

La giustizia sulla scena

di Anna Jellamo

Simili ai dissidi degli amanti
sono le dissonanze nel mondo.

F. Hölderlin, *Iperione*

1. La nascita della tragedia. Dioniso e Atene

Scrive Aristotele nella *Poetica* che la tragedia nasce «da quelli che intonavano il ditirambo»¹, il canto corale in onore di Dioniso².

È datato intorno al 534 a.C. il primo agone tragico di cui si ha notizia certa; la tradizione vuole che sia stato vinto da Tespi di Icaria. L'agone si svolse nell'Atene di Pisistrato, ma Tespi era già noto al pubblico ateniese. Racconta Plutarco della sua comparsa ad Atene al tempo di Solone: «Poiché allora Tespi e la sua compagnia cominciavano a dare impulso alla tragedia e la gente era attirata dalla novità della cosa, anche se ancora non si era giunti a gare e concorsi Solone [...] si recò allo spettacolo di Tespi: costui interpretava personalmente le sue opere, secondo il costume degli antichi»³. Stando a Plutarco, Solone non ne fu entusiasta, rimase anzi scandalizzato. Decaduto Solone, Pisistrato istituì l'agone tragico e lo inserì nel quadro delle celebrazioni in onore di Dioniso. «L'ingresso della tragedia, sotto Pisistrato, nelle ceremonie ufficiali del culto dionisiaco appare come il simbolo dei due grandi patrocini che avevano presieduto alla sua nascita: Dioniso e Atene»⁴.

1. Aristotele, *Poetica*, 4, 1449a, 10.

2. La parola *dithyrambos* compare per la prima volta in un verso di Archiloco: «Come so dare inizio al bel canto del signore Dioniso, / il ditirambo, con la mente folgorata dal vino» (fr. 120 West, tr. N. Russello). L'attestazione è importante, perché testimonia l'esistenza del canto in onore di Dioniso già nel VII secolo, consentendo di retrodatare la presenza del ditirambo a un'epoca precedente rispetto ad Arione di Metimna (primi decenni del VI secolo), che la tradizione antica considerava inventore di questo genere poetico.

3. Plutarco, *Solone*, 29, 6; anche Diogene Laerzio (I, 59-60) data la comparsa di Tespi ad Atene al tempo di Solone. Di Tespi non fa menzione Aristotele nella *Poetica*, vi fa riferimento invece Aristofane, *Vespe*, 1479.

4. J. de Romilly, *La tragedia greca* (1970), I, il Mulino, Bologna 1996, p. 16.

Dioniso e Atene: il dio e la città. Da una parte, il dio dell'ebbrezza, legato alla sfera degli impulsi primordiali e dell'estasi orgiastica che porta alla follia (*mania*) – «uno stato della coscienza che si contrappone a quello “normale”, quotidiano»⁵. Dall'altra, la dimensione della politicità è dunque della relazionalità mediata, il luogo del quotidiano e del normale. Da una parte, un dio che presentifica l'unità frammentata e ricomposta⁶; dall'altra, una unità che rifugge la frammentazione, portatrice di *stasis*.

Il dio e la città: la tragedia nasce sotto il “patrocinio” di elementi *opposti*. Dioniso stesso contiene in sè gli opposti: è maschio e femmina, è illusione ed è realtà⁷. È *mania* ed è *sophia*⁸. «Sapiente è chi getta luce nell'oscurità, chi scioglie i nodi, chi manifesta l'ignoto, chi precisa l'incerto»⁹. Fonti diverse attestano il legame tra il dio e la sapienza mantica¹⁰.

Dioniso, «il giovane figlio di Zeus» (*Il.*, vi, 132), è un dio con tanti volti e tanti nomi¹¹.

5. G. Colli, *La sapienza greca* (1977), Adelphi, Milano 1995, p. 19; su Dioniso si vedano K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile* (1976), Adelphi, Milano 1992; H. Jeanmaire, *Dioniso: religione e cultura in Grecia* (1951), Einaudi, Torino 1972; W. Burkert, *La religione greca* (1977), Jaca Book, Milano 1998, pp. 318-28.

6. Il mito orfico racconta di Dioniso bambino attirato con l'inganno dai Titani e fatto a pezzi. Atena riesce a salvarne il cuore, e lo porta a Zeus, che nuovamente lo genera. In questa variante, Dioniso è figlio di Zeus e di Persefone. Anche un'altra versione della nascita di Dioniso contiene la tensione tra scissione e ricomposizione: Semele, incinta di Dioniso ad opera di Zeus, per un inganno di Era gelosa chiede al dio di apparirle come appariva a Era: «Zeus lo promise [...] venne a trovarla con il suo fulmine». Colpita dal fulmine di Zeus, Semele discende agli Inferi. Zeus salva il corpo non ancora pronto per nascere del piccolo Dioniso, cucendolo dentro la sua coscia: poi, quando giunge il tempo, lo partorisce. Sulla vicenda mitica, e sulle sue varianti, si veda K. Kerényi, *Gli dei della Grecia* (1951), il Saggiatore, Milano 1994, cap. xv.

7. Nel racconto orfico i Titani con intento di morte attirano il piccolo Dioniso mostrandogli giocattoli, e tra di essi uno specchio: «simbolo dell'illusione, perché quello che vediamo nello specchio non esiste nella realtà, è soltanto un riflesso». Ma lo specchio non è solo illusione, è anche conoscenza, «perché guardandomi nello specchio io mi conosco [...] perché tutto il conoscere è portare il mondo dentro uno specchio, ridurlo a un riflesso che io possiedo», Colli, *La sapienza greca*, cit., p. 42.

8. Ibidem, pp. 373, 374.

9. G. Colli, *La nascita della filosofia* (1975), Adelphi, Milano 2001, p. 15.

10. Erodoto, 7, III; Pausania, 9, 30, 9 e 10, 33, II. Nell'*Ecuba* di Euripide, Dioniso è indicato come «il profeta tracio», 1267, nelle *Baccanti* è indicato come un dio «dotato di virtù vaticinanti», 297-298.

11. «Dio dai molti nomi»: così il Coro nell'*Antigone*, 1115. Alle sembianze femminili corrisponde l'epiteto *gynnis*, «femmineo» («straniero dalle forme di femmina»); le sembianze maschili sono richiamate nell'appellativo *enorches*, «provvisto di testicoli», epiteto con cui era venerato a Samo e a Lesbo. *Eriphos*, Dioniso «capretto», richiama il mito di Dioniso fatto a pezzi; *eleutherios*, epiteto che evoca la capacità del dio di liberare gli uomini attraverso l'esperienza dell'estasi; Zagrebo, nella versione orfica della nascita: il dio cacciatore («cacciatore di selvaggina», con allusione alla sua origine cretese); si veda K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia* (1958), il Saggiatore, Milano 2009, pp. 226-8.

«Se uno dei tratti rilevanti di Dioniso consiste, come pensiamo, nel confondere incessantemente i confini dell’illusorio e del reale, nel far sorgere bruscamente l’altrove quaggiù sulla terra, nell’estraniarci da noi stessi e disorientarci, è proprio il volto del dio che ci sorride, enigmatico e ambiguo, in questo gioco dell’illusione teatrale che la tragedia, per la prima volta, instaura sulla scena»¹².

Al “dio folle”, e al suo *opposto*, guarda Nietzsche nelle riflessioni sulla nascita della tragedia. «Lo sviluppo dell’arte è legato alla duplicità dell’*apollineo* e del *dionisiaco*, similmente a come la generazione dipende dalla dualità dei sessi, attraverso una continua lotta e una riconciliazione che intervengono solo periodicamente»¹³.

Apollineo e *dionisiaco* sono impulsi contrastanti: «procedono l’uno accanto all’altro, per lo più in aperto dissidio fra loro e con un’eccitazione reciproca a frutti sempre nuovi e più robusti, per perpetuare in essi la lotta di quell’antitesi [...] finché da ultimo, per un miracoloso atto metafisico della volontà ellenica, appaiono accoppiati l’uno all’altro e in questo accoppiamento producono finalmente l’opera d’arte altrettanto dionisiaca che apollinea della tragedia attica»¹⁴.

La polarità Dioniso/Apollo riflette, nella sua *irriducibilità*, l’essenza del tragico secondo la lezione di Goethe: la tragicità si fonda su un contrasto insanabile, su un conflitto che non può trovare soluzione¹⁵. Insanabili contrasti la tragedia porta sulla scena, nella stagione del suo trionfo. Fu una stagione breve, interamente racchiusa nel quinto secolo. Delle opere giunte fino a noi, la prima rappresentazione tragica di cui si ha notizia certa è *Persiani*, di Eschilo, messa in scena ad Atene nel 472; l’ultima tragedia è *Le Baccanti*, di Euripide, rappresentata postuma.

Nata nel segno di Dioniso, la tragedia finisce nel segno di Dioniso: l’ambiguità del dio diviene nelle *Baccanti* elemento strutturale dell’intera tragedia, tutta intessuta di duplicità: Penteo è uomo e donna, Cadmo e Tiresia sono vecchi e tuttavia posseduti da giovanile frenesia dionisiaca, Agave da baccante folle diviene madre dolente. «Tutta la tragedia procede su una continua serie di mascheramenti e capovolgimenti di identità, tradotti sulla scena dal motivo, ricorrente fino all’ossessione, del travestimento [...] Finché Dioniso resta a Tebe, la città è doppia, e in ciò risiede

12. J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso* (1986), Einaudi, Torino 1991, p. 10.

13. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia* (1872), Adelphi, Milano 1999, p. 21.

14. *Ibid.* Nietzsche intende le due divinità come opposte, ma Platone (*Fedro*, 244a-c) individuava l’esistenza di un originario legame tra di esse. Nello stesso senso Colli, *La sapienza greca*, cit., *Introduzione*, § 2.

15. W. Goethe, *Colloqui con Eckermann*, 28 marzo 1827, a cura di G. V. Amoretti, UTET, Torino 1958.

la radice di ogni sventura, poiché fra le due metà non può esistere alcun compromesso»¹⁶.

L'impossibile compromesso segnala l'irriducibilità del *contrasto* che oppone le *parti*; prima della tragedia era stata la filosofia ad affrontare il nodo dell'insolubile conflitto che oppone i *contrari*.

2. Dalla filosofia alla tragedia. Il *confitto*

Trasmette Teofrasto che Anassimandro riconduceva la nascita delle cose al separarsi dei *contrari*¹⁷. Aristotele accoglie la testimonianza teofrastea: secondo Anassimandro «dall'uno si separano per divisione le contrarietà in esso immanenti»¹⁸.

Le *cose* separandosi si specificano, l'esserci di ciascuna è dato dall'esserci del suo contrario. I *contrari* si rapportano secondo un movimento di perenne reciproca sopraffazione.

«Là dove le cose hanno origine ivi hanno anche la loro distruzione secondo necessità (*kata to chreon*); esse infatti (*gar*) pagano l'una all'altra la pena e l'espiazione dell'ingiustizia, secondo l'ordine del tempo»¹⁹. Ciascuna cosa *didonai diken allelois*: si rende reciprocamente giustizia dell'ingiustizia commessa. Un nesso di conseguenzialità lega le due parti del frammento, *gar* raccorda la distruzione e la punizione, le unifica nel segno di ciò che *deve* essere. Non solo la distruzione, anche la giustizia è legge di necessità.

Eraclito: giustizia è contesa e tutto accade «secondo contesa e secondo necessità (*kata erin ta chreomena*)»²⁰. L'ordine dell'universo è fatto di *contrari*, che il *logos* attraversa e concatena e governa. Un'armonia nascosta lo alimenta²¹.

L'armonia di quel tempo non è l'armonia di cui dirà Platone.

Eurissoeno, nel *Simposio*:

Quanto alla musica, poi, è chiaro a chiunque presti anche un minimo di attenzione che essa si trova nelle medesime condizioni, come anche Eraclito, del resto, forse vuol dire, sebbene non si esprima in termini molto chiari: “l'unità in sé discorde”, dice, “con se stessa s'accorda, come l'armonia dell'arco e della lira”. Ora, è assurdo pensare che l'armonia sia discorde o che nasca da elementi discordi. Egli, forse, voleva dire che essa nasce da elementi prima discordanti, l'acuto e il

16. G. Guidorizzi, *Introduzione*, in Euripide, *Le Baccanti*, Marsilio, Padova 1989, p. 20.

17. Teofrasto, *Opinione dei fisici*, fr. 2 (= fr.12A9DK).

18. Aristotele, *Fisica*, 187a12-26 (= fr. 12A16.9DK, trad. G. Giannantoni).

19. Anassimandro, fr. 12B 1DK (trad. G. Giannantoni).

20. Eraclito, fr.22B80DK (trad. G. Giannantoni).

21. Eraclito, 22B54DK.

grave, che si son poi accordati per virtù della musica; infatti, non è certo possibile che l'armonia risulti da suoni tuttora discordi tra loro quali l'acuto e il grave. In verità, l'armonia è consonanza e la consonanza è consenso; non è possibile, ora, che vi sia consenso da cose discordi finché restino tali, e, d'altro canto, ciò che è discorde e non è consenziente, non può costituire armonia²².

Eraclito: «L'opposto concorde e dai discordi bellissima armonia»²³.

Il contrasto è il principio vitale che regge l'armonia dell'universo: la filosofia anticipa la tragedia, nel cogliere l'insolubilità del conflitto che oppone i *contrari*. Ma il conflitto di cui parlano i primi filosofi è assai diverso dal conflitto tragico. Nell'uno, l'insolubilità è determinata dalla *necessità* che gli opposti perdurino ciascuno nella sua identità; nell'altro è dovuta all'impossibile individuazione di un criterio che dica la ragione e il torto, la colpa e l'innocenza. Nei conflitti tragici «noi dobbiamo soprattutto [...] scartare la falsa rappresentazione di colpa e innocenza; gli eroi tragici sono sia colpevoli che innocenti»²⁴. Nessuno è del tutto colpevole, nessuno del tutto innocente; giusto e ingiusto si riversano l'uno nell'altro, come in un gioco di specchi.

Il conflitto che oppone le *cose* produce ordine, armonia. «Armonia discordante, come quella dell'arco e della lira»²⁵. Non è così nel conflitto tragico. Nel conflitto tragico, il dissidio è voce di un ordine spezzato, non produce armonia, porta con sé lacerazione e dolore²⁶.

Alla filosofia è possibile ciò che alla tragedia è impossibile: cogliere l'armonia degli opposti, l'unità di *eris* e *dike*. La contesa rivela la giustizia eterna, scriveva Nietzsche²⁷.

Eris è l'anima del mondo, *dike* è misura del contendere: è il *limite* che segna, nel mondo naturale e nel mondo fisico, nel mondo umano e nel mondo divino, l'invalicabile confine del lecito.

Tramonta col passaggio del secolo l'idea della giustizia come norma universale che regola la vita di *tutte le cose*, inclusi gli uomini, inclusi gli dei²⁸.

22. Platone, *Simposio*, 187a ss. (trad. N. Marziano).

23. Eraclito, 22B8DK (trad. Giannantoni).

24. G. W. F. Hegel, *Lezioni di estetica. Parte terza. Il sistema delle singole arti*. Sezione terza, cap. III, in *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1972, p. 1357.

25. Eraclito, 22B51DK (trad. G. Giannantoni). L'arco strumento di dolore, la lira strumento di piacere: l'immagine eraclitea è in linea con la genealogia olimpica della dea Armonia, che nasce dall'unione di Ares e Afrodite, Esiodo, *Teogonia*, 930 ss.

26. Per un raffronto tra la filosofia presofista e la tragedia sul tema del *contrasto*, sempre interessanti sono le osservazioni di M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico* (1942), Istituto Editoriale Cisalpino, Milano 1984, pp. 529 e *passim*.

27. F. Nietzsche, *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci* (1873), in Id., *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e scritti 1870-1873*, Adelphi, Milano 2000, p. 166.

28. Sulla visione arcaica della giustizia mi permetto di rinviare al mio *Il cammino di Dike. L'idea di giustizia da Omero a Eschilo*, Donzelli, Roma 2005.

Ordine naturale e ordine umano non si appartengono più, *physis* e *theion* si allontanano; tra *umano* e *divino* si apre un *dissidio*. Nasce la tragedia.

Muta nel v secolo il fondamento della legge; muta il suo orizzonte di senso, che si fa sempre più politico e sempre meno teologico; anche la parola cambia: legge non è più *thesmos*, diventa *nomos*²⁹. La democrazia introduce un'idea prima sconosciuta: l'uguaglianza (*isotes*).

L'idea di uguaglianza altera l'intreccio di *moros* e *peras*, all'interno del quale trovava il suo fondamento la visione arcaica della giustizia come rispetto del *limite*.

Limite è ciò che circoscrive il confine (*peras*) della “parte” o “porzione” (*moros*) a ciascuno assegnata sulla scena del mondo: porzione di bene, porzione di male, porzione di vita, status di nobile o plebeo, di libero o schiavo. Su questa base culturale, la disuguaglianza è nell'ordine naturale delle cose: gli uomini non sono tutti uguali, ciascuno ha la sua *parte assegnata*.

Neppure gli dei sono tutti uguali, ogni divinità ha la sua parte d'onore, la sua *time*. Il pantheon olimpico è una pluralità di poteri, il potere di un dio limitato dal potere di un altro dio, le potenze divine in rapporto tra loro, associate e opposte, legate e distinte.

Zeus è potente, ma non onnipotente, altri dei possiedono una loro potenza. A nessun dio è lecito ribellarsi a Zeus, ma neppure a Zeus è lecito alterare i *destini*, modificare le *parti*, ribellarsi a Moira. A nessun dio è lecito invadere la *parte* che a un altro dio è stata *destinata*.

«È Moira che porta ai mortali il bene e il male»³⁰, recita un verso di Solone.

È Moira che agli uomini assegna la *parte*, il “posto” che ciascuno deve occupare, i *confini* della sua condizione, del suo status, di tutto ciò che, sul piano politico, costituisce la base della sua *time*.

La democrazia scardina proprio l'idea di “parte assegnata”, assegnando a ciascun cittadino la medesima *parte* nella vita politica. Ricchi e poveri,

29. M. Ostwald, *Nomos and the Beginning of Athenian Democracy*, Clarendon Press, Oxford 1969, in part. pp. 137-73, secondo il quale il mutamento di parola fu un vero e proprio atto di natura politica voluto da Clistene per rimarcare la svolta democratica che proprio Clistene imprime alla politica ateniese; si vedano anche D. M. MacDowell, *The Law in Classical Athens*, Thames and Hudson, London 1978, che mette a fuoco un parallelo slittamento del principio di validità, non più legato all'autorità del legislatore ma alla accettazione da parte della comunità (p. 44); A. Cevolini, *Erynnierung. Evoluzione e semantica del diritto arcaico*, in Id. (a cura di), *Potere e modernità*, Franco Angeli, Milano 2007, pp. 155 ss., che sottolinea la natura divinatoria del *thesmos* rispetto al *nomos*. Sottolinea il nesso tra la riforma clistenica e lo sviluppo del genere tragico Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, cit., pp. 345-6.

30. Solone, *Elegie*, fr.1 Gentili-Prato, 63-64 (trad. M. Fantuzzi).

nobili e plebei hanno tutti la medesima *parte*: hanno tutti lo stesso diritto di partecipazione politica, con i diritti che questo diritto porta con sé, l'*isonomia*, l'*isegoria*, la *paresia*. L'aristocrazia non è più custode dello *ius dicere*.

In questo quadro, che non è solo politico ma anche culturale, si innesta la Sofistica. Guardando all'uomo come misura di tutte le cose, la Sofistica legge le *cose* nell'ottica dell'umano: toglie alla giustizia il suo fondamento oggettivo, la relativizza, la lega alla soggettività dell'utilità e alla mutevolezza del potere. Una giustizia a fisionomia variabile sostituisce una giustizia a canone fisso.

Non è un caso che proprio il tema della giustizia sia, in una forma o in un'altra, in una veste o in un'altra, così ricorrente nelle tragedie. Voci diverse si scontrano, e ogni voce parla con parole di giustizia. Antichi eroi dai differenti sguardi rispondono in maniera diversa ai dilemmi che agitano la coscienza etica: nell'*Orestea*, c'è una *dike* di Clitemestra e una *dike* di Oreste; nell'*Aiace*, la *dike* di Agamennone e Menelao si scontra con la *dike* di Odisseo; nell'*Antigone* alla giustizia di Antigone si contrappone la giustizia di Creonte; nell'*Ippolito* alla *dike* di Teseo si contrappone la *dike* di Ippolito, ed entrambe si contrappongono alla *dike* di Fedra. Fedra, figura tragica come è tragica la Elena di Gorgia.

La tragedia attinge all'immenso patrimonio mitico della cultura greca, ma i personaggi portati sulla scena non hanno mai gli stessi tratti: il Polinice di Sofocle non è il Polinice di Eschilo, né quello di Euripide; l'Oreste di Euripide è diverso dall'Oreste di Eschilo; l'Elettra di Sofocle è diversa dall'Elettra di Eschilo e dall'Elettra di Euripide.

«I miti, paradigmi eterni della nostra esistenza, sono devastati da insolubili contraddizioni»³¹: la tragedia non scioglie le contraddizioni, le esaspera. Solo scarne parole i racconti mitici dedicano alle vicende e agli eroi; su quelle scarne parole la tragedia costruisce trame complesse, e multiformali immagini di senso, dove trovano posto anche i conflitti più urgenti, le fratture più laceranti. La tragedia attica è anche testimonianza delle tensioni che si annidano nella cultura greca nel momento del suo massimo splendore: ciascun autore comunica al suo pubblico un *problema*, intorno a quel problema costruisce la trama³².

31. M. Untersteiner, *Spiritualità greca e spiritualità umana* (1957), in Id., *Scritti minori*, Paideia, Brescia 1971, p. 3.

32. Riprendo un punto di vista sviluppato in *La tragedia attica come fonte giuridica*, in *Andare oltre. La rappresentazione del reale fra letterature e scienze sociali*, a cura di R. Siebert, S. Floriani, Pellegrini, Cosenza 2013, pp. 41-59, e in *Il silenzio sulla scena. L'Ippolito di Euripide*, in *Il silenzio del diritto*, a cura di F. Casucci, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2013, pp. 285-99.

La tragedia, scrive Aristotele, è imitazione non di uomini ma di azione e di vita, sicché l'elemento più importante in una tragedia è la trama. Si annida nella trama «il principio dunque, e per così dire l'anima della tragedia»³³.

Nell'anima di tutte le tragedie si annida un problema di giustizia, e la giustizia si mostra con volto irrisolto, sospesa tra innovazione e tradizione, in bilico tra uomini e dei.

A volte la giustizia si mostra con le fattezze del richiamo del sangue: accade nell'*Antigone* e accade nell'*Aiace*. A volte si mostra col suo volto più antico, la vendetta. Il principio della vendetta è il *contraccambio*: intorno alla giustizia del contraccambio sono strutturate l'*Agamennone* e le *Coeefore* di Eschilo, e la *Medea* di Euripide. A volte la giustizia della vendetta si scontra con il suo opposto: la giustizia del processo. La tensione tra la *dike* della vendetta e la *dike* del processo è portata sulla scena da Eschilo nelle *Eumenidi*, da Euripide nell'*Oreste*. Entrambe le tragedie raccontano la colpa di Oreste, il matricidio; ma la raccontano in modo diverso, e la concludono in modo diverso.

Il processo non è solo uno spazio giuridico, è anche uno spazio simbolico, come spazio simbolico è metafora della vittoria della riflessione sull'impulso. In questa direzione si muove Euripide nell'*Ippolito*: la colpa di Teseo è aver condannato Ippolito *akriton*. Nelle parole di Ippolito: «E mi scacerai così dal paese, senza un giudizio (*akriton*), senza aver esaminato giuramenti, prove e responsi divini?» (1055-1056, trad. it. di R. Cantarella). *Krino* è “giudico” sia nel senso del discernimento sia nel senso legale e forense. Ippolito è stato condannato senza valutazione delle prove; si è trattato di una condanna emessa sull'onda dell'ira, una condanna che ha i tratti della vendetta³⁴.

Dike lotterà contro Dike, esclama Oreste nelle *Coefore*. Sempre Dike lotta contro Dike, nella tragedia attica.

In una cultura per antica tradizione pervasa di religiosità, il problema della fisionomia della giustizia è il problema stesso del rapporto tra uomini e dei. Questo problema attraversa tutte le tragedie, snodandosi lungo sentieri diversificati e compositi. Impossibile seguirli tutti.

«Quale posizione prendono gli dei nella mutata situazione del mondo intervenuta a partire dall'inizio del V secolo?»³⁵. L'interrogativo di un grande filologo ben sintetizza i dilemmi della coscienza etica, nel secolo della tragedia.

33. Aristotele, *Poetica*, 6, 1450a35 (trad. G. Paduano).

34. Sintetizzo le osservazioni svolte in *Il silenzio sulla scena*, cit.

35. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, cit., p. 547.

3. La giustizia della vendetta e la giustizia del processo

«Non senti che gloria s'è fatta Oreste divino / fra gli uomini tutti, uccidendo l'assassino del padre, / Egisto ingannatore, che il nobile padre gli uccise?» (*Od.*, I, 298-300, trad. it. di R. Calzecchi Onesti).

Omero racconta il mito di Oreste che vendica il padre; sul matricidio compiuto da Oreste nessuna parola.

Eschilo reinterpreta il mito: nell'*Orestea* è Clitemestra a uccidere Agamennone, assieme a Egisto. Il matricidio compiuto da Oreste è l'ultimo atto della catena di vendette che segna la casa degli Atridi.

Agamennone aveva ucciso la figlia Ifigenia per sanare l'offesa fatta ad Artemide; Clitemestra uccide Agamennone per vendicare l'uccisione di Ifigenia; Oreste uccide Clitemestra ed Egisto per vendicare la morte del padre. Anche Egisto, amante di Clitemestra, aveva ucciso per vendetta: il padre di Agamennone, Atreo, con l'inganno aveva imposto a suo padre Tieste di mangiare le carni dei suoi figli.

Il principio della vendetta è il contraccambio. Principio antico, le cui radici affondano nel sostrato più profondo della cultura arcaica, nell'intreccio di *moira* e *dike*. In Omero *moira* ha significato di "parte" o "porzione" di qualcosa (*Od.*, xx, 260, 280); ma ha anche significato di destino: segnala la "parte" o "porzione" che il destino ha assegnato. Complesse le valenze di *dike*, riconducibili per un verso all'idea di norma (*Od.*, xix, 43), per altro e connesso verso a un'idea di "spettanza" (*Il.*, xix, 180). In questa idea di "spettanza" *dike* e *moira* si incrociano, il loro significato si intreccia fino a sovrapporsi: *dike* è ciò che spetta, e ciò che spetta è *moira*, la spettanza cui si ha "diritto".

Dopo il tempo omerico l'intreccio di *moira* e *dike* si precisa; i corrispondenti concetti acquistano ulteriori e più profonde valenze, parallelamente alla loro personificazione divina. È Moira che assegna a ciascuno la sua *parte*, la sua *porzione* di bene, di male, di onore, di vita³⁶. Non è lecito togliere ciò che Moira ha assegnato.

Ogni togliere è colpa, ogni colpa sarà punita. «A coloro che [...] malvagia violenza hanno cara e spregevoli azioni/il Cronide Zeus onniveggente destina giustizia» (*Es.*, *Op.*, 238-239, trad. it. di G. Arrighetti).

Alla casa degli Atridi Zeus destina giustizia, nella forma del contraccambio.

Il contraccambio è legge divina, più volte il Coro lo rammenta. Nell'*Agamennone*: «Sta saldo, finché sta saldo Zeus sul trono / il principio che

36. Tra i tanti luoghi, Solone, *Elegie*, 1.63-64, 23, 18, 26 Gentili-Prato, Teognide, *Elegie*, I, 340, 819-820, Pindaro, *Istmica* v.52, Olimpica VIII.77-80, fr.42 Maehler.

chi ha fatto debba subire: così è stabilito» (1563-1564, trad. it. di E. Medda); in *Coefore*: «In cambio d'una lingua che odia / una lingua che odia sia il prezzo, grida forte Giustizia, / riscuotendo il dovuto, / e in cambio di un colpo che uccide / un colpo che uccide si paghi. Subisca chi ha agito: / questo dice un vecchissimo detto» (309-314, trad. it. di L. Battezzato). Ancora: «Ma è legge che gocce cruentate / versate per terra domandino altro sangue» (*Agam.*, 400-401); «Ripagare il nemico con mali, come potrebbe non essere pio?» il Coro replica ai dubbi di Elettra, invocando «chi dia morte in contraccambio» (*Coef.*, 121).

Alla giustizia del contraccambio si richiamano tutte le voci della vendetta. Clitemestra: «per la giustizia di mia figlia che trova compimento» (*Agam.*, 1432); Egisto: «Io son colui che con giustizia ha tramato questo assassinio» (*Agam.*, 1604); Elettra: «[...] io dico che appaia, padre, un tuo vendicatore, e che chi uccise muoia in cambio con giustizia» (*Coef.*, 143-144). «Manda ai tuoi cari Giustizia alleata», Oreste invoca l'aiuto del padre (*Coef.*, 497).

Tutti i personaggi invocano l'aiuto di Dike. Con parole ambigue Clitemestra, nell'ordinare alle ancelle di stendere per terra un drappo rosso, omaggio ad Agamennone: «Subito si prepari un cammino coperto di porpora, perché Giustizia lo conduca alla sua casa che non sperava più di vedere; il resto lo sistemerà in modo giusto una cura che non è vinta dal sonno, con l'aiuto divino» (*Agam.*, 910-913). Artefice di giustizia, si proclama Clitemestra: Agamennone «ha subito adeguata punizione», ha pagato con la morte la morte che ha inflitto. Anche Egisto si richiama a Dike: «[...] Giustizia mi ha allevato e mi ha riportato in patria [...] Così adesso anche morire per me sarebbe bello, dopo aver visto costui stretto nei lacci della Giustizia» (*Agam.*, 1605-1611). A Zeus si rivolge Oreste, nelle battute iniziali di *Coefore*: «O Zeus, concedi che io vendichi la morte di mio padre, e combatti benevolo al mio fianco» (*Coef.*, 18-19).

La vendetta di Oreste si compie secondo il volere di Zeus, e al volere di Zeus risponde il comando con cui Apollo impone a Oreste di uccidere la madre.

Oreste rievoca quel comando:

Non sarà certo traditore l'oracolo potente del Lossia, che mi ordina di passare attraverso questo rischio, e grida molti vaticinii, e proclama rovinose tempeste di gelo contro il mio fegato ardente se non persegua chi ha la colpa della morte di mio padre nel medesimo modo, dicendo di ucciderli in cambio e di infierire su di loro come un toro con pene che non si accontentano di denaro. Affermava che altrimenti io stesso con la mia vita avrei pagato [...] Nominava gli assalti delle Erinni, compiuti a causa del sangue paterno (*Coef.*, 269 ss.).

Alle Erinni si richama Clitemestra, un attimo prima di essere uccisa: al figlio rammenta queste misteriose e terrificanti figure, nell'estremo tentativo di allontanare da sé la vendetta. Alle Erinni minacciate dalla madre Oreste replica con le Erinni del padre: «E quelle di mio padre, come posso sfuggirle, se trascurro questo compito?» (*Coef.*, 210 ss.). In realtà, le Erinni perseguitano Oreste, ma per punirlo del matricidio. Ruota intorno a questa colpa, al modo di trattare questa colpa, l'ultima tragedia che compone la trilogia, *Eumenidi*. Tragedia complessa, per i tanti elementi che si insinuano nella trama della narrazione. Tragedia che soverte i canoni di giustizia che reggevano lo svolgersi dell'intera vicenda, fino alla conclusione delle *Coefore*. In *Eumenidi*, la giustizia della vendetta cede il passo alla giustizia del processo, ma non senza lacerazioni, contraddizioni, conflitti.

Il conflitto che domina la scena è tra le Erinni e Apollo; al suo interno si consuma il conflitto tra la visione arcaica e la visione classica, di cui le Erinni e Apollo rispettivamente rappresentano la trasposizione scenica, per così dire il segno estetico: le antiche dee e il giovane dio.

Apollo protegge Oreste, lo sottrae agli assalti delle Erinni. Le Erinni si ribellano, pretendono il *dovuto*: Oreste. «Il figlio di Latona / mi tiene in dispregio, sottraendomi / questa lepre spaurita, unica offerta / che possa espiare il sangue della madre» (*Eum.*, 321-327, trad. it. di M. P. Pattoni).

Con accenti accorati le Erinni rivendicano la loro giustizia, denunciano l'ingiustizia di Apollo: sottraendo loro il matricida, Apollo viola le antiche spartizioni, invade la loro *moira*, si appropria di qualcosa che non gli spetta. «Questa sorte la Moira inflessibile / a me stabilmente filò: chi dei mortali incorra / in empio delitto di propria mano compiuto, / incalzarlo finché discenda sotterra; / neppure morto sarà libero mai più» (*Eum.*, 334-340).

Più volte echeggia, nelle parole delle Erinni, il nesso antico di *moira* e *dike*, e con esso quel principio del rispetto del *limite* che anche gli dei sono tenuti a rispettare. Rivolte ad Apollo: «Ti curi dei misfatti di sangue senza aver avuto in sorte tale compito» (*Eum.*, 715-716). Punire i delitti tra consanguinei è *moira* delle Erinni, è la *parte* che è stata loro assegnata. La “parte assegnata” delinea i confini del *giusto*.

Atena riconosce la *moira* delle Erinni. «Costoro detengono un diritto (*echousi moiran*) che non è facile rifiutare» (*Eum.*, 476). Di fronte a questa *moira* che segna i confini del loro diritto, anche Atena è impotente. «Neppure a me è lecito (*themis*) dirimere le liti di sangue scatenate da acuto rancore» (*Eum.*, 471-472).

Atena non può invadere la *moira* delle Erinni, Apollo non consegna Oreste, le Erinni non rinunciano al loro diritto. È in questa situazione che prende forma la decisione di Atena, di istituire il tribunale che giudicherà Oreste.

Dike contro Dike: si scontrano nelle *Eumenidi* la giustizia della vendetta e la giustizia del processo, di questo scontro testimoniano vari elementi della tragedia. Intanto, il fatto stesso che sia stato un dio a ordinare il matricidio: singolare comando, contrario alla norma sacra che imponeva il rispetto dei genitori. Poi, il fatto che né Apollo né Atena mostrano di disconoscere, nel suo principio, il diritto delle Erinni di punire i delitti di sangue. Apollo nega alle Erinni la punizione di *questo* delitto. Infine, il giudizio emesso dal tribunale: «pari è infatti il conto dei voti». A salvare Oreste dalla condanna è il voto di Atena.

Pari è il conto dei voti: significa che la giuria è divisa, metafora della divisione che attraversa l'idea di giustizia.

Impossibile condannare Oreste, i tempi non sono ancora maturi: condannare l'esecutore avrebbe significato condannare il mandante, Eschilo lo sa. D'altra parte, un'assoluzione piena, unanime da parte dei giudici avrebbe significato allontanare dall'immaginario collettivo – dal sentire comune – lo spettro della giusta vendetta, le Erinni. Eschilo sa anche questo, e dalla bocca delle Erinni si leva il monito: se nel giudizio prevarrà la causa di Oreste crollerà «la casa di Giustizia»; se esse saranno private della loro *moira*, ciò indurrà «tutti i mortali alla prontezza di mano. / D'ora innanzi, nel decorso del tempo, / il dolore di molte piaghe / aperte dai figli / attende i genitori [...] Annunziando i delitti dei congiunti / si chiederanno gli uomini l'un l'altro / quale termine trovare alle sventure, / quale tregua» (*Eum.*, 490 ss.).

La causa di Oreste prevale, si afferma la giustizia del processo, ma l'onore delle Erinni è fatto salvo: Atena le *persuade* a non vendicarsi, a non riversare sulla città il loro rancore. Eschilo allontana dal suo pubblico il timore che la mancata vendetta nei delitti di sangue porti con sé il furore delle Erinni, implicitamente confermando la potenza simbolica e il valore culturale del nesso tra giustizia e vendetta.

Gli dei sono dalla parte di Oreste. Zeus, Apollo, Atena, Dike stessa che infine trionfa col volto del processo e dell'assoluzione dicono che Oreste è innocente: ha eseguito il comando del dio, è stato la mano della giustizia divina. Letta in controluce, l'innocenza di Oreste può anche dire la giustizia del contraccambio, perché è esattamente questa giustizia che Apollo e Zeus hanno ordinato a Oreste di portare a compimento. È qui il nodo della tragedia, ed è qui che la giustizia si mostra con volto ambiguo, chiusa in una contraddizione dalla quale è possibile uscire solo attraverso un richiamo all'imperscrutabilità del disegno divino.

Tutto accade secondo il volere di Zeus, «che di tutto è causa, di tutto è autore: / perché cosa mai si compie per gli uomini senza il volere di Zeus?» (*Agam.*, 1485-1487). Zeus, che ha voluto la giustizia del contraccambio, ha voluto l'assoluzione di Oreste per porre fine alla logica del contraccambio.

Nel segno di Zeus Eschilo raccorda la giustizia divina e la giustizia umana. A distanza di qualche decennio, riproponendo la vicenda di Oreste Euripide spezza quel faticoso accordo.

Non trova riscontro in Euripide la ridondanza di Giustizia che connota la trilogia di Eschilo – la ridondanza di voci che si appellano a Dike. In *Elettra*, non l'aiuto di Dike, ma il favore della fortuna (*tyche*) Elettra e Oreste evocano nel progettare la vendetta (*El.*, 647-649). Non Dike, ma Era protettrice degli Argivi invocano, affinché conceda loro la giustizia della vendetta (*El.*, 674-676). Alla notizia dell'uccisione di Egisto, Elettra nomina Dike: «O dei, o Giustizia che vedi tutto, finalmente sei giunta» (*El.*, 771, trad.it. di M. P. Pattoni).

Elettra più di Oreste è animata da invincibile odio, da sete di vendetta. Con cura tesse un inganno per indurre la madre a raggiungerla nella sua casa, dove Oreste l'ucciderà.

Di fronte a quel progetto di morte Oreste vacilla, Elettra lo incalza. Nella mente di Oreste prende forma l'ingiustizia del comando di Apollo, che diventerà nell'*Oreste* elemento dominante. «O Febo, quanta stoltezza nel tuo oracolo [...] Mi hai ingiunto di dar la morte a mia madre, e non bisognava. [...] Non riesco a persuadermi che il vaticinio sia giusto» (*El.*, 971 ss.).

È un Oreste riluttante e infelice, l'Oreste che si accinge a consumare la giustizia della vendetta.

Euripide trasferisce nel dialogo tra Elettra e Oreste le parole che in Eschilo appartengono al dialogo tra Oreste e Clitemestra: è Elettra che a Oreste rammenta l'obbligo della vendetta: «A chi la pagherai, se rinunzi alla vendetta che è dovuta al padre?», è a Elettra che Oreste risponde «E mia madre? A chi pagherò la pena per il suo assassinio?» (*El.*, 976-977). È Elettra che dice alla madre ciò che nell'*Orestea* Eschilo fa dire a Oreste, sul contraccambio voluto da Clitemestra: «Se la giustizia vuole che si paghi sangue con sangue, ti uccideremo, io e tuo figlio Oreste, per vendicare nostro padre. Se fu giusta quell'uccisione, anche questa lo è» (*El.*, 1093-1096).

Se la giustizia vuole, Euripide fa dire a Elettra: forse, la giustizia non vuole. Il Coro piange la sorte di Clitemestra; pur riconoscendone la colpa, e riconoscendo giusto il suo pagare, piange «per la donna che è vittima dei figli», per quella madre che ha «partorito l'orrore». Rivolto a Oreste: «Infelice Clitemestra. Ma come hai potuto / tu, guardarlo con i tuoi occhi il sangue, / e tua madre che agonizzava?». «Gli occhi me li sono coperti col mantello, e ho consumato il sacrificio, ho affondato la lama nel collo di mia madre», risponde Oreste (*El.*, 1218-1223).

Il sacrificio consumato apre le porte a una sommessa pietà: «Prendi, ricopri il corpo di nostra madre, ricomponi le sue ferite [...] Ecco, amata-odiata, noi ti avvolgiamo in questo mantello» (*El.*, 1227-1231).

Euripide lascia ai Dioscuri le parole finali. E i Dioscuri parlano con parole oscure, nel dire la giustizia e l'ingiustizia della vendetta consumata sul corpo di Clitemestra: «La pena che ha avuto è giusta, ma tu [Oreste] non sei stato giusto». Non saggio il responso del saggio Apollo: «Ma a questo dobbiamo rassegnarci». Poi ingiungono a Oreste di allontanarsi da Argo, di raggiungere Atene, di sottoporsi al processo sul sacro colle di Ares. «Anche tu dovrà affrontare il verdetto per il sangue versato» (*El.*, 1238 ss.). I Dioscuri anticipano a Oreste l'assoluzione, e però gli intimano di sottoporsi al processo, di essere giudicato dagli uomini per un'azione voluta da un dio. Ma la giustizia degli uomini non assolverà Oreste.

L'Oreste si apre con Elettra che dice le allucinazioni di Oreste, che solo il sonno riesce a placare. Nulla rimane, nell'*Oreste* di Euripide, dell'aura eroica che circondava l'*Oreste* di Eschilo.

L'*Oreste* di Euripide è una figura spaesata, smarrita nel delirio della follia. «Il sangue materno lo travolge in un turbine di follia» (*Or.*, 36-37, trad. it. di U. Albini). Invisibili Erinni lo tormentano, Elettra stessa gli pare un'Erinni: «Lasciami. Tu sei una delle mie Erinni. Mi tieni fermo per gettarmi nel Tartaro» (*Or.*, 264-265).

Con toni di accorata preghiera il Coro si rivolge alle Erinni: «O dee della furia, dalle ali veloci [...] / che attraversate il vasto etere / esigendo la pena per il sangue versato, / per il crimine perpetrato, / io vi supplico, vi supplico: / lasciate che il figlio di Agamennone / dimentichi l'ira del suo frenetico delirio» (*Or.*, 316-327). Le Erinni sono proiezioni del rimorso, figure create da una coscienza che si sa colpevole. «Su quali tormenti, misero, / ti affacciasti così da morirne! / Tu accogliesti la voce di Febo, emessa, emessa dal tripode per tutta la pianura / che chiude nei suoi anfratti – dicono – / l'ombelico del mondo» (*Or.*, 328-331).

Oreste ha accolto la voce di Febo, ma il comando del dio non è sufficiente a spegnere l'eco della colpa. Il sangue materno lo perseguita, la colpa lo ossessiona. Qual è il morbo che ti strugge? domanda Menelao. E Oreste in risposta: è la coscienza (*synesis*), lo so che ho commesso un'infamia.

La coscienza della colpa è il segno del *giudizio*, e il giudizio non si arrende neppure di fronte al comando divino. Una grande distanza ormai separa uomini e dei, una grande distanza separa la giustizia umana e la giustizia divina.

«Noi siamo asserviti agli dei, siano essi buoni o cattivi» (*Or.*, 418), esclama Oreste. *Douleuomen theois*, nel testo greco: siamo *schiavi* degli dei.

Non è dato agli uomini sottrarsi al volere degli dei, e però è dato loro di giudicare la giustizia degli dei.

Continua, quasi ossessiva, è nell'*Oreste* la condanna di Apollo. Devo tacciare di ingiustizia Apollo? si chiede Elettra nelle battute iniziali dell'*Oreste*. Tetro e mostruoso omicidio, Elettra definisce il matricidio,

ingiusto come ingiusto è il comando di Apollo: «Il Lossia, ingiusto, ha emesso un oracolo ingiusto: seduto sul tripode di Temide ha comminato un mostruoso omicidio, l'assassinio di mia madre» (*Or.*, 162-165). Oreste conferma l'ingiustizia del dio: «Imputo al Lossia di avermi spinto a un'azione sacrilega» (*Or.*, 285-286). Così tanto sacrilego appare a Oreste quel matricidio ordinato da Apollo da indurlo ad affermare che Agamennone stesso non lo avrebbe voluto: «Io credo che mio padre, se gli avessi chiesto apertamente "devo uccidere mia madre?", mi avrebbe pregato e ripregato, protendendo le mani verso il mio viso, di non trafiggere con la spada la donna che mi aveva generato. Perché lui non avrebbe potuto comunque rivedere la luce e io, sventurato, avrei dovuto patire quello che sto patendo» (*Or.*, 288-295).

È la giustizia del contraccambio ad essere sotto accusa. Nelle parole del Coro: «O Zeus / cos'è questa dolorosa sorte, / questa giostra cruenta che avanza / e incalza te, povera creatura. / Lo spirito della vendetta / aggiunge lacrime a lacrime, e invadet la casa / con il sangue di tua madre, / che ti rende folle» (*Or.*, 332-339). Nelle parole di Menelao: Apollo «ha scarsa conoscenza, si direbbe, del bene e della giustizia» (*Or.*, 417). Di nuovo il Coro: «Sembra onorevole, ma onorevole non è / trapassare il corpo della madre / con una spada temprata al fuoco e mostrare / ai raggi del sole l'arma brunita di sangue [...] / Esiste sulla terra un morbo / o male degno di pianto o di pietà/più grave che trucidare la propria madre?» (*Or.*, 819 ss.).

Vi sono crimini che restano crimini nonostante il volere degli dei, nefandezze che tali restano anche se è stato un dio a comandarle. Oreste, Elettra, il Coro, Menelao, il Messaggero che porta la conferma della condanna per matricidio da parte dell'assemblea cittadina: tutti rimarcano il vuoto di giustizia divina. Che Oreste abbia ucciso dietro comando di un dio è irrilevante per la giustizia degli uomini. Il processo si conclude con la condanna a morte di Oreste, e di Elettra sua complice.

Da una parte la giustizia della vendetta, dall'altra la giustizia del processo: nessun raccordo è possibile. Lo scontro tra le due forme di giustizia tocca il suo punto culminante nel dialogo tra Tindareo e Menelao. Non nega Tindareo la colpa della figlia, né che per quella colpa Clitemestra non dovesse essere punita, altra però avrebbe dovuto essere la via da percorrere. «Oreste doveva infliggere alla madre la pena per il sangue versato, intentando un legittimo processo e cacciandola di casa» (*Or.*, 500-502). Era quanto il diritto attico prevedeva.

La via della vendetta e la via del processo: scegliendo la prima, Oreste si era discostato dalla legge e dalla pietà. La legge non consente di rispondere a omicidio con omicidio: non avrebbe fine altrimenti la sequela dei mali, sempre ci sarebbe qualcuno su cui esercitare la vendetta – «la persona che per ultima si fosse macchiata le mani di sangue».

Limpida e ferma è la condanna della vendetta, nelle parole che Euripide fa pronunciare a Tindareo: «Difenderò la legge con tutte le mie forze, per porre fine a questa bestialità sanguinaria, destinata a distruggere città e paesi» (*Or.*, 523-525). Il monito contro la giustizia del contraccambio ritorna attraverso le parole di Apollo, *deus ex machina* che nel finale salva Oreste. Nelle ultime battute della tragedia Apollo raccomanda a tutti i personaggi di onorare «la più bella delle dee, la Pace». Non lascia spazio alla pace, la giustizia della vendetta.

4. La giustizia degli uomini e la giustizia degli dei

Nel V secolo la giustizia degli uomini consente una pratica che la giustizia degli dei non consente: l'insepoltura. La questione è portata sulla scena da Sofocle nell'*Aiace* e nell'*Antigone*. Nell'*Aiace* Agamennone e Menelao ordinano di lasciare insepolti il corpo di Aiace, nell'*Antigone* Creonte ordina che sia lasciato insepolti il corpo di Polinice. In entrambe le tragedie è un membro della famiglia a opporsi al divieto di sepoltura: Teucro, fratello di Aiace, e Antigone, sorella di Polinice.

Sono due le ragioni per cui Teucro si oppone al divieto di sepoltura di Aiace: le leggi divine e il vincolo di sangue. Le leggi divine e il vincolo di sangue sono le ragioni che Antigone oppone a Creonte, nel motivare la sua disobbedienza all'ordine di lasciare Polinice insepolti. Le due ragioni si mescolano, insieme dicono il rilievo del *ghenos*.

Volontà sprezzante delle leggi divine, appare a Teucro quel divieto; intollerabile ingiuria verso il *ghenos* di Talamone, lasciare quel corpo insepolti. «Io dunque, nobile qual sono, nato da due nobili (*aristos ex aristeidion duoin*), potrei disonorare i parenti del mio sangue, che tu ora, mentre giacciono in tale sventura, respingi dalla tomba... e non ti vergogni a proclamarlo? [...] Sarà bello per me morire lottando davanti a tutti per lui» (*Aiac.*, 1304 ss., trad. it. di M. P. Pattoni). Allo stesso modo Antigone: affrontare la morte «è per me un dolore da nulla; dolore avrei sofferto invece, se avessi lasciato insepolti il corpo di un figlio di mia madre» (*Ant.*, 464-468, trad. it. di F. Ferrari).

Nell'*Aiace* non solo le parole di Teucro, anche le parole di Odisseo schierato contro il divieto di sepoltura richiamano l'importanza del *ghenos*, e legano immediatamente l'origine aristocratica di Aiace alle leggi divine. Rivolto ad Agamennone: «Sarebbe iniquo che egli venga disonorato a opera tua, giacché non lui violeresti, bensì le leggi degli dei. Non è giusto infatti recare offesa a un uomo nobile dopo che sia morto, anche se ti trovi a odiarlo» (*Aiac.*, 1332 ss.). Un uomo nobile: parole diverse, con valenze diverse, dicono nelle parole di Odisseo il senso della nobiltà di Aiace: *aristos, esthlos*, ma anche *ghennaios*, parola che dice l'aristocrazia del sangue.

Nell'*Antigone* il motivo del vincolo di sangue compare già in apertura della tragedia, nelle parole di Antigone a Ismene: «Non ha il diritto di separarmi dai miei» (*Ant.*, 48), dice di Creonte. Più volte nel dialogo con Creonte Antigone si richiama al vincolo di sangue, una prima volta nel riferimento a Polinice come figlio della sua stessa madre, poi nella risposta data a Creonte: «Non è una vergogna onorare i consanguinei»; poi nel darsi convinta che Eteocle stesso avrebbe voluto la sepoltura del fratello: «Neppure il morto [Eteocle] ti darebbe ragione»; infine, di fronte a Creonte che le rimprovera di voler mettere sullo stesso piano il traditore e l'eroe: «Ma suo fratello è morto, non il suo schiavo» (*Ant.*, 466 ss.).

Anche nell'*Antigone* in controluce traspare il senso del *ghenos*: nel richiamo di Antigone agli *agrapta nomima*, «le leggi non scritte, incrollabili, degli dei, che non da oggi né da ieri, ma da sempre sono in vita, né alcuno sa quando vennero alla luce» (*Ant.*, 454-457). Non scritte non erano solo le leggi divine ma anche le leggi della tradizione orale, di cui era custode, per privilegio divino, l'aristocrazia dei *ghene*³⁷.

Nell'*Aiace*, la ragione del divieto di sepoltura è il tradimento di Aiace. Irato per la vicenda delle armi di Achille, Aiace voleva uccidere Odisseo e i due Atridi, Agamennone e Menelao. Atena gli aveva però offuscato la mente, deviando sul bestiame la sua furia omicida. Quando rientra in sé, Aiace è sommerso dalla vergogna: non per aver voluto uccidere i compagni, ma per il fallimento del progetto. «La figlia di Zeus, l'indomita dea dallo sguardo di Gorgone, mentre su di loro levavo il mio braccio, mi trasse in inganno lanciandomi furioso morbo di follia, sì che le mani tra queste mandrie insanginassi; ed essi, scampati contro la mia volontà, esultano» (*Aiac.*, 450-455). Per la vergogna si uccide, contro gli Atridi invocando le «vergini eterne», le Erinni. «Rapiscano esse quei miserabili e scellerati nel modo più orrendo [...] Andate, o veloci Erinni della vendetta, assaporate il sangue, non risparmiate l'esercito intero!» (*Aiac.*, 839-844). Invoca Zeus, affinché Teucro sia informato della sua morte e accorra a seppellirlo.

A Teucro che gli chiede ragione dell'ordine di insepoltura Menelao risponde adducendo appunto il tradimento.

37. Seguo, pur con qualche cautela, la linea interpretativa suggerita da G. Cerri, *L'Antigone di Sofocle e i divieti di sepoltura e La legge non scritta corpus giuridico di tradizione orale*, in Id., *Legislazione orale e tragedia greca*, Liguori, Napoli 1979, pp. 17-49; si veda anche G. Ugolini, *Sofocle e Atene. Attività teatrale e vita politica nella Grecia classica*, Carocci, Roma 2000. L'ascendenza divina dei re è in Omero, *Il.*, I, 176, II, 196-197 e in Esiodo, *Theog.*, 96. Di questa ancestrale consegna Plutarco (*Teseo*, 25) riporta il mito di fondazione: fu Teseo a dividere i cittadini di Atene in agricoltori, artigiani e nobili (*eupatridai*) e ad affidare a questi ultimi il compito di fornire i magistrati e di conoscere e custodire le norme.

Noi, convinti di condurre qui a Troia dalla sua patria come alleato ed amico agli Achei, lo scoprimmo alla prova più nemico dei Frigi; egli, meditata la strage dell'esercito intero, di notte mosse all'assalto per sterminarci a colpi di lancia. [...] Ma un dio deviò la sua violenza in modo che s'abbattesse su pecore e greggi [...] Pertanto nessuno ci sarà, tanto forte da poter seppellire il suo corpo in una tomba, ma, gettato là sulla pallida rena, egli diverrà pasto agli uccelli marini (*Aiac.*, 1053 ss.).

Il Coro ammonisce Menelao a non diventare empio (*hybristes*) nei confronti dei morti, Odisseo ammonisce Agamennone a non lasciare insepolti il corpo di Aiace: «Ascolta dunque. Quest'uomo, in nome degli dei, non avere il coraggio di gettarlo (*balein*) così spietatamente senza sepoltura, e in nessun modo la violenza prevalga su di te e ti ispiri tanto odio da indurti a calpestare la giustizia» (*Aiac.*, 1332-1335).

La sepoltura si compie, le parole di Odisseo vincono le riserve di Agamennone: «Ci farai apparire dei vigliacchi in questo giorno?» esclama Agamennone, e Odisseo: «No, uomini giusti agli occhi di tutti i Greci» (*Aiac.*, 1363-1364).

Diverso, come è noto, l'epilogo dell'*Antigone*; identico però è il contesto portato sulla scena, identico il messaggio che Sofocle trasmette al suo pubblico.

Nell'*Antigone*, la ragione dell'ordine di insepoltura è il tradimento e la profanazione di luoghi sacri. Doppio tradimento, quello di Polinice, perché era andato in armi contro la sua patria e perché aveva esposto la città alla schiavitù: nello scontro per la conquista del trono di Tebe, se Polinice avesse vinto la città sarebbe caduta sotto il dominio di Argo, per via dell'alleanza stretta da Polinice stesso.

Anche Eschilo nei *Sette contro Tebe*, ed Euripide nelle *Fenicie*, fanno riferimento all'insepoltura di Polinice. Eschilo: «questa carne morta di Polinice, sarà scagliato là fuori (*exo balein athapton*). Senza fossa, strazio di cagne» (*Sept.*, 1013-1014, trad. it. di E. Savino). Euripide: «buttatelo fuori dai confini (*ekbalet' athapton*) del paese e lasciatelo insepoltro» (*Fen.*, 1629-1630, trad. it. di U. Albini).

L'insepoltura rimane però, in entrambe le tragedie, un episodio a margine, sommerso in Eschilo dalla potenza del *destino* che accomuna nella colpa ereditata i due fratelli, in Euripide sommerso dal prepotente tema del confronto tra la *hybris* della tirannide e la *misura* della democrazia. Sia in Eschilo sia in Euripide la bilancia della giustizia pende a favore di Polinice: era venuto a prendersi «la parte che gli spettava» (*to meros*), il governo di Tebe allo scadere dell'anno, secondo il patto stretto col fratello.

Tutto cambia, nell'*Antigone* di Sofocle. Eteocle è l'eroe che muore per la patria, Polinice è il traditore bramoso di potere. Nessun accenno agli

accordi tra i due fratelli per la successione sul trono di Tebe, nessun accenno al patto che proprio Eteocle aveva violato. Sofocle non tiene conto dell'antefatto della guerra, della ragione che porta allo scontro tra i figli di Edipo. È un aspetto che merita attenzione. Il distacco del testo tragico rispetto al racconto tramandato ha sempre una sua ragion d'essere, inerente al problema che si annida nel tessuto della rappresentazione, al messaggio che attraverso la rappresentazione l'autore intende comunicare. Il messaggio di Sofocle è l'illiceità dell'insepoltura.

Il diritto attico effettivamente prevedeva l'insepoltura, per coloro che si fossero macchiati dei reati di sacrilegio e tradimento. Le fonti storiche consentono di datare tale pratica quanto meno al tempo dell'arcontato di Solone, per fatti risalenti al tentato colpo di Stato di Cilone. Megacle, della famiglia degli Alcmeonidi, aveva ucciso i Ciloniani, in spregio della loro condizione di supplici. Tali infatti i Ciloniani si erano dichiarati, rifugiansi presso l'altare di Atena sull'Acropoli. Il rispetto del supplice era una delle norme più antiche e più sacre imposte dalla religione ellenica, l'uccisione dei Ciloniani fu avvertita come atto sacrilego, la pestilenza che colpì Atene fu percepita come la punizione divina. Solone riuscì a convincere gli Alcmeonidi a sottoporsi a un tribunale aristocratico appositamente istituito: i membri viventi furono esiliati, i morti disseppelliti «e gettati al di là dei confini»³⁸.

In origine, l'insepoltura era una pratica che colpiva coloro che si fossero macchiati di sacrilegio, nel V secolo il provvedimento fu esteso ai colpevoli di tradimento. Riporta Tucidide di Temistocle, morto in esilio e riportato dai parenti in terra attica di nascosto: «non era lecito seppellirlo, ché era andato esule per colpa del suo tradimento»³⁹.

Il sacrilegio era un reato di natura religiosa, il tradimento un reato di natura politica. Chi si macchiava di sacrilegio era considerato impuro, l'impurità era ritenuta contagiosa per l'intera comunità. L'impuro doveva dunque essere bandito dalla città sia come vivo sia come morto, come testimonia appunto la vicenda degli Alcmeonidi. Diverso il fondamento del divieto di sepoltura nel caso di tradimento. Per questo tipo di reato la ragione dell'insepoltura va ricercata nella centralità, politica e simbolica, del *demos* e della *polis*.

L'estensione del provvedimento ai colpevoli del reato di tradimento è attestata da Senofonte. Nelle *Elleniche* Senofonte riporta l'orazione di Eurittolemo nel processo contro gli strateghi accusati di tradimento per non aver soccorso i naufraghi durante la battaglia delle Arginuse. Dal testo

38. Plutarco, *Solone*, 12, 4.

39. *La guerra del Peloponneso*, 1, 138, 6.

riportato si evince l'esistenza di due norme sulla base delle quali applicare il provvedimento di insepolatura: una legge (*nomos*), di cui non viene indicato il proponente, e un decreto (*psephisma*) di Cannonos, collocabile approssimativamente intorno alla metà del v secolo.

Il *nomos* prevedeva che coloro che fossero stati giudicati colpevoli di tradimento o sacrilegio non potessero essere sepolti in terra attica; lo *psephisma* stabiliva che chiunque avesse «fatto torto al popolo ateniese» se riconosciuto colpevole dovesse essere ucciso e gettato nel *barathron*⁴⁰.

Il *barathron* era una profonda voragine, un luogo preciso appositamente adibito ad accogliere i corpi di traditori e sacrileghi; stando a Platone⁴¹ si trovava lungo la strada tra Atene e il Pireo.

Le fonti attestano come nell'Atene del v secolo il divieto di sepoltura non fosse qualcosa di inaudito e straordinario. Né inaudito né straordinario poteva apparire al pubblico di Sofocle il divieto di sepoltura portato sulla scena. Al contrario, esso doveva apparire, sia nel caso di Polinice sia nel caso di Aiace, come un atto dovuto: di sacrilegio e tradimento si era macchiato Polinice, il tradimento era la colpa di Aiace. Per questi reati il diritto attico prevedeva l'insepoltura.

Vi sono nell'*Antigone* taluni passaggi che mostrano un sotterraneo rinvio alle norme sull'insepoltura. Antigone ha violato il *kerygma* di Creonte, e tuttavia Creonte l'accusa di aver violato «queste leggi» (*tous nomous*)⁴², l'accusa di arroganza per aver voluto trasgredire «le leggi stabilito» (*tous nomous prokeimenois*)⁴³. La differenza tra *nomos* e *kerygma* era chiara: l'uno è legge, l'altro è bando, proclama. Anche sulla scena la differenza è chiara: sin dalle battute iniziali della tragedia, nel dialogo con la sorella Ismene, Antigone chiama *kerygma* l'ordine di insepoltura emanato da Creonte; e Creonte chiama *kerygma* l'ordine di insepoltura che ha emanato sulla base delle leggi (*nomois*) che guidano la sua azione di governo (*Ant.*, 190 ss.).

Il bando di Creonte è la trasposizione scenica delle norme vigenti, della loro ingiustizia è trasposizione scenica la condanna di Creonte.

La condanna attraversa l'intera tragedia. Esplicita o sussurrata rimbalza da Antigone al Coro, da Emone a Tiresia. È proprio Tiresia a dire a Creonte la ragione ultima della sua ingiustizia, che è poi la ragione dell'ingiustizia delle norme sull'insepoltura: «hai gettato sotto la terra una creatura di questo mondo e hai murato indegnamente nella tomba una persona viva, e abbandoni inonorato, insepolti, impuro un corpo consacrato agli

40. *Elleniche*, I, 7, 20.

41. *Repubblica*, IV, 439e.

42. *Antigone*, 449.

43. *Antigone*, 481.

dei sotterranei: esso non appartiene né a te né agli dei celesti, che in tal modo tu offendì». Pagherà Creonte, per questa ingiustizia, predice Tiresia: «E tu sappi che non vedrai rinnovare molti giri del sole e proprio tu darai in cambio dei morti un morto nato dalle tue viscere» (*Ant.*, 1064 ss.). Già il Coro aveva avvertito: «eccesso non tocca / la vita mortale / senza sventura». Creonte paga con la morte del figlio.

I corpi dei morti appartengono ad Ade. Lo aveva già detto Antigone, nel rivendicare la legittimità del suo gesto: Ade richiede (*pothe*) la sepoltura dei morti. Al tempo delle antiche spartizioni, quando gli dei stabilirono le rispettive giurisdizioni, Zeus divenne signore della terra, Poseidone del mare, Ade degli inferi. Polinice spetta ad Ade: è la sua *dike*, la sua spettanza⁴⁴.

L'antica immagine della giustizia come *spettanza*, che tanto peso aveva avuto nella cultura arcaica sin dal tempo di Omero, riecheggia nell'Atene classica, attraverso le parole di Tiresia. Di quel tempo più antico si fa voce Antigone, del tempo nuovo è voce Creonte.

Il tempo nuovo non riesce a riconoscere la giustizia divina con le fattezze del tempo più antico. Impossibile appare a Creonte che il rito per sepoltura di Polinice possa essere stato avviato dagli dei, secondo quanto suggerisce il Corifero. «Ho subito provato il sospetto, mio sovrano, che il fatto sia voluto dagli dei». E Creonte in risposta: «Non ti permetto di affermare che gli dei si prendono cura di questo cadavere. Forse lo hanno seppellito come premio per le sue benemerenze, lui che venne per dare alle fiamme templi e colonne e offerte votive, per devastare la loro terra, per infrangere le loro leggi? Quando mai gli dei hanno reso onore ai malvagi (*kakous*)? No, non è possibile» (*Ant.*, 178 ss.).

Creonte è convinto di essere nel giusto secondo la giustizia degli dei. La visione più antica è rovesciata: non una giustizia degli uomini pensata come riflesso della giustizia divina, ma una giustizia divina pensata sul modello della giustizia umana, che è poi il modello della giustizia della *polis*.

5. La morte della tragedia. Nietzsche

«La tragedia greca perì in modo diverso da tutti gli antichi generi d'arte affini: morì suicida, in seguito a un insolubile conflitto, dunque

44. È questo il senso originario della parola *dike*, attestato in Omero (tra i tanti luoghi *Il.*, xix, 180) e conservato lungo tutto il periodo arcaico e tardo arcaico: *dike* indica “la spettanza cui si ha diritto, quindi il principio stesso che garantisce questo diritto”; W. Jaeger, *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, I, *L'età arcaica. Apogeo e crisi dello spirito attico* (1944), La Nuova Italia, Firenze 1991, in part. p. 202 e più in generale pp. 200 ss.; si veda anche B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* (1948), Einaudi, Torino 1963, p. 245. Sul tema mi permetto di rinviare ai miei *Il cammino di Dike*, cit. e *Alle radici del principio suum cuique tribuere*, in “Hypnos”, 2009, 2, pp. 245-57.

tragicamente»⁴⁵. La tragedia morì, sostiene Nietzsche, a causa di Euripide, colpevole di aver voluto portare nella tragedia il *socratismo estetico*, e con esso quella «serenità greca» che tutto illumina di luce razionale, in quella luce risolvendo ogni contrasto, ogni dissidio – «come se non ci fosse mai stato un sesto secolo con la sua nascita della tragedia, i suoi misteri, i suoi Pitagora, i suoi Eraclito»⁴⁶.

La tragedia morì per l'esaurirsi della spinta vitale che ne aveva consentito il sorgere. Euripide non fu l'artefice della sua fine, ne fu se mai la “vittima”, il *tragico* segno della sua morte.

Non è un caso che la tragedia appartenga proprio al v secolo. Di quel secolo rappresenta la voce problematica, l'espressione più alta del *dissidio* che lo attraversa: tra la cultura arcaica che sempre più declina e la cultura classica che inesorabilmente avanza. Dentro quel dissidio stava l'idea di giustizia, che la tragedia portava sulle scene con le sue confliggenti immagini. Quando quella cultura morì, dopo una lunga e travagliata agonia, quando si spensero gli echi di un *contrastò* che era al di là del bene e male, del giusto e dell'ingiusto, pure la tragedia morì.

Già sul finire dell'età periclea, lo scorrere degli anni testimonia il progressivo chiudersi degli spazi del *conflitto*, sommerso dal dilagante conformismo, dall'oppressione denunciata da Aristotele nel libro IV della *Politica* (4, 1292a5-35).

È datato intorno al 430 il decreto di Diopite che sanzionava, con la procedura prevista per i reati contro lo Stato (*eisanghelia*), coloro che non credevano negli dei o che manifestavano opinioni religiose contrarie a quelle in uso⁴⁷. Il primo ad essere colpito da questo decreto fu Anassagora, di cui Strabone dice sia stato maestro di Euripide⁴⁸. Pare che anche Euripide ne sia rimasto vittima. La notizia non è certa, ma non è inverosimile. Appartiene a quel genere di cose possibili «secondo verosimiglianza o necessità»⁴⁹.

45. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 75.

46. Ivi, p. 78.

47. Plutarco, *Pericle*, 31, 2-3.

48. Strabone, XIV, 645 = fr. 59A7DK.

49. Aristotele, *Poetica*, IX, 1451b 5.