

# IL MISTERO E IL SACRO

## *Excursus sulle manifestazioni del divino nel mondo sensibile da Euripide a Soyinka*

*Elena Rossi*

Il motivo del **mistero** ha da sempre affascinato gli uomini, che lo hanno inevitabilmente legato alla dimensione del **sacro**, inteso in questa triplice valenza:

- come forma rituale, tesa a celebrare forze superiori;
- come punto di riferimento rassicurante, poiché se ne ricerca la tutela o il favore;
- come valore trascendentale, in quanto giustificazione alla propria esistenza e guida alle proprie azioni.

Lo spirito umano appare naturalmente attratto da questa sfera, che è incline a indagare con gli strumenti di cui dispone: il linguaggio verbale *in primis*, come sostiene **Plutarco**:

*si entusiasmano [gli uomini] per gli enigmi, le allegorie, le metafore dell'arte divinatoria; tutte rifrazioni del divino, queste, in funzione di noi mortali, dotati di immaginazione.*<sup>1</sup>

La riflessione sulla natura del **legame tra mondo divino e mondo umano** esiste quindi dalla notte dei tempi, come dimostra la presenza in ogni patrimonio culturale di **miti**, ossia di narrazioni a carattere sacrale,<sup>2</sup> che soddisfano questo bisogno di **conoscenza** comune a tutti i popoli.<sup>3</sup> Nella letteratura greca tale esigenza si trova espressa fin dai suoi albori, nei **poemi omerici**, in cui l'agire della potenza divina nella realtà terrena non viene mai messo in discussione e il cui arbitrio è pienamente accettato, anche qualora non sia direttamente percepibile:

*Chi un dio se non vuole potrebbe vedere con gli occhi mentre va o viene?*<sup>4</sup>  
[OMERO, *Odissea* X 573-574]

Tale idea si protrae, seppur con un'evoluzione parallela del pensiero religioso e filosofico,<sup>5</sup> fino all'età classica, come testimonia un frammento attribuito al poeta **Pindaro**, in cui hanno ampio risalto le **componenti naturalistiche** associate al violento contrasto cromatico, volte a suggerire l'onnipotenza divina e a ispirare nell'essere umano l'*horror sacri*:

*Possibile è al dio dalla nera  
notte risuscitare l'immacolata luce  
e con tenebra cupa di tempestoso nembo*

---

<sup>1</sup> *Dial. Pyth., De Pythiae oraculis* 30. La traduzione dei passi greci, quando non altrimenti specificato, è opera dell'autrice del presente contributo.

<sup>2</sup> I protagonisti sono sempre dèi, eroi o demoni.

<sup>3</sup> Il carattere esplicativo riguarda sia il primo tentativo di indagine dei fenomeni naturali, sia l'aspetto socio-culturale (giustificazione dell'ordine in cui l'essere umano vive).

<sup>4</sup> Commento di Odisseo all'operato di Circe che, in forma pressoché invisibile, ha legato alla nera nave dei Greci le vittime destinate all'offerta agli dei inferi per propiziare l'accesso alla loro dimora. Trad. R. Calzecchi Onesti, *Odissea*, Torino, 1989.

<sup>5</sup> Si pensi alla critica contro l'antropomorfismo della divinità in Senofane, VI sec. a.C.

*nascondere il puro fulgore  
del giorno.*<sup>6</sup>  
[fr. 19 Puech]

La selezione meditata dei testi qui proposti, lungi dall'intenzione di fornire un quadro esaustivo, è finalizzata tuttavia a offrire uno sguardo ad ampio raggio su questa problematica, dall'età arcaica a quella ellenistica, attraverso un percorso costituito da **tre segmenti**, in cui si evidenzia la vitalità degli autori e la loro capacità di esercitare forti suggestioni sulla produzione artistica moderna:

1. **l'ambiguo rapporto tra l'uomo e il divino**: il problema della conoscenza di sé in rapporto alla divinità (EURIPIDE, *Ione*; *Alceste*; PLATONE, *Mito di Er*; PINDARO, *Mito di Pelope*. DI ETÀ SUCCESSIVE: Dante; Dürrenmatt);
2. **la dimensione agonistica del contatto con il divino**: il confronto drammatico con la divinità sotto il segno del conflitto e/o dell'emulazione (PIND., *Mito di Pelope*; OVIDIO, *Teti e Peleo*; APULEIO, *Amore e Psiche*; ERODOTO, *La partita tra Demetra e Rampsinito*. DI ETÀ SUCCESSIVE: I. Bergman);
3. **la prova estrema**: l'accettazione del mistero e la morte "sacra" (EROD. *Cleobi e Bitone*; EUR., *Baccanti*; ORAZIO, *Visione bacchica*. DI ETÀ SUCCESSIVE: Steinbeck, Soyinka).

Nel presente lavoro si è deciso di privilegiare autori e testi del V secolo a.C. e di considerare in modo significativo, tra i diversi generi letterari presi in esame – epica, poesia, storiografia, prosa filosofica –, la tragedia, "rappresentazione sacra" per definizione. Si è rivolta una particolare attenzione alla concezione di **Euripide**, scrittore che rappresenta in qualche modo la fase di passaggio dall'età classica a quella ellenistica e nella cui poetica il problema in oggetto costituisce un nodo centrale: la nuova ottica di cui egli si fa portatore – il conflitto tra la **componente irrazionale e passionale** e quella **razionale e riflessiva** – può essere esemplificata nello *Ione*, nelle *Baccanti* e, in parte, anche nella *Medea* [cfr. lo scontro tra il Νόμος, rappresentato da Giasone, e la Φύσις, incarnata da Medea]. D'altra parte, il drammaturgo non fa che trasporre sulla scena il dibattito filosofico, fiorente all'epoca, sull'umana condizione e i suoi rapporti con la dimensione metafisica, di cui **Platone** diviene, nel secolo successivo, il massimo interprete: a dispetto delle teorie platoniche sulla condanna dell'arte, non si può escludere che il genere drammatico<sup>7</sup> abbia esercitato, a livello più o meno inconscio, una forma di suggestione sulla sensibilità artistica del filosofo, che si evidenzia anche in determinate scelte stilistiche quali la *Prosopea delle Leggi*, a conclusione dell'*Apologia di Socrate*, che per alcuni aspetti potrebbe essere accostata all'opposizione tra gli ἄγραπτα νόμιμα e i νόμοι τῆς πόλεως illustrata nell'*Antigone* di Sofocle. La dimensione agonistica del rapporto, all'interno del percorso selezionato – diacronico e sincronico –, prende una duplice direttrice: l'incontro – o lo scontro – con il mistero divino assume da un lato una **valenza naturalistica** [si consideri la forza degli elementi naturali deificati in **Omero**, l'onnipotenza e la scelta divina nell'elevare l'essere umano oltre il suo *status* naturale in **Pindaro**, il panismo dionisiaco in **Euripide**]; dall'altro induce all'**emulazione**, ovvero al conseguimento di un obiettivo superiore, che apporta necessariamente una ricompensa dal valore fortemente simbolico: la garanzia di una **morte serena e sublimante** come massimo dono concesso dalla divinità [episodio di Cleobi e Bitone in **Erodoto**; scomparsa e apoteosi di Edipo in **Sofocle**]. Il **mistero del trapasso** si carica di ulteriori e più profondi significati nella sensibilità dell'uomo greco sul finire del V secolo: nell'ultima tragedia di **Euripide**, le *Baccanti*, si impone una nuova concezione della morte come sacrificio rituale, che sembra anticipare le **teorie soteriologiche** cristiane e che affascinerà molti autori moderni, ultimo dei quali lo scrittore africano **Wole**

<sup>6</sup> Trad. A. Presta, *Eos* I, Messina-Firenze, 1972.

<sup>7</sup> La tradizione cita una sua produzione giovanile di tragedie e ditirambi.

**Soyinka**, Premio Nobel per la Letteratura nel 1986, a riprova della longevità e dell'efficacia sia di determinati archetipi sia delle istanze del Teatro Greco.

A conclusione dell'indagine si ritorna al problema della **conoscenza**: dopo aver definito l'essenza e la qualità del rapporto divino/umano, dopo aver individuato le possibili vie di comunicazione tra i due ambiti e averne stabilito il prezzo, rimane aperta la **questione della salvezza** – individuale e collettiva – del genere umano.

## I. Il mistero dell'origine

La *mitopoiesis* dei Greci si esercita su qualunque aspetto della vita umana, ma il primo e più urgente mistero da spiegare è sempre stato quello relativo all'origine, non solo dell'universo, ma anche della stirpe umana e, in particolare, del singolo individuo.

Il problema dell'**identità** è infatti al centro dello *Ione* di **Euripide**, opera non databile con sicurezza, ma riconducibile alla seconda fase dell'attività dell'autore [*Elena, Ifigenia in Tauride, Fenicie, Oreste, Baccanti*];<sup>8</sup> si tratta di un **dramma del caso** [Τύχη], in cui il destino umano è affidato non a un provvidenziale intervento divino, ma a una catena – apparentemente casuale – di eventi che, ostacolando e deviando i progetti e le azioni degli uomini, rivela la complessità del loro sentire – anche religioso – e del loro interagire con la realtà che li circonda.

Il protagonista, ignaro della propria ascendenza, lavora come “servo sacro” presso il santuario del proprio padre, Apollo, a Delfi. Qui giungono supplici, per sapere se avranno una progenie, i sovrani di Atene, Xuto e Creusa, che in passato, dopo essere stata resa madre – contro la sua volontà – dal dio stesso, ha rinunciato al proprio figlio, abbandonandolo in una grotta; il bambino, salvatosi per volere paterno, non è diventato altri che il giovane presentato nel prologo dal dio Hermes, il quale, attribuendogli al termine della spiegazione un nome molto significativo, sembra compiere quasi un atto di consacrazione:

*Sarò il primo, io, fra i celesti, a chiamare l'anonimo col nome che gli toccherà: Ione*<sup>9</sup>

Risulta chiaro che lo svolgimento del dramma prevede da un lato l'onniscienza da parte degli dei – nonché della comunità che vi assiste, destinataria privilegiata del messaggio – e dall'altro la totale **inconsapevolezza** dei personaggi umani, condotti dalle rivelazioni del *Lossia*, l'Ambiguo, a concepire azioni orribili [matricidio, assassinio del proprio figlio]. Tutte le affermazioni pronunciate nel corso della tragedia sono basate su una finzione di Apollo: la rivelazione fatta a Ione di essere un principe per linea maschile è priva di fondamento, così come è falsa la predizione per Xuto del ritrovamento di un proprio figlio maschio. Prima della catastrofe, a salvare la situazione, arriva la **Pizia**, colei che ha allevato l'orfano, con un cestino in cui ha custodito religiosamente – *su ispirazione del dio* è la sigla usata dal poeta<sup>10</sup> – i tre oggetti<sup>11</sup> che permetteranno l'**anagnorisis** (il riconoscimento) e, quindi, l'assunzione di identità da parte del protagonista.

Il **dialogo chiarificatore** tra la sacerdotessa e il suo pupillo [vv. 1320-1394] si apre con la definizione del **ruolo sacro** e delle **prerogative** a esso legate e con la conferma della necessità da parte dell'uomo di accettarne i consigli:

<sup>8</sup> La datazione secondo alcuni studiosi va fissata al 415 o 414 a.C. – se si accetta l'ipotesi che la *parodos* degli *Uccelli* di Aristofane ne sia un'imitazione –, secondo altri a un periodo che va dal 411 al 409 a.C.

<sup>9</sup> Euripide collega il nome Ἴων, per paretimologia, al participio ἰών < εἶμι [“colui che va, che procede incontro”]. Diventa difficile restituire in italiano il *calembour* di Hermes, basato sull'eguale pronuncia ritmica del v. 81: ὄνομα δ'οὐ μέλλει τυχεῖν, Ἴων' ἐγὼ πρῶτος ὀνομάζω θεῶν. U. ALBINI propone anche la seguente traduzione: “Andandomene (ἰών) io per primo degli dei lo chiamo col nome (Ἴων) che gli toccherà.” (in *Ione di Euripide*, Milano, 2006).

<sup>10</sup> V. 1347.

<sup>11</sup> Si noti la forte valenza simbolica del numero, ripetuta dalla partecipazione di tre divinità all'azione della tragedia.

PIZIA Fermati, ragazzo; sono venuta qui,  
lasciando il **tripode oracolare**,  
io, la **profetessa** di Febo, **scelta** tra tutte le donne  
di Delfi per custodire l'**antico rito**.

IONE Salve, madre cara, **per quanto tu non mi abbia generato**.

PI Sì, chiamami madre: **per me è un nome dolcissimo**.

IO Hai sentito che fine mi aveva **ordito** questa donna?

PI Ho sentito; ma anche tu agisci male, se sei **disumano**.

IO **Non si deve ripagare morte con morte?**

PI Le **matrigne** sono ostili da sempre con i **figliastri**.

IO E noi alle matrigne, poiché subiamo la loro perfidia.

PI Non così: lascia il tempio e vattene nella tua patria...

IO **Cosa dovrei fare**, dopo aver riflettuto, secondo te?

PI Vattene ad Atene, **senza macchia e sotto buoni auspici**.

IO Chiunque uccida i suoi nemici è senza macchia.

PI Non nel tuo caso: ascolta il **messaggio** che ho per te.

IO Dimmi: **tutto ciò che dirai, lo dirai per il mio bene**.<sup>12</sup>

Della sacerdotessa viene subito messo in luce il carattere elettivo [ἐξάριετος < ἐξαιρέω: “scegliere da”] in qualità di tramite con l’elemento divino: è “colei che parla prima” [προφήτις < προ + φημί], ossia prima che l’evento si verifichi; e il suo canale di comunicazione privilegiato si concretizza nel tripode oracolare [χρηστήριον], secondo un νόμος istituito fin dai tempi antichi [ἀρχαίος]: si rileva a questo riguardo una difficoltà esegetica nel rendere la **polisemia** del termine, se si considera la derivazione dal verbo νέμω [“distribuire, assegnare le parti”, già in Omero] che racchiude l’idea di un’attribuzione regolata dalla consuetudine<sup>13</sup> e la cui radice \*νεμ si estende da un campo semantico concreto [“parte assegnata di territorio, pascolo” > “metro/misura” > “uso adottato”] a uno astratto [“regola” > “rito, cerimoniale” > “legge divina o civica”]. Nel contesto specifico il valore della parola chiave, legata in forte *enjambement* al participio predicativo [σῶζουσα], non appare limitato al ruolo ufficiale, ma investe anche la responsabilità soggettiva della Pizia; ragion per cui risulta particolarmente espressiva la resa stilistica operata da Albini:

*... Sono venuta fin qui apposta,  
lasciando il sacrario, io, la profetessa, eletta da  
tutte le donne di Delfi a custode dell’antico cerimoniale.*<sup>14</sup>

Il registro adottato, emotivamente intenso, è mantenuto sia nel modo con cui l’interlocutore si rivolge a lei sia nella risposta che ne ottiene:

*Salve, madre cara: tale tu resti per me, anche se non sono del tuo sangue.  
Sì, chiamami madre: è nome dolcissimo per me.*

Attraverso la **litote intensiva** [οὐ πικρά] si ribadisce infatti lo stretto legame tra i due personaggi. La natura di tale rapporto madre-figlio rafforza la fiducia del giovane nei consigli dell’oracolo – come si evince dal verso conclusivo – fiducia che deve essere estesa a livello universale: quando l’eroe chiede *Cosa dovrei fare?*<sup>15</sup> [**sigla tragica** che caratterizza la domanda indiretta al pubblico, di cui si richiede la valutazione], la risposta che si sente dare contiene una novità dirompente, il

<sup>12</sup> La presente e le successive traduzioni, in mancanza di diversa indicazione, sono dell’autrice del percorso.

<sup>13</sup> Cfr. E. BENVENISTE, *Nomi d’agente e nomi d’azione in indoeuropeo*, Parigi 1948, p. 79.

<sup>14</sup> U. ALBINI, *op. cit.*, p. 233.

<sup>15</sup> Si ricordi la valenza pregnante del verbo dorico δράω (“agire”) intimamente legato alla formazione del sostantivo δράμα (“azione, rappresentazione teatrale”).

rovesciamento della doppia **gnome** arcaica del “taglione” [*Non si deve ripagare morte con morte? Chiunque uccida i suoi nemici è senza macchia*]: bisogna mantenersi *katharoi*, “puri”, “immacolati”, “incontaminati” dal sangue versato.

A queste condizioni il **sacro** irrompe sulla scena: la sacerdotessa esibisce gli oggetti simbolici [la stoffa con la testa della Gorgone, il ciondolo aureo con i serpenti, la corona d’ulivo sempreverde].<sup>16</sup> La trovata identità produce però una vera e propria **crisi di coscienza** nell’eroe:

*come faccio a esserne sicuro?*<sup>17</sup>

Egli non riesce a capire perché la verità gli sia stata tenuta nascosta e il commento della Pizia si rivela alquanto enigmatico:

*L’Ambiguo, in quel tempo, mi ispirò...*<sup>18</sup>

E quando Ione cerca di sapere se il dio lo ha deciso “a suo vantaggio o a suo danno”, la donna non risponde nulla.

L’epiteto stesso di Apollo, *Ambiguo*, qui investito di una valenza maggiore rispetto all’esordio,<sup>19</sup> derivando da λόξος [“obliquo”], sottolinea a un tempo l’oscurità dei suoi vaticini e il carattere specioso del santuario come luogo deputato di intrighi, dove si è indotti allo scatenamento delle passioni, se non al furore omicida o quanto meno alla custodia di segreti che, nel tempo, producono rovina.

A questo proposito si può operare un collegamento interessante con la posizione di un autore della nostra epoca, **Dürrenmatt** (Germania, 1921-1990), che sceglie una medesima chiave interpretativa per il suo racconto, *La morte della Pizia* (1976), percorso da una forte vena sarcastica, non disdicevole nel parallelo con lo *Ione* euripideo, vista la natura particolare del dramma, ricco di situazioni divertenti, affini a quelle della commedia.<sup>20</sup> In entrambi i testi l’elemento ironico, l’equivoco e la demistificazione costituiscono un mezzo per veicolare il concetto che gli sforzi umani sono diretti al perseguimento di obiettivi non autentici e implicano un inutile dispendio di energie, perché i “giochi” avvengono in un altro contesto, ignoto, misterioso: il vero arbitro di Delfi rimane l’enigma. Il punto di vista esposto alla profetessa dal moderno Tiresia, nel momento nevralgico dell’intera vicenda, riconduce alla situazione di κρίσις dello *Ione*:

“Non esistono storie irrilevanti. Tutto è connesso con tutto. Dovunque si cambi qualcosa, il cambiamento riguarda il tutto. Perché, Pannychis, perché con il tuo oracolo hai inventato la verità!”<sup>21</sup>

Infatti il vaticinio della Pizia, dato con stizza a Edipo “per guarirlo dalla fede incondizionata nelle sentenze degli oracoli”<sup>22</sup> si dimostra profondamente vero e innesca una reazione a catena che porta al suo effettivo compimento. Entrambe le figure femminili in causa lasciano il fruitore dell’oracolo alle sue angosce personali:

<sup>16</sup> Si noti il richiamo alle potenze ctonie (Medusa e i serpenti), antiche detentrici del potere a Delfi, e alla dea Atena, patrona dell’omonima città, faro di cultura e razionalità. Gli oggetti sono inoltre emblematici della confluenza tra le diverse stirpi greche: quella di Eretteo (il Re Serpente), padre di Creusa, e quella di Elleno, padre di Xuto che, a loro volta, daranno origine, per mezzo dei figli Ione e Acheo, ai popoli omonimi.

<sup>17</sup> U. ALBINI, *op. cit.*, v. 1334.

<sup>18</sup> *Ibid.* v. 1343.

<sup>19</sup> Prologo, v. 37.

<sup>20</sup> Si prenda ad esempio la scena dell’incontro tra Xuto e il presunto figlio, dominata da un’espansività eccessiva, che rasenta quasi il ridicolo [vv. 517-540].

<sup>21</sup> F. DÜRRENMATT, *La morte della Pizia*, Milano, 1988, p. 48 (Traduzione di R. Colorni).

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 9.

“Va detto, però, che un leggero disagio la colse nel momento in cui, udite le parole dell’oracolo, quel tipo maldestro di un principe di Corinto sbiancò in volto; la Pizia lo notò e pensò che dovesse trattarsi di un credulone straordinario.”<sup>23</sup>

*La cosa ormai riguarda solo te. In virtù di Apollo,  
ti ho allevato, o figlio, e ti restituisco ciò  
che lui mi ha chiesto, e imposto,  
di custodire: per quale motivo non sono in grado di dirtelo.*<sup>24</sup>

La reazione di Ione è di grave sconforto, la verità, invece di liberarlo, lo getta nella disperazione:

... ἀλλ’ ἀνώυμος,  
ἐν θεοῦ μελάθροις εἶχον οἰκέτην βίον.  
Τὰ τοῦ θεοῦ μὲν χρηστά, τοῦ δὲ δαίμονος  
βαρεα.

... ma senza nome,  
nella casa del dio ho vissuto una vita da servo.  
Dio mi è stato amico, ma la sorte no.<sup>25</sup>

Da evidenziare in questa riflessione l’**opposizione antitetica** delle due parole chiave, **θεός** e **δαίμων**, di difficile resa: qualsiasi tentativo di restituzione risulta meno efficace, meno sottile rispetto all’originale. Il dramma della condizione di Ione – e dell’essere umano – risiede in questo rapporto tra l’**elemento divino**, che attiene alla sfera degli dei [*theoi*], e la **potenza superiore** [*daimon*], la forza, il volere – il *numen* dei Romani – **che assegna a ciascuno la propria parte**; la radice del secondo termine deriva, infatti, dall’antico δαίωμα [“dividere”, “spartire” > “lacerare”, “straziare”] e designa un potere che sfugge a ogni controllo o conoscenza, a cui tutti devono soggiacere. In un battuta successiva il protagonista così esorta la ritrovata madre:

... μὴ τὰ δαιμόνων  
ὄρωμεν – εἰ μὴ καίρος ἐσθ’ ἡμάς ὄραν.

*non guardiamo l’essenza divina,  
se non è opportuno per noi vederla.*<sup>26</sup>

L’unica soluzione possibile è pertanto l’accettazione:

*Ma cosa mi viene in mente? Mi ribello alla volontà del dio,  
che ha salvato per me le tracce che portano a mia madre?  
Bisogna aprire e affrontare il rischio:  
il destino non è possibile evitarlo.*<sup>27</sup>

La sigla usata in coda – τὰ πεπρωμένα οὐχ ὑπερβαίνειν – assume un doppio significato: il verbo, equivalente al *transgredior* latino, indica l’atto del “passare oltre”, “valicare” > “trascendere” quanto è stato destinato, e comporta – tramite il prefisso ὑπέρ – un senso di violazione [> “non curare” > “trasgredire”].

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 10.

<sup>24</sup> U. ALBINI, *op. cit.*, p. 234 [vv. 1357-1360].

<sup>25</sup> Vv. 1372-1375.

<sup>26</sup> Vv. 1551-1552.

<sup>27</sup> Vv. 1385-1388 (Trad. di Albin).

Alla fine, questo atteggiamento è premiante perché Creusa, “che ha mutato parere”,<sup>28</sup> viene lodata, in chiusura del dramma, dalla dea Atena in persona, che completa simbolicamente la θεωρία delle divinità intervenute a gestire la situazione umana.<sup>29</sup>

*Sia lode a te perché hai mutato idea e benedici il dio:  
lento procede l'aiuto dei numi, ma a lungo andare è sicuro.*<sup>30</sup>

Tale *gnome*, in stretta correlazione con l'affermazione anticipata dal Coro [*Nessuno creda più, dopo quello che si è verificato, che esista qualcosa di impossibile*<sup>31</sup>], ripropone però la sigla τὰ τῶν θεῶν, lasciando così irrisolta la questione del rapporto con il δαίμων e l'ambiguità del comportamento divino, evidente nel consiglio pragmatico somministrato alla donna [*Non rivelare che Ione è tuo figlio: Xuto si tenga la sua bella illusione, e tu ritorna a casa con il tuo bene*].<sup>32</sup> Paradossalmente, anche Dürrenmatt decide di terminare il suo racconto con una supposizione della veridicità degli oracoli, a dispetto di tutti gli intrighi, affine a quella del drammaturgo greco:

“Forse gli dei potrebbero godere dall'alto di una certa visione d'insieme di questo nodo immane di accadimenti inverosimili che danno luogo alle coincidenze più scellerate, mentre noi mortali, che ci troviamo nel mezzo di un simile tremendo scompiglio, brancoliamo disperatamente nel buio... Con i nostri oracoli abbiamo sperato di portare la timida parvenza di un ordine.”<sup>33</sup>

La problematica presentata da Euripide riappare, all'inizio del IV sec. a.C., in un altro pensatore, il filosofo **Platone**, che utilizza i medesimi concetti [δαίμων, θεός, μοῖρα]; la **casualità** degli eventi e il **destino** predeterminato costituiscono gli elementi portanti del *Mito di Er*, passo conclusivo de *La Repubblica* in cui – a corollario del tema della giustizia illustrato nei nove libri precedenti – si descrivono i premi e le punizioni che attendono l'anima immortale nell'aldilà.

Il “valoroso guerriero” [614b], chiamato a visitare la dimensione ultraterrena, apprende l'origine divina dell'anima umana e la causa prima del genere di vita che è destinato a ogni uomo.

In apertura del passo viene restituita la visione platonica della struttura dell'universo, contesto in cui si determinano le scelte umane riguardo al futuro.

*Il fuso si volgeva sulle ginocchia di Ananke. Sull'alto di ciascuno dei suoi cerchi procedeva una Sirena che, trascinata in quel movimento circolare, emetteva un'unica nota su un unico tono; e da tutte otto si creava creavano un'unica armonia. Altre tre donne sedevano in cerchio a eguali distanze, ciascuna su un trono: erano le figlie di Ananke, le Moire, in abiti bianchi e con corone sul capo, Lachesi, Cloto e Atropo. Esse cantavano in armonia con le Sirene: Lachesi il passato, Cloto il presente, Atropo il futuro.*<sup>34</sup>

La tecnica narrativa del mito consente all'autore di riproporre elementi della tradizione letteraria e filosofica a sostegno della sua nuova concezione: il modello del *fuso* combina la rappresentazione delle divinità che filano i destini dell'uomo – risalente all'*epos* antico – con la descrizione del *doppio moto* dei pianeti. Significativa appare soprattutto la figura che regge il fuso, *Ananke*, deificazione del concetto di “necessità naturale”, che nell'antecedente poema di Parmenide si trova al centro dell'universo, dove tiene vincolato l'essere nei “ceppi del limite” [B8 D. – K., 30-31];

<sup>28</sup> V. 1614: μεταβαλοῦσα da μεταβάλλειν (“gettare in mezzo, verso, in direzione di” > “trasformare”): si consideri anche in questo lessema il valore incisivo del prefisso e la *vis* semantica del verbo.

<sup>29</sup> Le tre divinità, Hermes, Apollo e Atena, la dea della sapienza e dell'intelligenza, conducono i protagonisti alla salvezza ma soltanto *in extremis*, dopo averli fatti patire.

<sup>30</sup> U. ALBINI, *op. cit.*, p. 253.

<sup>31</sup> Ἀελπτov: *senza speranza* > “non possibile da verificarsi” [vv. 1510-1511].

<sup>32</sup> U. ALBINI, *op. cit.*, p. 251 [vv. 1601-1603].

<sup>33</sup> F. DÜRRENMATT, *op. cit.*, p. 65.

<sup>34</sup> PLAT. *Pol.* 615d-617c.

Platone stesso, spiegandone l'ètimo nel *Cratilo*, lo mette in relazione con ἄγκος [*strettoia*]<sup>35</sup> a specificare l'impossibilità di sottrarsi alla sua forza e, nel *Simposio*, ne qualifica l'essenza come "potenza originaria che regna sugli stessi dei",<sup>36</sup> a conferma di una prerogativa fondamentale testimoniata già dai tragici.<sup>37</sup>

In Euripide, in particolare, si trova un riscontro adeguato nelle parole del Coro dell'*Alceste*:<sup>38</sup>

*Io grazie alle Muse mi sono levato  
alto nel cielo, di moltissime idee  
mi sono impadronito, ma nulla ho incontrato  
più forte della Necessità né alcun rimedio a essa  
nelle tavolette tracie, quelle che dettò Orfeo  
e neppure nei farmaci che Febo  
diede agli Asclepiadi come antidoto  
ai tanti mali dei mortali.*

*Solo di questa dea non esistono altari  
né immagini a cui accostarsi,  
non ascolta, per quanto sacrifici.  
Non investirmi, Signora,  
con più violenza che nel passato.  
Persino Zeus, qualunque cosa voglia,  
la realizza con il tuo permesso.  
Tu domi a forza anche il ferro dei Calibi,  
la tua inaccessibile volontà  
non rispetta nessuno.*

L'*Ananke* viene presentata in questo contesto come una realtà non controllabile nemmeno con una sapienza superiore, la dottrina orfica, nel cui ambito le è riservato un ruolo importante<sup>39</sup> e la cui suggestione è diffusa in tutto il testo platonico; nel passo riportato vi si allude con l'espressione *armonia cosmica*, termine di derivazione orfico-pitagorica. Un ἄκουσμα<sup>40</sup> recita: *che cos'è l'oracolo di Delfi? La tetradè, cioè l'armonia in cui cantano le Sirene.*

L'*Ananke* è inoltre associata da Euripide a una dea πότνια [dalla radice \*ποτ, presente anche in δεσ-πότ-ης > "padrona, sovrana"; "veneranda"], epiteto riservato in età arcaica alle divinità femminili che incarnano gli elementi naturali;<sup>41</sup> la sua volontà è definita ἀπότομος, ossia "recisa" [< ἀπό + τέμνω = "tagliare di netto"], scelta lessicale che richiama i nomi attribuiti da Platone alle sue figlie, le Moire, fortemente connotativi: Λάχαισις, ovvero "Colei che dispensa la sorte" [< τὰ ληχθέντα < λαγχάνω], Κλωθώς, "Colei che fila" [< κλώθω] e Ἄτροπος "Immutabile" [< ἄ + τρέπω], perché preserva ciò che Lachesi ha dispensato.<sup>42</sup> Le tre sorelle che filano i destini umani sono presenti anche nella *Teogonia* di Esiodo, che però le chiama "figlie di Zeus e Themis", indicandole così come mere esecutrici della Giustizia divina.<sup>43</sup> Nell'ottica del filosofo esse, invece, sono strumento di un **ordine superiore**, che regola l'intero universo e una di loro, Lachesi, assolve

<sup>35</sup> PLAT. *Crat.* 420d-e.

<sup>36</sup> PLAT. *Symp.* 195c; 197b.

<sup>37</sup> Cfr. AESCH. *Prom.* 104-105: *con pazienza infinita deve sopportare quanto è stato destinato / colui che conosce l'invincibile forza della Necessità*; SOPH. fr. 235; EUR. *Hel.* 514: *nulla è più forte della terribile necessità.*

<sup>38</sup> Vv. 962-981.

<sup>39</sup> ORPH. fr. 54, 126, 162 Kern.

<sup>40</sup> Dal verbo ἀκούω: "ciò che si ode" quindi "voce", "canto"; passa a designare, nel linguaggio retorico e tragico il "racconto" o la "verità" e, nel caso di dottrine, il "precepto". L'insegnamento citato è IAMBL., V *Pyth.* 85.

<sup>41</sup> Si pensi alla Πότνια θηρών assiro-fenicia, assimilata – attraverso la cultura minoica – alla greca Artemide.

<sup>42</sup> Cfr. PLAT. *Leg.* 960c.

<sup>43</sup> HES. *Theog.* 904-905.

alla stessa funzione di una sacerdotessa oracolare: le anime si presentano davanti al suo seggio e ne ricevono κλήρους καὶ βίων παραδείγματα [*sorti e modelli di vita*]:

Ἀνάγκης θυγατρὸς κόρης Λαχέσεως λόγος. Ψυχὰὶ ἐφήμεροι, ἀρχὴ ἄλλης περιόδου θνετοῦ γένους θανατηφόρου. **Οὐχ ὑμᾶς δαίμων λήξεται, ἀλλ'ὕμεις δαίμονα αἰρήσεσθε.** Πρῶτος δ'ὁ λαχὼν, πρῶτος αἰρείσθω βίον ᾧ συνέσται ἐξ ἀνάγκης. Ἀρετὴ δὲ ἀδέσποτον, ἦν τιμῶν καὶ ἀτιμάζων πλεόν καὶ ἔλαττον αὐτῆς ἕκαστος ἔξει. **Αἰτία ἐλομένου· θεὸς ἀναίτιος.**

“Parole della vergine Lachesi, figlia di Ananke: anime effimere, è l’inizio di un altro periodo di vita del genere mortale, vita apportatrice di morte. **Non vi sorreggerà un demone, ma voi stessi sceglierete un demone.** E chi primo capita a sorte, scelga per primo una vita, a cui per necessità sarà unito. La virtù è senza padroni, e ognuno ne avrà di più o meno a seconda che la apprezzi o la disprezzi. **Responsabile è chi ha fatto la scelta, non il dio.**”<sup>44</sup>

Si ripropone quindi la dicotomia *daimon/theos*, ma con la differenza di una marcata responsabilità umana nel determinare la propria esistenza, rispetto a quanto verificatosi nello *Ione* o al pensiero espresso dal Coro dell’*Alceste*, il cui epilogo felice sembra, però, assimilabile all’etica di Platone: la condotta nobile dell’eroina ha portato alla sconfitta – almeno parziale<sup>45</sup> – di ciò che inizialmente appariva ineluttabile.

Lo “spettacolo pietoso a vedersi, ridicolo e straordinario”<sup>46</sup> della scelta effettuata dalle anime è finalizzato ad ammonire gli esseri umani sulla necessità di “ricercare e apprendere questo studio: distinguendo la vita buona da quella cattiva, **scegliere sempre e ovunque la vita migliore tra quelle possibili**”.<sup>47</sup> Si comprende meglio tale motivazione alla luce del contesto storico in cui il filosofo opera: il quarto secolo si è aperto nel segno della catastrofe, perché la restaurazione democratica ad Atene – cui è seguita la condanna a morte di Socrate – ha messo in crisi non solo la potenza politica e militare della *polis*, ma anche il significato culturale ed etico di quel progetto definito dallo statista Pericle “l’impresa educativa della Grecia intera”;<sup>48</sup> tocca pertanto al singolo impegnarsi sul piano personale per ottenere una qualità migliore dell’esistenza e, nello stesso tempo, contribuire al costituirsi di una società giusta.

Molti secoli dopo, una medesima esigenza di **rinnovamento morale** verrà avvertita ed espressa con simili modalità – il viaggio metafisico – da **Dante**, il quale pone al centro della *Divina Commedia*, il XVI canto del *Purgatorio*, la riflessione sul problema del rapporto tra la responsabilità umana e gli influssi delle sfere celesti – gli otto “fusaioli” concentrici della cosmogonia platonica, a cui il poeta aggiunge il Primo Mobile:

*Voi che vivete ogne cagion recate  
pur suso al cielo, pur come se tutto  
movesse seco di **necessitate**.*

*Se così fosse, in voi fora distrutto  
libero arbitrio, e non fora **giustizia**  
per ben letizia, e per male aver lutto.*

*Lo cielo i vostri **movimenti** inizia;  
non dico tutti, ma, posto ch’i’l dica,  
**lume** v’è dato a bene e a malizia,  
e **libero voler**; che, se fatica*

<sup>44</sup> PLAT. *Pol.* 617d-e.

<sup>45</sup> La donna che torna dagli inferi, accompagnata da Eracle, non è più la stessa di prima: l’esperienza subita l’ha inevitabilmente segnata.

<sup>46</sup> Si è selezionata l’accezione “straordinario” in luogo del tradizionale “meraviglioso” per l’aggettivo θαυμάσιον – *vox media* – in modo che fosse funzionale alla climax.

<sup>47</sup> PLAT. *Pol.* 618c.

<sup>48</sup> TUC. *Histor.* II 41.

*ne le prime battaglie col ciel dura,  
poi vince tutto, se ben si notrica.*

*A maggior forza e a miglior natura  
liberi soggiacete; e quella cria  
la mente in voi, che 'l ciel non ha in sua cura.*

*Però se il mondo presente disvia,  
in voi è la cagione, in voi si cheggia...*<sup>49</sup>

Risulta interessante notare come le parole chiave coincidano con quelle individuabili nel testo di Platone: si contrappongono da un lato la *necessità/ἀνάγκη*, i *movimenti/κύκλοι* delle sfere e la *maggior forza/θεός*, dall'altro la *mente/ψυχή*, il *lume/ἀδαμαντίνως δόξα*,<sup>50</sup> il *libero voler/ἀρετή ἀδέσποτος*, la *cagione/αἰτία*; per il poeta, come per il filosofo, gli esseri umani, pur rimanendo liberi, sono dipendenti in una gradualità di rapporti – la *miglior natura/δαίμονες* – da una potenza superiore che ha creato l'anima intellettiva in grado di conoscere e di volere. Solo praticando la virtù, si può pervenire allo stato di giustizia/*dike*. Naturalmente, l'intellettuale medievale è pervenuto all'impiego di un'analogia terminologia attraverso la mediazione dei testi di Severino Boezio<sup>51</sup> e di Tommaso d'Aquino.<sup>52</sup>

Il triplice nesso divinità-virtù-umanità ha origini ben più remote nella letteratura greca: **Pindaro** propone la “**rinascita**” di un essere umano voluta dal dio, attraverso una rilettura del “mito di Pelope”. Nella prima *Olimpica*, dedicata al *tyrannos* Ierone di Siracusa, vincitore con il cavallo Ferenico ai Giochi di Olimpia del 476 a.C., la tecnica dei continui rimandi tra i tre elementi costitutivi dell'ode pindarica – attualità, mito e *gnome* – viene utilizzata per illustrare la natura del rapporto che lega l'uomo e la divinità, all'insegna della polemica con il concetto arcaico di giustizia divina.

Nella versione vulgata Pelope, figlio del sovrano Tantalos, ammesso al **convito divino** e reso quindi partecipe dell'immortalità, viene smembrato dal padre e offerto come cibo agli dei in gesto di sfida alla loro onniscienza: quando Demetra, inavvertitamente, si nutre di una spalla, il corpo del giovane è ricomposto, per ordine di Zeus, da Rea, madre degli dei, in un paiolo; la parte mancante è sostituita da una d'avorio. Nel testo preso in esame tale tradizione è definita dal poeta δεδαλμένος ψεύδει ποικίλοις μῦθος [*mito adorno di variopinte menzogne*] e le motivazioni che hanno condotto da una parte alla sparizione dell'eroe e dall'altra alla punizione divina del suo genitore appaiono ben distinte:

*Si innamorò di lui (Pelope) il potente Scuotitore Della Terra,  
Poseidone, quando dal bacile purificatore lo tolse Cloto,  
bello, con la spalla scintillante d'avorio.  
Molte davvero sono le meraviglie, e certo voce di mortali,  
oltre la verità, ingannano  
i miti adorni di variopinte menzogne.*<sup>53</sup>

La prima differenza evidente risiede nella rigenerazione “sacra” di Pelope a opera non di una divinità olimpica, bensì della moira Cloto, il cui bacile viene detto καθάρως [*puro, purificatore*].<sup>54</sup>

<sup>49</sup> DANTE, *Purg.* XVI 67-83 (Canto degli iracondi: il protagonista che spiega la teoria del libero arbitrio è Marco Lombardo).

<sup>50</sup> La stima adamantina, la ferrea opinione [619a].

<sup>51</sup> *De cons. philos.* V 3: “Invano si proporrebbero ai buoni o ai cattivi premi o pene, che non meritò un libero e volontario moto degli animi”.

<sup>52</sup> *Summa Theol.* I, CXV 4: “Se l'intelletto e la volontà fossero legate a organi corporei, di necessità seguirebbe che i corpi celesti fossero causa determinante della scelta e delle azioni degli uomini; [...] e così l'uomo non avrebbe più il libero arbitrio”.

<sup>53</sup> PIND. *Olimp.* I 25-29.

La spalla d'avorio diventa, in quest'ottica, un tangibile segno di distinzione,<sup>55</sup> che favorisce il rapporto privilegiato con Poseidone, individuato come autore della "scomparsa" del giovane [si noti la valenza del verbo ἐρόσσατο]: tale caratteristica fisica si potrebbe interpretare come un residuo divino nella riacquistata natura mortale dell'eroe; l'ipotesi sembra avvalorata dal fatto che l'omero d'avorio era conservato nel santuario di Olimpia in seguito a un responso di Apollo: l'oracolo di Delfi si conferma come centro di propagazione di convinzioni radicate.<sup>56</sup> La forma stessa del canto corale, con l'annesso valore di mediazione tra la comunità e la divinità in una fase anteriore alla nascita del teatro, e la sua struttura ad anello [*Ringkomposition*] ne sottolineano il carattere "magico-rituale".<sup>57</sup>

Lo sviluppo successivo della narrazione è contrassegnato da tre *gnomai* che siglano la vicenda di Tantalo, scelto come modello antitetico a Pelope:

Ἔστι δ' ἀνδρὶ φάμεν ἔοικὸς ἀμφὶ δαιμόνων καλά.  
*giusto che l'uomo pronuncii il bello sulle divinità.*

Ἄκέρδεια λέλογχεν κακαγόρους.  
*Nessun guadagno tocca ai blasfemi.*

Εἶ δὲ θεὸν ἀνὴρ τις ἔλπεται λαθέμεν ἔρδων, ἀμαρτάνει.  
*Sbaglia un uomo, se crede d'eludere il dio, operando.*<sup>58</sup>

Le prime due riflessioni a carattere universale si riferiscono alla versione rigettata del mito e sono dovute all'*ethos* evoluto di Pindaro, per il quale risulta inaccettabile l'attribuzione all'entità divina [δαίμωνες] di azioni crudeli o indegne – nello specifico, l'**antropofagia**. La terza rimanda alla responsabilità degli uomini, invitati ad avere una **fede cieca** nel divino [θεόν], la cui azione non necessita della loro comprensione. La colpa del re, che determina il suo eterno supplizio e la caduta del figlio di nuovo "tra la stirpe dalla breve esistenza", si configura come arroganza [κόρος: *ingordigia*] per non aver saputo sostenere [καταπέψαι: *digerire, smaltire*] il μέγαν ὄλβον, il *peso della beatitudine* concessogli dagli dei e di aver tentato di dividerlo con altri, i suoi amici [ἡλίκοι συμπόται: *commensali coetanei*].<sup>59</sup> Il reiterarsi di parole chiave relative all'area semantica del banchetto si rivelano congeniali non solo all'ideale greco della μετριοτήτης [*misura, moderazione*], ma anche al riconoscimento, implicito nel crimine di Tantalo, dell'incapacità umana a sopportare l'immortalità, *status* proprio della divinità, a cui il figlio può accostarsi nei due soli modi consentiti: l'accoglimento del dio, raffigurato nella relazione tra Poseidone e Pelope adolescente, e l'eroismo, illustrato nella gara di "corsa estrema" in cui, col favore del dio, egli si guadagna da una parte la sposa e il successo terreno e dall'altra la gloria eterna.<sup>60</sup>

## II. La dimensione agonistica dell'incontro con il divino

Stando dunque alla visione di Pindaro, la vittoria nell'agone, momento in cui l'eroe ascende a un livello superiore, costituisce l'unica forma di **immortalità** concessa all'uomo: non è un caso che il

<sup>54</sup> *Ibid.* 26-29.

<sup>55</sup> Cfr. C.O. PAVESE, *Semantematica della poesia corale greca*, "Belfagor" 23, 1968, pp. 389-430.

<sup>56</sup> Cfr. H.W. PARKE, *The Bones of Pelops and the Siege of Troy*, "Hermathena" 48, 1933, p. 161.

<sup>57</sup> Cfr. B. GENTILI, *L'interpretazione de lirici greci arcaici nella dimensione del nostro tempo*, "Quaderni Urbinati di Cultura Classica" 8, 1969, p. 10.

<sup>58</sup> PIND. *op. cit.* 35, 53, 64.

<sup>59</sup> Vv. 55-61.

<sup>60</sup> Cfr. l'esistenza del *Pelopeion*, luogo di culto sorto sulla sepoltura dell'eroe divinizzato.

protagonista del mito venga considerato se non il fondatore, almeno il precursore dell'istituzione delle Olimpiadi e che il personaggio celebrato nell'epinicio sia un suo diretto discendente. Il nucleo centrale di tale convinzione è espresso nella domanda retorica rivolta da Pelope stesso al dio del mare:

*Destinati alla morte, a che nel buio  
inerti smaltire invano una vecchiaia  
senza nome, lontani dalla gloria?  
Ora io a questa lotta  
andrò; tu, dà amico l'evento.*<sup>61</sup>

In un altro celebre contesto di sfida, il quinto libro dell'*Odissea*, Poseidone appare in qualità non di coadiutore, ma di antagonista dell'eroe, messo alla prova da una terribile tempesta scatenata dal dio stesso perché l'uomo apprenda quale sia, nell'ordine universale, la sua effettiva posizione rispetto all'elemento divino; alla sua salvezza contribuisce, però, un'altra divinità, dal passato mortale, Ino – Leucotea, che gli presta il suo velo immortale [κρήδεμνον ἄμβροτον],<sup>62</sup> del quale Odisseo si serve dopo una certa riluttanza: all'atteggiamento iniziale di sfiducia subentra **l'accettazione dell'aiuto superiore**.

Un'altra dea marina, Teti, è al centro – anzi, è la protagonista – di una lotta con un eroe tessalo, Peleo, nelle *Metamorfosi* di **Ovidio** [XI 221-265]: dopo aver tentato la conquista della dea subissandola di preghiere [*precibus temptata*], cerca di imporsi con la forza [*vim parat*], ma inutilmente, date le continue trasformazioni naturali cui ricorre la ninfa (uccello > albero > tigre); solo l'intervento del dio marino Proteo, che gli consiglia di non farsi ingannare dai suoi cento falsi aspetti [*centum mentita figuras*] e di continuare a stringerla, l'argonauta riuscirà a ottenere, grazie alla forza e all'assistenza dell'elemento divino [*numen*], ciò che desidera:

*Tum demum ingemuit, "neque – ait – sine numine vincis"*  
Allora (Teti) emise un rassegnato lamento e disse: "Tu vinci con l'aiuto di un dio".

L'idea della sfida e della lotta con l'elemento soprannaturale risale alla prima antichità, ai tempi biblici veri e propri: nella *Genesi* viene riportato un episodio misterioso, di probabile tradizione jahvista, che vede un "corpo a corpo" con Dio:

**Giacobbe rimase solo e un uomo lottò con lui** fino allo spuntare dell'aurora. Vedendo che **non riusciva a vincerlo**, lo colpì all'articolazione del femore e l'articolazione del femore di Giacobbe si slogò, mentre continuava a lottare con lui. Quegli disse: «Lasciami andare, perché è spuntata l'aurora». Giacobbe rispose: «Non ti lascerò, se non mi avrai benedetto!». Gli domandò: «Come ti chiami?». Rispose: «Non ti chiamerai più Giacobbe, ma **Israel, perché hai combattuto con Dio e con gli uomini e hai vinto!**». Giacobbe allora gli chiese: «Dimmi il tuo nome». Gli rispose: «Perché mi chiedi il nome?». **E qui lo benedisse**. Allora Giacobbe chiamò quel luogo **Penuel** «Perché – disse – **ho visto Dio faccia a faccia, eppure la mia vita è rimasta salva**».<sup>63</sup>

Anche in questo caso il prescelto è solo di fronte a un ostacolo da superare e, riconosciuto il carattere ultraterreno, ne forza la **benedizione** [cfr. Pelope]; anche se l'ente divino rifiuta di identificarsi, appare significativo il nuovo nome che esso impone all'antagonista \**I-sar-El* ["Colui che è stato forte contro Dio"], connesso all'accezione particolare del verbo *sara* ' ["essere forte"]. Allo stesso modo, la spiegazione etimologica del locativo [*Penuel* < *peni' El* = "davanti a Dio"]

<sup>61</sup> PIND. *op. cit.* 82-85. La traduzione proposta è di U. ALBINI.

<sup>62</sup> HOM. *Od.* V 346-347.

<sup>63</sup> Antico Testamento, *Genesi* 32, 25 – 31. Testo da "La Sacra Bibbia della CEF", Bologna, 1973 (nuova ed. 1984).

carica il testo di un ulteriore senso religioso: la divinità è vincolata ad accordare la sua protezione a tutti coloro che porteranno il nome di Israele, come si verifica con la stirpe dei Pelopidi. Altro elemento non trascurabile è la natura particolare del favore accordato a Giacobbe: la **visione diretta** della divinità nella cultura ebraica – come in quella greca e romana – comporta un rischio mortale, per cui uscire indenni, oltretutto elevati, da tale esperienza implica un segno di **distinzione**, di superiorità spirituale.

Tale concetto permane nei secoli, tanto da essere alla base della *fabula di Amore e Psiche*, sezione centrale dell'*Asino d'oro* di **Apuleio** [II d.C.], che si è sempre prestata all'interpretazione allegorica, a partire dal nome stesso dei protagonisti: *Cupido* è il corrispettivo latino di Ἔρως, incarnazione dell'amore nella sua forma più alta, *Psyche* è la traslitterazione del termine greco ψυχή [*anima*]. Come ben noto, a Psiche, principessa di così ineffabile bellezza e rara grazia da essere venerata come una *Venus terrestris*, viene concessa l'unione con un *coelestis maritus*, che deve però rimanerle ignoto; alla **trasgressione del mistero** e relativa caduta segue un crudo scontro fisico con la dea Venere,<sup>64</sup> che le impone una serie di prove “impossibili” volte alla riconquista dello sposo perduto;<sup>65</sup> l'ultima – e la più terribile – consiste nella **discesa all'Ade**, dove è chiamata ad affrontare l'ospitalità – vincolante – di Proserpina:<sup>66</sup> la suocera le ha affidato l'incarico di richiedere alla regina degli Inferi un oggetto particolare [*divinae formositatis abditum thesaurum*, ovvero il recipiente che contiene il segreto della bellezza superiore della dea].<sup>67</sup> Una volta superato il *novissimum periculum*,<sup>68</sup> grazie al *vaticinationis munus* [il “dono profetico”, la “funzione oracolare” svolta dalla torre magica], la giovane è vinta per la seconda volta dalla *curiositas* di “vedere” – tratto peculiare e ambivalente dell'animo umano<sup>69</sup> – ed è quindi punita ancora:

*Reserat pyxidem. Nec quicquam ibi rerum nec formositas ulla, sed infernus somnus ac vere stygius, qui, statim coperculo revelatus, invadit eam crassaque soporis nebula cunctis eius membris perfunditur, et in ipso vestigio ipsaque semita collapsam possidet. Et iacebat immobilis et nihil aliud quam dormiens cadaver.*

Apri il vasetto. E dentro non c'era nulla, non c'era traccia di bellezza alcuna, ma c'era un **sonno infernale** e proveniente davvero dallo Stige, che, appena liberato dal coperchio, la assalì ed una spessa nebbia soporifera la pervase in tutte quante le membra e si impadronì di lei: stramazzone in mezzo alla strada, proprio nel posto in cui aveva messo il piede. E restava immobile, simile in tutto ad un **cadavere nel sonno della morte**.<sup>70</sup>

A questo punto interviene Amore che, “non potendo più sopportare l'assenza della sua Psiche”, accorre in aiuto dell'amata, la risveglia dal “sonno eterno” e la porta con sé al “vertice del cielo”. Il sofferto **itinerario** della protagonista si conclude così con un pranzo di nozze, durante il quale è sancita la sua legittima ed insolubile unione con il dio, nonché la sua nuova condizione divina:

«Sume – inquit – Psiche, et **immortalis esto**, nec umquam digredietur a tuo nexu Cupido, sed istae vobis erunt **perpetuae nuptiae**».

«Bevi – disse (Giove) –, e **sii immortale!** Amore non venga mai allontanato dal vincolo che lo lega a te; sarete **sposi per l'eternità**».<sup>71</sup>

<sup>64</sup> APUL., *Metamorph.*, VI, 9.

<sup>65</sup> APUL., *op. cit.*, VI, 10 – 15.

<sup>66</sup> Chi accetta la sua cortesia, dividendo con lei cibo e seggio, accetta di dimorare per sempre agli Inferi.

<sup>67</sup> APUL. *op. cit.* VI 19.

<sup>68</sup> *Ibid.* VI 17. Si consideri il duplice senso dell'aggettivo connotativo, che si può rendere con “estremo”: si tratta non solo della prova “più straordinaria, fuori dal comune”, ma anche della “finale, ultima”.

<sup>69</sup> Pur condannando chi lo possiede all'infelicità esistenziale, permette l'avvio del cammino verso una conoscenza superiore.

<sup>70</sup> *Ibid.* VI 21.

<sup>71</sup> *Ibid.* VI 23.

Le innegabili suggestioni dei culti orientali, presenti in tutta l'opera di Apuleio,<sup>72</sup> rimandano all'analogo fascino esercitato sul primo storico dell'antichità, **Erodoto**, che nella sua "ricerca" [ἱστορία] dedica ampio spazio alle credenze religiose dei popoli osservati durante i suoi viaggi: nel secondo libro delle sue *Storie* – dedicato all'Egitto – racconta della **discesa agli Inferi** del faraone Ramsinoto e della sua sfida alla loro sovrana.<sup>73</sup>

I sacerdoti raccontavano che questo re scese da vivo in quello che i greci pensano sia l'Ade e che laggiù **giocò a dadi con Demetra**;<sup>74</sup> in alcune partite la vinse, ma in altre fu vinto da lei; poi ritornò nuovamente sulla terra, riportando in dono un **mantile d'oro**. In seguito alla discesa di Ramsinoto, dicevano che gli Egiziani celebrano una festa. [...]. Dopo aver tessuto un mantello, nello stesso giorno della festa, sono soliti avvolgere gli occhi di uno di loro con una benda mentre lo conducono con il mantello lungo la strada che conduce al tempio di Demetra ed essi poi tornano indietro.

La metafora del gioco per alludere all'inevitabile **sfida dell'uomo** con il proprio destino mortale mantiene inalterata la sua forza attraverso i secoli: viene impiegata, con un certo impatto emotivo, anche nel linguaggio cinematografico; sia sufficiente pensare alla celebre sequenza finale de *Il settimo sigillo* di **Ingmar Bergman** (1956), in cui il Cavaliere, tornato dalle crociate, affronta la Morte in una partita a scacchi: la sfida è persa in partenza, ma il tempo in cui il protagonista riesce a impegnare l'Avversario consente a un piccolo nucleo familiare di sfuggire all'attenzione di quest'ultimo e quindi di salvarsi.<sup>75</sup>

### III. Il mistero del trapasso e della rinascita

Sempre in Erodoto si trova un'altra vicenda esemplare in cui la dimensione agonistica e il trapasso assumono una valenza positiva: Cleobi e Bitone, figli della sacerdotessa di Argo, trainano il cocchio della madre, di corsa, fino al tempio della dea Hera, per permetterle di officiare ai sacri riti; quale ricompensa massima [ἄριστον γέρας] per il superamento di una grande prova [ἀγών], la divinità elargisce ai due giovani, nel pieno della loro età e della prestanza fisica, una **dolce morte** [*Storie* I 31]:

*A loro che fecero ciò e furono visti dall'intera adunanza sopraggiunse la **morte migliore** e in loro la divinità mostrò quanto fosse **preferibile per un essere umano il morire** piuttosto che il vivere.*

L'episodio narrato dallo storico viene ritenuto così straordinario da meritare la consacrazione di statue [ἀγάλματα] nel centro religioso più rappresentativo della Grecia:

*Gli Argivi, dopo aver scolpito le loro statue, le dedicarono nel tempio di Delfi come immagini di uomini che erano stati eccellenti.*

<sup>72</sup> Cfr. le analogie con il mito babilonese della dea Ishtar, in R. REITZENSTEIN, *Das Märchen von Amor und Psyche bei Apuleius* ("La fiaba di Amore e Psiche in Apuleio"), Lipsia, 1912.

<sup>73</sup> HEROD. *Hist.* II 122.

<sup>74</sup> La dea greca delle messi e della fertilità della terra è una chiara ipostasi di Iside, divinità lunare dal duplice ruolo (che presiede alla fecondità e alla magia): si ricordi che, come la dea egizia ha ricomposto e riportato in vita dall'oltretomba il corpo dello sposo, Osiride, così Demetra è riuscita a sottrarre l'amata figlia, Core/Proserpina, alla sudditanza totale al mondo ctonio.

<sup>75</sup> La critica suggerisce un'interpretazione allegorica anche per l'unità familiare – composta da padre, giovane madre e figlioletto –, unica superstite della Peste Nera alla fine della storia: nella visione del regista – pessimista e agnostica, se non atea – rappresenterebbe la speranza della fede umana, incarnata in un'ipostasi della Sacra Famiglia.

Sono ancora visibili, al Museo Archeologico di Atene, le immagini dei **Κούροι** dal sorriso enigmatico e dalla postura stante (un piede innanzi all'altro), a indicare la raggiunta condizione di apoteosi.

Analoga inclinazione alla σοφρωςύνη e all'accettazione delle credenze collettive viene più volte espressa come condizione di vita beata nelle *Baccanti* di **Euripide**, ultima e complessa opera del tragico, ormai ottuagenario:

ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων, τελετὰς θεῶν εἰδὼς βιοτὰν ἀγιστεύει  
O beato chiunque, protetto dagli dei, **conoscendo i misteri divini**, conduce una vita pura.<sup>76</sup>

Composta tra il 408 e il 406 a.C., in occasione della permanenza alla corte di Archelao, re della Macedonia, forse sulle impressioni esercitate dall'aver assistito ai riti sacri, rispetto allo *Ione* rappresenta – dal punto di vista strutturale – un ritorno alle origini: il Coro assume di nuovo il ruolo di personaggio tragico, partecipando direttamente all'azione. Già dal suo ingresso in scena, il gruppo delle seguaci di Dioniso individua quel concetto cardine – la conoscenza delle τελεταί [*riti di iniziazione, celebrazione dei misteri*] – che, associato al τὸ φρονεῖν [*pensare bene, essere savio*], ricorre in ogni singolo stasimo del dramma e rispecchia la tipica mentalità dell'uomo greco del V secolo nei confronti del sacro:

*La vita tranquilla e il conoscere la misura permangono stabili e tengono unite le case:  
da lontano, pur abitando l'etere, i Celesti vedono le umane vicende.  
Non è sapienza il sapere,  
l'aver pensieri non umani.*<sup>77</sup>

*Si muove lenta,  
ma non fallisce,  
la forza degli dei: travolge tra i mortali  
coloro che venerano l'ignoranza  
e che non magnificano l'operato divino  
con un'idea delirante.*<sup>78</sup>

*Con un ardore folle avanza (Penteo)  
per vincere l'invincibile con la sua forza;  
una morte implacabile genera  
un giudizio accorto nei confronti del divino.*<sup>79</sup>

In questi pochi versi è racchiusa l'intera parabola del protagonista, il giovane – e sicuro di sé – re di Tebe, dove giunge l'altrettanto – ed eternamente – giovane deuteragonista, Dioniso, per rivendicare la sua ascendenza al *ghenos* regale, in quanto figlio di Semele, defunta principessa e zia dell'attuale sovrano, nonché per affermare le sue prerogative divine, in quanto generato da Zeus in persona [ $\Delta\iota\acute{o}\varsigma + \upsilon\acute{i}\acute{o}\varsigma > \text{figlio di Zeus}$ ]; come corollario alle sue intenzioni, il dio si propone di imporre i suoi riti alla *polis* e di lì estenderli all'intera Grecia.<sup>80</sup> A tal scopo non solo ha condotto con sé dalla

<sup>76</sup> EUR. *Bacch.* 72-74.

<sup>77</sup> EUR. *op. cit.* Stasimo I, vv. 389-396.

<sup>78</sup> *Ibid.* Stasimo III, vv. 882-887. Si noti la resa italiana della sigla σὺν μαινομένῳ δόξῳ, volta a restituire il carattere soggettivo dell'*opinione*, della *valutazione* personale contrapposta al senso oggettivo, concreto di τὸ θεῖον σθένος, *la forza divina*.

<sup>79</sup> *Ibid.* Stasimo IV, vv. 1000-1003.

<sup>80</sup> *Ibid.* Prologo, vv. 39-42: *Dal momento che questa città non è iniziata a riti segreti di Bacco, deve impararli / anche se non lo vuole; / dovrà sapere che agisco in difesa di mia madre Semele / apparendo ai mortali come l'essere divino che partori a Zeus.*

Lidia, dove il suo culto si è originato, uno stuolo di donne ἔνθεοι [ἐν + θεός = *essere umano dentro cui dimora un dio*] – le Baccanti –, ma ha anche coinvolto tutta la popolazione femminile della città – compresa la regina madre, Agave, e le sue sorelle, Autonoe e Ino – in quella che a Penteo sembra una “follia iniziatica” pericolosa: egli identifica Dioniso con uno degli θεοὶ ξενικοί di derivazione asiatica<sup>81</sup> e lo definisce in modo sprezzante come *il nuovo demone*<sup>82</sup> e *mago pratico di incantesimi*.<sup>83</sup> Significativo appare l’ultimo termine scelto, molto preciso: γόης in origine indica *l’esecutore del lamento funebre* [< γοάω = *lamentare*], *il purificatore in contatto con il mondo degli spiriti*, capace di indurre o placare un’ossessione, anche attraverso la forza magica della parola [ἐπωδός < ἐπί + ᾠδή = *incantatore*]; solo in seguito, con l’evolversi del sentire religioso, il vocabolo assume il connotato negativo di *ciarlatano*.

In effetti la descrizione dei misteri nella prima *rhesis* del messaggero si delinea inquietante, perché presenta un duplice carattere di **annientamento e rinascita**; durante questa esperienza si vive una sorta di smarrimento, di perdita della propria identità, detta ἔκστασις [< ἐκ + στάζω = *uscire fuori di sé*] o ἐνθουσιασμός [ἐν + θεοσιάζω = *essere invaso da un dio*] – equiparabile alla moderna *trance* – stato da cui si passa alla privilegiata condizione di ἔνθεος,<sup>84</sup> durante la quale le seguaci risultano *tagliate fuori dalle loro menti* [παράκοποι φρηνῶν].<sup>85</sup>

La **dissociazione** in atto non è però provocata – stando alle affermazioni del Coro e del Messaggero – dall’assunzione di vino o dai conseguenti atteggiamenti oltremodo disinibiti,<sup>86</sup> ma dagli stimoli sensoriali derivanti dalla danza orgiastica, dalla musica ossessiva degli strumenti a percussione e dall’ambiente montano in cui le donne si sono ritirate a costituire una nuova comunità. Quanto ai primi, si trovano in modo ricorrente in ogni civiltà o associazione primitiva,<sup>87</sup> mentre lo straniamento culturale indotto da un *habitat* incontaminato, isolato e inaccessibile, costituisce un elemento tipico della letteratura classica, presente anche in Orazio:<sup>88</sup>

*Bacchum in remotis carmina rupibus  
Vidi docentem (credite, poster) [...]  
Euhoe! Recent mens trepidat metu,  
Plenoque Bacchi pectore turbidum  
Laetatur. [...]  
Tu flectis amnis, tu mare barbarum,  
Tu separatis uvidus in iugis...*

Ho visto Bacco che insegnava canti  
**su rocce remote** (credete, o poster)  
Evoè! La mente **trema** ancora **di timore**  
**e col cuore invasato da Bacco** gioisce  
di una torbida gioia...  
Tu pieghi i fiumi, tu pieghi il mare selvaggio,  
Tu umido di vino **su gioghi distanti**...

<sup>81</sup> Come Attis, Cibele, Sabazio: divinità diffuse in Atene in seguito all’angoscia prodottasi negli anni della Guerra del Peloponneso.

<sup>82</sup> *Ibid.* Episodio I, v. 219: τὸν νεωστὶ δαίμονα.

<sup>83</sup> *Ibid.* v. 234: γόης ἐπωδός.

<sup>84</sup> PLAT. *Phaed.* 69 c: molti sono quelli che portano il tirso, ma pochi i Bacchi.

<sup>85</sup> EUR. *op. cit.* v. 33.

<sup>86</sup> EUR. *op. cit.* Ep. I, vv. 314-318: *Non sarà Dioniso a costringere le donne a essere moderate nei confronti dell’amore, / la moderazione sta nel carattere, sempre. / Si deve osservare questo: chi è misurata / non sarà corrotta nemmeno nei bacchanali.*

<sup>87</sup> Si considerino le danze dei Coribanti, dei *Salii*, la danza circolare dei Dervisci, i movimenti degli sciamani siberiani, la danza degli spiriti degli Amerindi, il voodoo haitiano... Cfr. anche i balli e i canti di David in A.T. *Samuele* 6, 5; 16; 20-21.

<sup>88</sup> HOR. *Carm.* II 19, vv. 1-18.

Tale **dimensione panica** permane, come retaggio, fino alla moderna letteratura extraeuropea: nel romanzo di debutto di John **Steinbeck**, *Al dio sconosciuto*, imperniato su tematiche affini a quelle della tragedia in oggetto,<sup>89</sup> l'eroe, nell'esplorare la nuova terra in cui ha deciso di stabilirsi, scopre una radura aperta in mezzo a un fitto bosco, dalle caratteristiche analoghe a quelle del *locus amoenus*, dove riposa un grosso toro nero (incarnazione della potenza della Natura) e così suggestivo da determinare – nel corso delle vicende – una serie di azioni ispirate all'*horror sacri*.<sup>90</sup>

Non a caso nelle *Baccanti* Dioniso è spesso evocato come ταῦρος e continuamente appellato come ὁ Βρόμιος, *il Fremente*, il “dio che fa muggire” i suoi fedeli [< βρέμω = *far strepito, fragore* > *muggiare*; cfr. \*bramito]. Euripide gli conserva quindi quei tratti primitivi di divinità della natura selvaggia, come si evince anche dagli attributi che lo connotano: l'edera, simbolo della perenne vita vegetale, e il tirso [parola non greca, forse di derivazione ittita: \*tuvarsa (ceppo di vigna) > θύρσος],<sup>91</sup> totem vegetale e allo stesso tempo verga magica al cui contatto con la terra scaturiscono sorgenti di vino, latte e miele.<sup>92</sup> In tale ottica ben si comprende la sigla *dio terribile e mitissimo*,<sup>93</sup> che è parsa così contraddittoria, nel corso delle varie interpretazioni: i due termini antitetici riassumono in una sintesi efficace quello che è in realtà il **duplice volto della Natura**, da un lato benigna dispensatrice di doni, dall'altro incontrollabile, spietata forza devastatrice.

Questa chiave di lettura è stata infatti adottata dallo scrittore, poeta e drammaturgo nigeriano Wole **Soyinka**, laureato in Lettere a Oxford, appassionato di Storia del Mito, distintosi per il suo impegno in favore dei diritti civili<sup>94</sup> e Premio Nobel per la Letteratura nel 1986. Nella sua versione attualizzata del dramma, messo in scena per il *National Theatre of Great Britain*,<sup>95</sup> egli sostiene di essersi ispirato, per la figura di Dioniso, a Ogun, divinità yoruba – etnia di appartenenza dell'autore – strettamente legata al concetto di tragedia e assimilabile al dio greco sotto molteplici aspetti:

- artista e maneggiatore di serpenti
- cacciatore (cfr. i continui rimandi all'arte venatoria nel testo euripideo)
- protettore degli orfani (categoria debole, come le donne e gli anziani)

<sup>89</sup> Scontro tra natura e civiltà, responsabilità individuali e collettive, presenza del mistero nell'esistenza umana.

<sup>90</sup> J. STEINBECK, *To a God unknown*, New York, 1933 (trad. a cura di E. MONTALE, Milano, 1946, p. 44): “Erano giunti a una **radura** aperta, quasi **circolare**, e piana come uno stagno. Intorno crescevano **alberi oscuri, diritti come colonne** e gelosamente stretti uno all'altro. Nel centro sorgeva **una roccia** grande come una casa, **misteriosa e smisurata**. [...] Un **muschio**, denso e verde, copriva la roccia di una soffice lanugine. L'edificio era simile ad un **altare** [...]. Da un lato della roccia c'era una **piccola grotta** nera frangiata da felci a cinque dita e dalla grotta scorreva silenziosa una **piccola corrente** che attraversava la radura e scompariva nella sterpaglia scompigliata che orlava quel **vuoto**. Accanto al ruscello era steso un **grande toro nero**, le gambe anteriori piegate sotto di sé, un toro senza corna, con lucenti anella nere sulla fronte.” Si veda inoltre T. HARDY, *Tess of the Urberville*, 1891, cap. 58: “(Stonehenge, il *magico cerchio* del XVII sec. a.C.) Un autentico **tempio del vento**... «E così **solenne e solitario**, dopo la mia grande felicità, con null'altro che il cielo sopra il mio viso...». (Sdraiata sulla “pietra del sacrificio”, l'eroina vede che) l'**intero enorme paesaggio** recava quell'impronta di **riserbo, di taciturnità e di esitazione**...”.

Sempre sul tema dello straniamento culturale indotto da siti particolari esiste anche una nota opera cinematografica, liberamente ispirata a un caso di cronaca reale: P. WEIR, *Picnic at Hanging Rock*, 1975: film ellittico, basato sulla paura di ciò che non si conosce, in cui la mente dell'unica protagonista sopravvissuta è una *tabula rasa* come quella di Agave (cfr. vv. Esodo), si conclude con un finale “aperto” sul mistero.

<sup>91</sup> Questo oggetto cultuale, composto da una canna su cui è innestata una pigna, attorno alla quale vengono arrotolati un ramo d'edera o bende di lana, si identifica forse con i *thystla* citati da OMERO, in *Iliade* VI 134. Le baccanti lo utilizzano come accompagnamento alle danze estatiche [θύρσον τινάσσειν = *scuotere il tirso*, verbo tecnico] o anche come arma da getto [βέλος, *dardo*].

<sup>92</sup> Cfr. l'analogo uso del bastone di Mosé per far zampillare l'acqua nel deserto in A.T. *Esodo* 17, 1-6. Per un parallelo con l'opera greca, si veda episodio III, vv. 704-711, a cui fa da riscontro HOR. *op. cit.* 8-12: *Parce gravi metuende thyrsos. / Fas pervicacis est mihi Thyadas / Vinique fontem, lactis et uberis / Cantare rivos atque truncis / Lapsa cavis iterare mella.*

<sup>93</sup> EUR. *op. cit.* 895-896.

<sup>94</sup> Il dramma preso in considerazione è dedicato a Ken Saro Wiwa, intellettuale vittima del regime militarista nigeriano.

<sup>95</sup> W. SOYINKA, *The Bacchae of Euripides: a communion rite*, Oxford, 1973 (Cura e trad. di Francesca Lamioni, Arezzo, 2002.)

- disgregato nell'abisso cosmico (esperienza di iniziazione) e risorto per creare un ponte tra l'umanità e il cosmo attraverso la sapienza, la tecnologia, la musica, la poesia.

A parte l'evidente rimando alla rinascita di Bacco, lacerato dai Titani e ricomposto da Demetra,<sup>96</sup> nell'opera si sottolinea costantemente la necessità di ricostituire **l'unità originaria**, l'armonia primigenia, fondamentale per la cultura africana in cui l'esistenza avviene in comunione fra uomo e uomo, fra uomo e natura, fra uomo e dei.<sup>97</sup> Appare significativo, in questa luce, il sottotitolo scelto da Soyinka: **a communion rite**, finalizzato a contrastare il caos causato dalla disgregazione tra le sfere del divino e dell'umano, della vita e della morte, del passato e del futuro, della razionalità e dell'intuizione.<sup>98</sup> Forte valenza acquista pertanto l'affermazione del Coro, *incipit* di un lungo *makarismós* dionisiaco:

“**Benedetti** siano coloro che **conoscono i misteri del dio**. Benedetti coloro che consacrano la loro vita al culto del dio. Coloro che sono **posseduti dallo spirito del dio**...”<sup>99</sup>

L'**invasamento**, dunque, **come forma suprema di conoscenza**, che non necessita di alcuna mediazione, ma sperimentabile direttamente, fisicamente, perché la sapienza non è *la saggezza scoperta da menti sottili*.<sup>100</sup> Tale soluzione – la “follia divina” – viene però osteggiata da Penteo, incarnazione dell'anima razionale dell'Atene del V secolo e rappresentante, in senso lato, della civilizzazione, perché egli individua il carattere profondamente ambiguo del *daimon* e – soprattutto – rinnega le sue stesse pulsioni emotive. In effetti lo *stato di beatitudine* promesso dal dio ha carattere transitorio: dopo l'esperienza estatica, la mente è costretta a tornare in sé e l'individuo a recuperare l'amara consapevolezza dei propri limiti.<sup>101</sup> Inoltre, pur costituendo Dioniso il vertice verso cui convergono le azioni dei personaggi, ognuno di loro ne ha una percezione parziale; pur essendo egli sempre in scena, si dimostra sfuggente, parla in modo ambiguo, “doppio” come il *Lossia* dello *Ione*, di cui sembra in parte ricalcare determinati tratti conflittuali:

- promotore di una nuova forma di conoscenza / demone della follia
- apportatore di libertà, oblio e felicità / distruttore dell'individualità
- nume tutelare (fattore di propaganda politica) / eversore della stabilità della *polis*.<sup>102</sup>

Le peggiori previsioni del *tyrannos* non tardano a verificarsi; del resto il dio stesso non esita a rivelare la sua intima natura quando, irretito il suo antagonista e accortamente predisposta la sua rovina, si autodefinisce in questo modo:

...γνώσεται δὲ τὸν Διὸς  
Διονύσον, ὃς πέφυκεν ἐν τέλει θεός,  
δεινότατος, ἀνθρώποις δ' ἡπιώτατος.

<sup>96</sup> Cfr. *supra* il caso di Pelope, p. 10.

<sup>97</sup> W. SOYINKA, *Mito e Letteratura nell'orizzonte culturale africano*, Milano, 1995, p. 64: “La morte di un individuo non è vista come un incidente isolato nella vita del singolo. [...] La malattia di un uomo è segno, o preannuncia, quella del mondo che lo circonda. È accaduto qualcosa che ha sconvolto i ritmi universali e gli equilibri cosmici di tutta la comunità”.

<sup>98</sup> Nelle *Baccanti* di Soyinka si dice di Bromio che “la rete dei suoi elementi riunisce un universo in lotta [...]. Egli è nuova vita, nuovo respiro, scintilla creatrice.” *Op. cit.*, p.42.

<sup>99</sup> W. SOYINKA, *op. cit.*, p. 38.

<sup>100</sup> Tiresia a Cadmo in EUR. *op. cit.* Ep. I, v. 203.

<sup>101</sup> Ciò viene crudelmente esemplificato dalla sorte finale di Agave, ricondotta – nella catastrofe – alla realtà di quanto ha commesso durante i riti misterici [*Ibid.* Esodo, vv. 1263-1324].

<sup>102</sup> Cadmo, avo di Penteo, ammette – all'inizio della tragedia – di aver utilizzato lo “scandalo” della figlia Semele per rafforzare il potere della dinastia, avallando la teoria dell'unione divina con Zeus, di cui Dioniso sarebbe il frutto; d'altra parte il dio con l'instaurazione del suo culto si rivela una minaccia per i *nomoi* della città.

...e conoscerà Dioniso,  
figlio di Zeus, che è stato generato come dio vero,  
**possente, eppure mitissimo** per gli esseri umani.<sup>103</sup>

Questa celebre definizione costituisce – come già esposto – un nodo focale nelle vicende narrate, sottolineato non solo stilisticamente dal duplice *enjambement*, dalle ripetute assonanze e consonanze, ma anche dalla collocazione al centro del dramma – nel punto di svolta decisiva – in cui si manifesta il **mutamento interiore** di Penteo, sollecitato da un semplice **grido** del suo interlocutore;<sup>104</sup> non pochi sono i problemi di resa linguistica sollevati dalla parola chiave δεινός, *vox media* dalla radice di δείδω [*temere* > *venerare*], con valore etimologico iniziale di *terribile*, *tremendo*, caricatosi poi del senso prevalente di *mirabile*, *prodigioso*.<sup>105</sup> La scelta fatta da alcuni traduttori, come Guidorizzi,<sup>106</sup> di restituire un'antitesi [*per gli uomini, dolcissimo e terribile*] risulta riduttiva rispetto all'originale, così come quella innovativa di Soyinka<sup>107</sup> – che anticipa la sigla al momento della presentazione del dio sulla scena [*vendicativo e tenero*] – pur essendo suggestiva, tradisce in parte il senso profondo del testo greco.<sup>108</sup> Si è quindi cercato di rimanere – per quanto possibile – fedeli alla duplice valenza del termine greco, che sembra complementare alla doppia descrizione del *thyasos* bacchico, fornita nel testo prima dal messaggero e in seguito dal servo: alla visione idilliaca di un paesaggio naturale in cui l'elemento umano si è perfettamente integrato tanto da presentare caratteri ibridi, che non incutono timore o disgusto, ma suscitano piuttosto un'ammirata riverenza da parte di chi osserva,<sup>109</sup> subentra la raccapricciante immagine di esseri sovrumani che fanno letteralmente a pezzi chi osa violare il loro territorio. Tutto ciò pare confermare la tesi del “duplice volto” della natura e dell'impossibilità di una coesistenza pacifica e soddisfacente tra istinto naturale e anima razionale.

È comunque importante notare che le **Menadi** non sono le prime ad aggredire, ma reagiscono, con un impeto eccezionale, guidate dalla **forza misteriosa** del dio [cfr. ètimo: < μένος = *forza vitale, energia potente*]:

*E lo straniero scomparve,  
dall'alto del cielo una voce – Dioniso,*

<sup>103</sup> EUR. *op. cit.* Ep. III, vv. 859-861.

<sup>104</sup> Si ricorda che uno degli epiteti che contraddistingue spesso Bacco è **Iacchos**, il “Signore delle grida” [Ἰακχος < rad. ἰαχ = *gridare*]. Soyinka sceglie di rendere più immediatamente comprensibile al pubblico medio l'importanza di questo avvenimento tramite un gesto appariscente e comunque legato a un simbolo dell'immaginario greco, l'*omphalos*: PE: Liberare me? Chi di noi due è il prigioniero? – Tu o io?” DI: “Tu, Penteo, perché sei un uomo di catene. Ami le catene. [...] Respiri catene, parli catene, mangi catene, sogni catene, pensi catene. [...] è ferro fuso che proviene dalla tua cosiddetta volontà regale. Ha sostituito il cordone ombelicale ed esce da qui... (**Lo tocca sull'ombelico, lo fa girare su se stesso delicatamente**. *Suo malgrado Penteo è alquanto sottomesso*) ...e si avvolge intorno a te fino alla gola, da dove esce fuori ancora in un ciclo senza fine.” [W. SOYINKA, *op. cit.*, p. 82].

<sup>105</sup> Cfr. R. CANTARELLA, *Scritti minori sul teatro*, Brescia, 1970, p. 276.

<sup>106</sup> G. GUIDORIZZI, *op. cit.*, p. 117.

<sup>107</sup> W. SOYINKA, *op. cit.*, p. 21.

<sup>108</sup> A questo proposito si noti l'ambiguità linguistica dell'equivalente sassone *terrific*, che in *British English* vale “terribile, tremendo”, mentre in *American English* sta per “grandioso”.

<sup>109</sup> EUR. *op. cit.* Ep. III, vv. 693-703: *Ed esse subito balzarono in piedi, ed erano uno spettacolo vedere il loro ordine / [...] E per prima cosa sciolsero i capelli sulle spalle / e riannodarono le negridi e cinsero le pelli maculate / con serpenti che lambivano loro le gote. / Quelle che erano madri da poco ed avevano lasciato a casa i neonati / tenevano al seno cerbiatti o lupacchiotti selvaggi / e li allattavano: e tutte s'inghirlandarono / con corone d'edera, di quercia, di smilace fiorito.* (Ha poi inizio la serie dei miracoli, v. *supra* p. 17). La regressione delle Menadi alla condizione ferina (vestizione di sole pelli, abbandono della famiglia, allattamento di cuccioli) si spinge fino alla perdita della capacità di articolare le parole, massimo segno tra l'essere umano e l'animale (cfr. il *Logos* in N.T. *Giovanni* 1, 1-5): *Le donne, al momento stabilito, / agitarono il tirso per il baccanale, / con una sola bocca invocando Iaccos, il figlio di Zeus: tutto il monte e le sue fiere rispondevano a quel grido.* [*Ibid.*, vv. 723-726].

*credo – rimbombò: “Ragazze,  
vi porto colui che derideva  
voi e me e i miei riti: ma voi lo punirete!”  
E mentre pronunciava queste parole, tra cielo e  
terra si diffuse una luce di fuoco sacro.  
Tacque l’aria, la valle frondosa trattenne  
silenziose le foglie, non avresti udito neppure un grido di animali.  
[...] Quando le figlie di Cadmo compresero  
chiaramente l’ordine di Bacco,  
... (balzarono) attraverso i torrenti e i dirupi della valle  
rese folli dallo spirito del dio.  
[...] Disse Agave: “Forza, Menadi,  
circondiamo e afferriamo il tronco  
per catturare la belva arrampicata lassù,<sup>110</sup>  
perché non sveli le danze segrete del dio.”<sup>111</sup>*

La voce che scende dall’alto, il fuoco celeste, il silenzio soprannaturale sono tutti elementi tipici delle scene di **miracolo** non solo della letteratura greca, ma anche di quella giudaico-cristiana: sia sufficiente pensare all’episodio del “roveto ardente” sul Sinai, alle “colonne di fuoco”, ai “turbini di vento” o alla “trasfigurazione di Cristo” sul monte.<sup>112</sup> Quello che invece appare originale in modo sorprendente è quanto segue: il tentativo di lapidazione, lo sradicamento dell’albero e soprattutto lo **sparagmós**. Se l’atto di svellere piante può essere una reminiscenza dei culti arborei – tipici della civiltà minoica – e il lancio delle pietre alludere alla pratica di espulsione del **capro espiatorio** – ricettacolo di tutte le contaminazioni–,<sup>113</sup> l’uccisione a brani con le nude mani, effettuata non più su una vittima animale, ma umana, rappresenta un passaggio significativo nel bisogno di percepire il sacro: all’esigenza primitiva di instaurare un legame immediato con la potenza creatrice, smembrando e cibandosi di un animale *totem*,<sup>114</sup> pare sostituirsi quella più evoluta di immolare un **intermediario con il divino consapevole** – se non volontario – che si sacrifichi per il bene della collettività.<sup>115</sup>

In effetti il nome stesso del protagonista è messo in relazione con il verbo πενθέω dall’antagonista in persona nel loro primo “faccia a faccia”.<sup>116</sup>

ΠΕ – Πενθείς, Ἀγαύης παῖς, πατρός δ’ Ἐχίονος.  
ΔΙ – ἔνδυστυχῆσαι τοῦνομ’ ἐπιτήδειος εἶ.

PE – Sono Penteo, figlio di Agave, e mio padre è Echione.

<sup>110</sup> Si tratta di Penteo, collocato dal dio stesso in cima a un altissimo abete, perché possa assistere ai riti non visto... In realtà è visibilissimo!

<sup>111</sup> EUR. *op. cit.*, Ep. V, vv. 1077-1109.

<sup>112</sup> Cfr. SOPH. *Oedip.* 1622-1624: *Ade tuonò forte di sotto... / non si udiva un suono, / un silenzio profondo, quando udimmo improvvisa una voce che chiamava.* A.T. *Esodo* 3, 1-6: *L’Angelo del Signore gli apparve in una fiamma di fuoco in mezzo a un rovetto. [...] il rovetto ardeva nel fuoco, ma quel rovetto non si consumava. [...] e Dio lo chiamò dal rovetto...;* 19, 16-18: *vi furono tuoni, lampi, una nube densa sul monte [...]. Il Sinai era tutto fumante perché su di esso era sceso il Signore nel fuoco [...] tutto il monte tremava molto. [...] Mosè parlava e Dio gli rispondeva con voce di tuono.* N.T. *Mt.* 17, 1-2; 5-6: *e li condusse in disparte, su un alto monte. E fu trasfigurato davanti a loro; il suo volto brillò come il sole [...]. Ed ecco una voce che diceva: «Questi è il Figlio mio prediletto...».*

<sup>113</sup> Il rituale di cacciare, a colpi di pietra, il capro dalla città si ripeteva ogni anno durante le feste Targhelie. A questo proposito si veda l’interpretazione del rito con gli Iloti come vittime nella scena iniziale della *Medea* di Pier Paolo Pasolini (1970).

<sup>114</sup> Nelle civiltà arcaiche il dilaniare e il nutrirsi della carne del *totem*, infrangendo un *tabù*, equivale all’appropriarsi e all’assumere l’energia del proprio dio. Cfr. il pasto totemico in J. KOTT, *Mangiare dio*, Milano, 1977.

<sup>115</sup> Penteo muore lucido, comprendendo bene il suo destino: *infatti capiva di essere vicino alla morte. / ... Abbi pietà, madre mia, non uccidere tuo figlio per le sue colpe* [EUR. *op. cit.*, Ep. V, v. 1113; vv. 1120-1121].

<sup>116</sup> EUR. *op. cit.* Ep. II, vv. 507-508.

DI – Sei **destinato a soffrire** in forza del tuo stesso nome.

D'altra parte anche Dioniso è il **“dio sofferente”**, nato da un parto di morte, che subisce in modo simbolico – nei riti a lui dedicati – lo *sparagmós* e l'*omofagia*, anticipando per alcuni versi i concetti cristiani di **immolazione e comunione**. A questa ulteriore valenza specifica allude Soyinka con la sigla prima citata (*a communion rite*).<sup>117</sup> Pur mantenendo l'impianto generale della tragedia e rispettandone sia le parti recitate sia quelle cantate, il poeta introduce tre forti elementi di novità: un coro di schiavi che affianca le baccanti, la visione profetica delle Nozze di Cana (primo miracolo di Gesù) e gli zampilli di vino che sgorgano dal capo mutilato di Penteo.<sup>118</sup> Si può asserire che con tale operazione egli non ha fatto altro che amplificare quelle suggestioni latenti nella tragedia classica, a partire già dal primo episodio:<sup>119</sup>

οὗτος θεοῖσι σπένδεται θεὸς γεγώς, ὥστε διὰ τοῦτον τὰ γὰθ' ἀνθρώπους ἔχειν.

lui che è un dio è **versato come offerta** agli dei, cosicché per merito suo **gli uomini ricevano grazie**.

La **“Passione di Dioniso”** è quindi, per l'autore moderno, il nucleo essenziale della vicenda; se si considera tale impostazione, la figura di Cristo risulta sovrapponibile a quella della divinità greca (e yoruba) per alcuni aspetti importanti:

- la paternità divina da testimoniare
- l'incarnazione in essere umano
- il proselitismo degli emarginati (servi + donne + anziani)
- l'universalità del suo messaggio, con annesso pericolo per l'etica pubblica
- la manifestazione dell'essenza divina tramite fatti soprannaturali [il terremoto che squassa la reggia di Penteo / il terremoto che squarcia il velo del Tempio di Gerusalemme;<sup>120</sup> la scarcerazione miracolosa dei seguaci (baccanti / Dioniso; apostoli / Angelo)]<sup>121</sup>
- il vino come elemento apportatore di verità e sapienza (*Baccanti*) / di vita eterna (*Vangeli*)
- il sacrificio e l'*omofagia*

Esistono però delle **differenze fondamentali** tra i due modelli proposti. Il dio greco agisce secondo modalità inafferrabili per gli esseri umani – dai quali esige un'accettazione incondizionata delle proprie norme – e non conosce alcuna comprensione per coloro che sbagliano: quando Cadmo giustifica l'orrore dello *sparagmós* – subito dal nipote e perpetrato dalla figlia – come punizione per il disprezzo riservato dall'intero *ghenos* a Dioniso, ne invoca il perdono, ma al suo appello non corrisponde nessun senso di pietà; il vecchio formula allora l'ultima accusa:<sup>122</sup>

*agli dei non si addice essere pari ai mortali nell'ira.*

Inoltre il sacrificio di Penteo, apparentemente inutile, non riscatta né purifica nessuno – anche se c'è, nel finale, la promessa di una “liberazione dagli affanni nell'isola dei beati”<sup>123</sup> – e non dà adito

<sup>117</sup> A proposito dell'*omofagia* e della condivisione del banchetto divino si veda quanto detto su Pelope, pp. 10-11.

<sup>118</sup> Nel momento in cui Dioniso-Ogun decide di far scattare la sua trappola, non si limita ad ammaliare la vittima con il suo grido prima e con la sua eloquenza melliflua poi, ma le fa bere del vino – drogato? – procurandole la capacità visionaria: il re assiste così a una scena ispirata al celebre episodio evangelico [*Giov. 2, 1-11*]; la catastrofe rimanda poi al miracolo della transustanziazione (trasformazione del vino nel sangue di Cristo).

<sup>119</sup> *Ibid.*, v. 284-285. Cfr. N.T. *Marco* 14, 17-25 (istituzione dell'eucaristia).

<sup>120</sup> N.T. *Mt.* 27, 51.

<sup>121</sup> *Ibid.*, *Atti degli Apostoli* 5, 17-20.

<sup>122</sup> EUR. *op. cit.*, Esodo, v. 1348.

<sup>123</sup> *Ibid.*, vv. 1348-1349.

a una soluzione definitiva sulla natura del rapporto che lega gli esseri umani e il trascendente. Al contrario, il sacrificio di Cristo viene a costituire una sorta di spartiacque per l'umanità, che è redenta nel suo complesso, al di là di ogni limite spazio-temporale.

La forza di tale esempio – l'estremo sacrificio di sé – è tale da far rimarcare a uno dei personaggi di **Steinbeck**.<sup>124</sup>

Grazie a Dio quest'uomo non ha un messaggio. Grazie a Dio, non ha una volontà che si debba ricordare, a cui si debba credere. Altrimenti ci potrebbe essere un nuovo Cristo, qui nel West.

Lo scrittore americano conclude infatti il suo già citato romanzo con una scelta simile da parte del protagonista, deciso a salvare il suo paese dalla condanna esiziale della siccità:<sup>125</sup>

La calma tornava in lui. La paura era svanita. «Mi arrampicherò sulla **roccia** e vi dormirò un poco», disse. Sentì un leggero dolore al polso [...]. Una delle fibbie della sella lo aveva ferito; il polso e il palmo della mano erano insanguinati. Mentre guardava la piccola ferita, la **calma** si fece ancora più sicura in lui, e la **solitudine** lo isolò dalla pineta e da tutto il mondo. «Certo» disse «mi arrampicherò sulla roccia.» [...] e con attenzione e leggerezza si aprì le vene del polso. [...] Era coricato lì, con il polso steso e guardava l'oscura e lunga catena montagnosa del suo corpo. Poi **il suo corpo si fece enorme e leggero, si alzò nel cielo, e da esso uscì una pioggia torrenziale.** [...] «Io sono la terra», disse. «E sono la pioggia. Tra poco da me crescerà l'erba.»

A differenza di Joseph Wayne, che riesce ad assolvere alla sua missione, il Penteo di Euripide non ha mai riconosciuto né accettato la presenza immanente di una forza superiore, per quanto essa si palesi in modi misteriosi, e pretende di razionalizzare ogni fenomeno; a causa della sua incapacità a lasciare spazio al **dubbio**, è votato al fallimento, come suggerisce anche **Orazio** nella conclusione dell'*Epistola* dedicata al *vir bonus*, una vera e propria trasposizione latina del primo dialogo tra il re e Dioniso: Penteo, certo di tenere ormai in pugno il suo nemico, non ne comprende l'intima **sicurezza**.

*“In manicis et compedibus saevo te sub custode tenebo.”*  
*“Ipse deus, simul atque volam, me solvet.”*

*“Ti terrò in ceppi e in catene sotto un carceriere spietato.”*  
*“Il dio in persona mi libererà, appena lo vorrò.”*

Lo scambio finale di battute è così interpretato dal poeta in chiave filosofica:

*Opinor, hoc sentit: “Moriar.”*

Questo intende, credo: *“Morirò.”*<sup>126</sup>

E davvero *mors ultima linea rerum est*.<sup>127</sup> l'unico momento di riscatto per Penteo avviene quando egli si avvia, umiliato, verso il monte dove affronterà il suo destino, recuperando la dimensione umana della fragilità consapevole:

*“Gli dei ci umiliano con la morte, per non farci dimenticare che siamo diversi da loro. Accetta, accetta. L'umiltà è saggia, è benedetta. Ci sono grandi cose imperscrutabili.”*<sup>128</sup>

<sup>124</sup> J. STEINBECK, *op. cit.*, cap. XXIV, p. 228.

<sup>125</sup> *Ibid.*, cap. XXV, p. 236.

<sup>126</sup> HOR. *Epist.* I 16, vv. 76-79.

<sup>127</sup> *Ibid.*, v. 79.

<sup>128</sup> W. SOYINKA, *op. cit.*, p. 96.