia, Destino" di Romano Guardini).
Il paradosso della Croce segna la fine del tragico e la penitenza si sostituisce alla catarsi.

In questa ottica ridiventa centrale il momento rituale e liturgico da cui deriva il dramma liturgico che poi si trasferisce all'esterno della chiesa e diventa celebrazione laica e festiva dei Misteri, canto confraternale nelle Laudi, colorita drammatizzazione nelle Sacre rappresentazioni: il dramma non si scorpora mai dal mistero e dalla fede e si prolunga nella vita di ogni giorno.
L'Umanesimo cristiano più tardi riscoprirà i testi del teatro greco e della "Poetica" aristotelica e ipotizzerà nuovi spazi per la ripresa della tradizione tragica greca, ma questa dovrà confrontarsi con la fede cristiana del nuovo umanesimo: il mito greco viene ridotto alla marginalità e a fatto tendenzialmente decorativo.
La forma tragica, a sua volta, è più che altro un'occasione per un dibattito teorico sulle unità di luogo, di tempo, di azione e sul "genere" tragico; i testi di imitazione classica privilegiano intrecci "di crudeltà" di matrice senechiana e trovano rispondenza negli spazi delimitati della Corte, delle Accademie, dei Collegi.



12. S. Serlio, la Scena Tragica. Dal *Secondo Libro*. Parigi, 1545.

Il modello umanistico avrà comunque modo di influenzare le drammaturgie dei nuovi popoli d'Europa, la drammaturgia spagnola di Calderon, più legata ai modelli della drammaturgia medievale e cristiana, la drammaturgia inglese e quella francese: qui la stagione tragica conosce miracolosamente una rinascita.

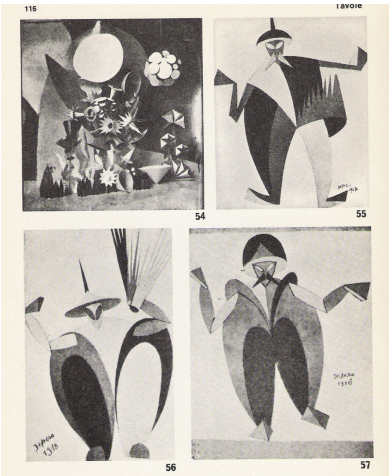
Il Rinascimento e la Riforma stanno infatti intaccando alla radice l'eredità cristiana; la situazione antropologica sta nuovamente mutando.
Shakespeare è il poeta della tragedia nuova; vissuto al limite di due civiltà, è capace di risuscitare soggetti mitici nazionali per riproporre una situazione analoga a quella dell'uomo greco: il venir meno della fede tradizionale fa sentire infatti l'uomo nuovo in balia del destino e dell'ignoto.
Ritornano i problemi radicali, quelli dell'essere-non essere che assillano Amleto, gli stessi dell'individualismo moderno con sua autonomia proclamata, ma anche insidiata dalle sinistre forze dell'irrazionale nascoste nella natura e nelle passioni.

Nell'Amleto comunque, come nell'Edipo, mito e rituale sono vivi: il dramma diventa mimesi della natura liberata della nuova coscienza e ritrova immediatezza e efficacia.
In Racine invece il dramma diventa imitazione razionale dell'azione e si svolge secondo un intreccio delimitato dallo spazio neoclassico della corte francese.
Racine rilegge la tragedia greca, particolarmente quella di Euripide, con gli occhi della sensibilità giansenistica di Port-Royal, attento soprattutto ai conflitti religiosi ed interiori. E', quella di Racine, una religione moralmente severa, capace di cogliere ad esempio l'eroismo tragico di Fedra, "né del tutto colpevole né del tutto innocente" nella sua passione devastante nei confronti del figliastro Ippolito.

Fedra è infatti travolta dalla collera degli dei a causa di una passione illegittima di cui essa stessa ha orrore sin dall'inizio.
Giocano indubbiamente nella percezione dell'autore alcuni concetti giansenistico-riformistici come il senso di colpa che si accompagna al peccato, lo sgomento per la predestinazione incombente, la peccabilità dell'uomo dopo la colpa originale e la sua costitutiva debolezza.
L'ispirazione tragica è passata dagli antichi a Shakespeare e a Racine; dopo di allora, nel dramma, la voce tragica tace o giunge indistinta.

Morte della tragedia?

Tra il Settecento e l'Ottocento si impongono Razionalismo e Romanticismo, individualismo della ragione e del sentimento: l'uomo prende consapevolezza sempre maggiore delle sue forze e nello stesso tempo rivede il suo concetto di colpa.



54, 55, 56, 57. F. Depero, scenario e costumi plastici per *Le chant du rossignol* di I. Strawinskij, Roma, 1916-1917.

Dopo Rousseau ogni responsabilità si cerca di scaricarla sulla educazione e sulla società, nessun criminale può essere condannato, il male è da volgere verso il bene, le porte dell'inferno si chiudono, la colpa non porta alla punizione, ma attraverso il rimorso, alla redenzione.
Una concezione così ottimistica non può più ricreare la situazione tragica; e anche la visione romantica della vita è non-tragica. Mentre il personaggio tragico, sia Edipo sia Fedra, si muove sopra l'abisso dell'inferno e della dannazione, il personaggio romantico si salva in extremis, come i nel caso del Faust goethiano.
La situazione tragica non è più aiutata dall'ambiente teatrale democratizzato e sempre più luogo di svago: non c'è più posto per i personaggi di alto lignaggio della monarchia e dell'aristocrazia, per la scenografia della corte e del potere; e lo spazio rappresentativo diventa sempre più quello angusto del realistico salotto borghese.
Il linguaggio della situazione tragica, è sempre stato al di sopra del linguaggio parlato, in versi per rincorrere un disegno formale sublime e insieme ricorrente, legato originariamente alle cerimonie festive e funebri ; cercava di fondere canto, danza e declamazione.
Il teatro moderno va invece alla ricerca di una "tragedia in prosa" che avrà suggelli importanti nelle opere di Strindberg, Ibsen e Cecov, ma non raggiungerà la sostanza del paradigma tragico se non parzialmente e frammentariamente.

Anche i tentativi neoclassici di ripristinare la tradizione tragica si fermano all'imitazione degli aspetti formali e letterari: in Italia solo Alfieri raggiunge momenti alti confrontandosi con le figure di Antigone e di Mirra.
Ma ormai il distacco tra le figure del mito greco e la presenza onnipotente del poeta-autore è troppo grande." I grandi miti,- afferma George Steiner nel suo fondamentale "Morte della tragedia"- che sono i linguaggi della mente nei momenti di stupore o di percezione, si formano con la medesima lentezza del linguaggio stesso. Più di mille anni di esperienza stanno dietro alle opere di Omero e di Eschilo. L'immagine cristiana del pellegrinaggio dell'anima era già antica prima ancora che la adoperassero Milton e Dante…Quando l'ordine classico e cristiano del mondo cominciò a declinare, il vuoto che ne seguì non poteva essere colmato da invenzioni individuali".
Da Shakespeare in poi non c'è più quello spessore di convinzioni e di immagini che rendeva possibile la comunicazione tra poeta e pubblico attorno al conflitto tragico e ogni poeta dovrà inventare una sua mitologia che non è destinata a mettere radici in un comune terreno mitico.

53. G. Balla, bozzetto (1915), per *Feu d'artifice* di I. Strawinskij, Roma, 1917.

Anche il tentativo di creare tra Otto e Novecento uno sfondo mitologico comune da parte dell'ideologia marxista non ha fornito la possibilità di ricreare la situazione tragica, a causa del suo umanismo esclusivo.
Così, ancora conclude lo Steiner, "La mitologia classica porta a un passato sepolto. Le metafisiche del cristianesimo e del marxismo sono antitragiche. Ecco qual è, sostanzialmente, il dilemma della tragedia moderna".
La letteratura drammatica novecentesca è tuttavia disseminata di titoli di drammi che cercano di richiamare in vita esplicitamente i miti della Grecia con i suoi personaggi: Antigone, Medea, Elettra, Edipo e la Sfinge, Orfeo. Molte volte un titolo nuovo nasconde intrecci mitici: "La guerra di Troia non si farà" di Giraudoux, la guerra cantata da Omero, "La macchina infernale" di Cocteau, la tragedia di Edipo," La riunione in famiglia" di Eliot e " Le mosche" di Sartre, l'Orestea.
Spesso si traduce il testo greco: Claudel traduce "Le coefore", Pound le opere di Sofocle, da noi Quasimodo si cimenta con la traduzione delle tragedie greche, mentre Gide e Cocteau adoperano "Aiace" e "Filottete" in capovolgimenti parodistici.
Sono tutti tentativi di fare, più che altro, un discorso "sul mito", non prove di una nuova tragedia, tentativi "di indossare l'antica maschera derivante dalla consapevolezza che nessuna mitologia creata nell'età del razionalismo empirico ha eguagliato la forza tragica o la forma drammatica dell'antichità".
Forse più interessanti le letture che vengono dalla psicanalisi e dall'antropologia, da Freud a Jung a Frazer, le quali evidenziano ombre di repressione e riti primordiali sul fondo dei miti e, comunque, forniscono strumenti di comprensione importanti per decifrare la situazione tragica.

Indice

Mario Carletto *L'eredità del mito: storie di dei, la storia dell'uomo*

- *L'universo dei segni pag. 1*
- *Il ricupero cristiano pag. 2*
- *L'"Idea" nella forma pag.3*
- *La seduzione dell'immagine pag. 5*
- *L'etica del sentimento pag. 5*
- *L'immanenza pag. 7*

Arturo Rosso *La morte (presunta) di Pan*

- *Introduzione pag. 9*
- *Un tentativo di definizione del mito pag. 9*
- *Il mito come prima regola della comunità pag. 10*
- *I poemi omerici pag. 12*
- *La circolazione del mito pag. 14*
- *La critica di Platone al mito pag. 15*
- *Conclusioni pag. 16*

Antonio Martinelli *Mito e rappresentazione: il paradigma tragico*

- *Mito e rito: il dramma e l'origine della tragedia pag. 18*
- *Il mito, la mimesi tragica, la catarsi pag. 19*
- *Temi e forme della tragedia greca pag. 20*
- *La coscienza del Coro pag. 22*
- *Abbozzi di una tragedia moderna pag. 23*
- *Morte della tragedia? pag. 25*

Finito di stampare in proprio nel mese di aprile 2005