

La tragedia classica e il *terminus a quo*.

Spunti di riflessione sullo spettacolo come costruzione di una relazione semiotica e pedagogica

Vincenza Costantino

Laboratorio di Pedagogia Sociale

Università della Basilicata

Introduzione

Con l'utilizzo della locuzione latina *terminus a quo*, Umberto Eco (1932-2016) pone in una posizione critica il rapporto fra semiotica e realtà, fra lo scarto della percezione sentita e detta e ciò che è (nel momento in cui è dove è), e così mette in evidenza la dialettica – una sorta di doppia direzione – che è dell'Essere, che è l'Essere: esistente perché detto, detto perché esistente. La locuzione letteralmente significa “limite dal quale” e la funzione che essa svolge nella semiotica filosofica echiana consiste nell'indicazione dell'elemento reale o comunque extra linguistico che spingerebbe a comunicare originando di fatto segni e semiosi. Eco ne parla per la prima volta nel *Trattato di Semiotica Generale* (1975) ma vi ritornerà per pagare questa “cambiale” in *Kant e l'ornitorinco* (1997), chiarendone il senso e tirando il lettore dentro un meraviglioso ragionamento in cui alla conclusione tutto è limpido e chiaro, ma per spiegarlo occorrerebbe ripetere parola per parola il testo, punteggiatura compresa, tanto la spiegazione è essenziale e precisa nella sua finezza filosofica e letteraria.

Allo studioso contemporaneo sembrerebbe restare ben poco da fare: leggere, amare questo libro e, con il dovuto rigore e rispetto, utilizzarlo per comprendere altri libri, altre opere, per studiare la cultura in cui siamo immersi, la realtà di cui facciamo parte. E certo non è affatto poco, anzi è tantissimo. E certo ci vorrebbe un animale come l'ornitorinco, esistente, “reale” ma sconosciuto ai più – non solo a Kant, non solo allora – per misurare, fra *terminus a quo* e *terminus ad quem*, le questioni legate alla percezione, alla significazione della stessa, ai modi per dirla nell'inesausto gioco dei vincoli “da cui” e “a cui” è legata.

Basterebbe questa brevissima ma necessaria premessa per rinunciare a proporre un contributo per l'occasione in questione, eppure c'è uno stimolo a cui non si può non reagire, pur riconoscendo i propri limiti, ovvero la possibile “applicabilità” del modello semiotico a Qualcosa, e la possibilità di scegliere in maniera pregnante dal punto di vista scientifico il Qualcosa Oggetto di semiosi. È alla luce di ciò che nel presente articolo si vuole soltanto proporre Qualcosa da analizzare, ipotizzando di poter trattare questo Qualcosa, ovvero lo spettacolo teatrale, e in particolare la tragedia classica, come *terminus a quo* e pertanto suggerendo una prospettiva di studi che amplino, a ri-partire dal testo di Eco del 1997, le pur corpose ricerche dedicate alla semiotica del teatro.

1. Spettacolo teatrale come relazione attore-spettatore

È all'interno di un'ottica semiotica – e solo al suo interno – che, nello studiare il teatro nei suoi legami con la pedagogia, si è riconosciuta indiscussa centralità alla relazione attore-spettatore. È l'esserci di questa relazione che determina l'esserci del teatro come atto comunicativo e semiotico. Il teatro è quell'arte che si concretizza nella presenza, nell'essere dell'attore e dello spettatore in carne ed ossa nel qui e ora dello spettacolo. Lo spettacolo teatrale è la relazione e questo determina una situazione percettiva molto problematica poiché io spettatore sono componente del processo percettivo e insieme percezione dello stesso (Soggetto e Oggetto), produco lo spettacolo con la mia presenza e ne ho percezione in un tempo che è dato dallo 'scarto' del dirne la percezione. Lo spettacolo teatrale è reale nella misura in cui è anche detto come tale dalla percezione della presenza, anzi dall'esistere della relazione attore-spettatore; se esso non è contemporaneo è o *ad*

*quem o a quo*¹. La questione andrebbe sviluppata e approfondita in maniera ampia e con gli strumenti che Eco generosamente offre, poiché è molto complessa dal punto di vista della teoria, ma in questa sede mi limiterò a proporre degli spunti di carattere pedagogico per ipotizzare che lo spettacolo teatrale e la tragedia possano essere considerati *terminus a quo*, ovvero possano essere considerati frutto di una costruzione semiotica che li ha concretizzati (nel V sec. a. C.) nella forma – per quanto lacunosa – a cui facciamo riferimento quando nominiamo la “tragedia”.

La natura relazionale del teatro e della pedagogia si manifesta dapprima in una quasi indistinguibilità delle rispettive sfere di appartenenza, fra privato e pubblico i confini si confondono, per cui l’arte influenza il pubblico ma ne è a sua volta influenzata; il singolo attore crea una relazione con lo spettatore ma pure quest’azione è condizionata dall’insieme della platea spettatoriale che vi assiste; il maestro crea una relazione educativa “esclusiva” con l’allievo ma è dalla società, dalla famiglia che esso proviene e a cui ritorna, in un circuito virtuoso di influenze reciproche. È proprio nel gioco dell’incontro fra privato e pubblico, fra singolare e plurale, fra l’io e gli altri che si sviluppa il percorso comune della pedagogia e del teatro, chiamate, nel mondo antico più che in quello moderno, a contribuire al progresso dell’intera comunità, a rafforzarne l’identità culturale e a costruire la prospettiva del futuro.

Tutte le arti rivestono un ruolo importante nell’educazione e nella crescita sociale e politica di uno Stato, ma nessuna arte è stata più dibattuta e “partecipata” del teatro e, nello specifico, della tragedia greca nell’antichità, proprio per il suo carattere relazionale e “umanistico”. Il teatro è l’arte che più si presta a incidere sull’uomo, sui soggetti-persona; essa, al pari dell’educazione, ha tutta la sua forza nell’elemento umano, nella trasmissione delle conoscenze e delle emozioni, nella sua natura relazionale.

«La relazione teatrale esiste laddove esiste il teatro, lo spettacolo senza spettatore non può esistere poiché l’attore, a differenza dello scrittore, del pittore o dello scultore, nulla può produrre di materiale e di tangibile, al di fuori del proprio “esserci” per/davanti a qualcuno. L’azione teatrale esiste nell’atto di farsi, per cui si avvera grazie e attraverso la presenza dell’altro; dello spettatore, del fruitore, di un attivatore “esterno” che consenta all’opera di esistere e ne legittimi la presenza partecipando, così, anche della creazione. Poiché nelle arti performative lo spettacolo si ri-crea in scena ad ogni replica, non è dato una volta per tutte, ma appunto creato ogni volta nella ricezione spettatoriale»².

L’importanza della relazione teatrale è stata messa in evidenza da diversi studiosi in diversi momenti e ambiti riconducibili alle teorie del teatro. Fra i percorsi di ricerca più importanti, in merito al dibattito teorico-critico sullo specifico teatrale, ci sono senz’altro i saggi di Peter Szondi sul dramma moderno e sul tragico³, gli studi semiotici, fra cui va segnalato il contributo fondamentale dello studioso Marco De Marinis⁴; tenute ferme le ricerche interdisciplinari che si sono interessate dei fenomeni percettivi e di ricezione del teatro e dell’arte in generale, nei settori non solo filosofici ma anche delle neuroscienze⁵, in tempi più recenti, emergono studi di estetica del performativo che sottolineano il potere trasformativo dello spettacolo e riconoscono un ruolo centrale alla co-presenza corporea di attori e spettatori⁶.

1 “Ogni filosofia del linguaggio si trova di fronte non solo a un terminus ad quem ma anche a un terminus a quo. Non solo deve chiedersi “a che cosa ci riferiamo quando parliamo, e con quale attendibilità?” (problema certamente degno di nota), bensì anche: “Che cosa ci fa parlare?” (U. Eco U., Kant e l’ornitorinco, La nave di Teseo, Milano, 2016, p. 27).

2 V. Costantino, *Teatro come esperienza pedagogica*, Roma, Anicia, 2015, p. 139.

3 Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962 (1956); Id., *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996.

4 Cfr. K. Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna, il Mulino, 1988; M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L’analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982; Id., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008; P. Pavis, *L’analisi degli spettacoli*, Torino, Lindau, 2008.

5 Cfr. L. Pizzo Russo, *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, Pisa, Edizioni ETS, 2009.

6 Cfr. E. Fisher-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell’arte*, Roma, Carocci, 2014.

Per quel che concerne gli studi pedagogici, lo stato dell'arte odierno, pur nella varietà delle direzioni proposte, segna un passo significativo verso la relazione di cura⁷ e l'importanza dell'empatia⁸ nella costruzione dei rapporti umani e della società del futuro. È pertanto sul terreno della relazionalità che si realizza una forte convergenza fra teatro e pedagogia, nonostante essi partano da prospettive teoriche e pratiche significativamente diverse.

Il teatro è arte relazionale che si realizza attraverso una rappresentazione, essa si svolge *hic et nunc* e può essere molto articolata o può mettere in relazione solo un attore e uno spettatore⁹. È in questo grado minimo del teatro che risiede la sua forza pedagogica ma anche la proposta di inediti spunti semiotici nell'ottica della filosofia echiana.

In ambito pedagogico oggi si considera la relazione fra l'io e l'altro alla base del discorso educativo. L'efficacia e l'importanza della relazione io-altro e soprattutto della "relazione di cura" si sostengono sulla reciprocità e circolarità del rapporto. La relazione di cura pone il soggetto-persona al centro del processo formativo e mette in discussione ogni gerarchia fra maestro e allievo. Trasportando questo dispositivo emozionale in ambito teatrale, si fortifica il ruolo dello spettatore, avvicinato, sulla base del medesimo principio di circolarità, a quello dell'attore, indicando una strada che conduce a un'occasione unica, che può realizzarsi oppure no, ma che comunque si dà come possibilità, ovvero l'avverarsi di una relazione educativa.

La relazione teatrale, essendo inoltre una "messa in scena" della relazione umana, inserisce l'elemento della "finzionalità" fra i soggetti-persona coinvolti. Tutta la costruzione dello spettacolo può esser considerata un'opportunità pluridisciplinare – a cui concorrono tutti gli elementi dello spettacolo – capace di attivare una relazione educativa. La tragedia ha senz'altro consentito al popolo greco di esprimersi, di auto-rappresentarsi ben oltre gli intenti artistici dei suoi autori, ma gli ha anche consentito uno sguardo rivolto al futuro, verso il popolo che sarebbe diventato, lo ha spinto al miglioramento di se stesso, lo ha condotto verso il progresso democratico, e lo ha eternato in una forma poetica che può essere ancora oggi considerata grande stimolo e strada verso un'educazione virtuosa del cittadino di domani.

A partire da questa riflessione di natura pedagogica e sociale, lo spettacolo teatrale, e la tragedia in particolare, si può prestare ad essere considerata come costruzione di un processo anche semiotico *a quo*. Può essere considerata il frutto di una produzione segnica che è detta "dalla" *polis* ateniese. Essa proietta nello spettacolo, nel suo farsi teatro, essere in scena, la tragedia come momento di massima espressione e comunicazione semiotica.

La tragedia, partendo dalla definizione aristotelica vede al centro la mimesi di un'azione compiuta da persone, fra queste persone che agiscono, il posto di primo piano è riservato all'eroe. L'eroe è il protagonista, a lui spetta di compiere l'azione che determina l'andamento dell'intera opera e che mette in moto il processo che lo porterà alla rovina. L'eroe è colui che agisce, che dice e che è agito ed è detto in scena. Gli accadimenti che si susseguono restituiscono la rappresentazione dell'uomo messo in discussione dagli eventi, dal relazionarsi agli altri, dal confronto con un destino insondabile. L'eroe che si scontra con i grandi misteri dell'umano e del divino è segno della ricerca della conoscenza, della verità, della giustizia, è segno di ogni soggetto che intraprenda un percorso educativo, che nel suo stare al mondo sia motivato da un'istanza conoscitiva urgente. Il teatro, d'altra parte, è arte da sempre pervasa da un afflato verso il politico e soprattutto il sociale.

Per lo spettatore vedere sulla scena una persona che, indossando una maschera, rivestendo un ruolo 'altro', possa d'un tratto essere Edipo, essere Antigone, essere Filottete, significa accedere/aprirsi alla bellezza e alle possibilità del gioco della rappresentazione, svelare il dispositivo di identificazione e riconoscimento che è alla base di ogni relazione interpersonale, alla base della relazione 'io-altro'. L'attore può offrirsi come proiezione dell'altro, può rivestire un ruolo 'al posto mio', dando allo

7 Cfr. R. Fadda (a cura di), *L'io nell'altro. Sguardi sulla formazione del soggetto*, Roma, Carocci, 2007; L. Mortari, *Filosofia della cura*, Milano, Raffaello Cortina, 2015.

8 Cfr. A. Bellingeri, *Per una pedagogia dell'empatia*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.

9 Cfr. P. Brook, *La porta aperta*, tr. it., Einaudi, Torino, 2005, p. 11.

spettatore l'opportunità sia di pensarsi come 'io' sia di pensarsi come 'altro', sia di riconoscersi come diverso da chi calca la scena, sia di considerare la possibilità di mettersi al posto suo, ovvero provare ad essere chi non è, immedesimarsi, emozionarsi.

L'eroe in scena propone se stesso come modello di un percorso educativo, con il suo agire mostra un possibile itinerario formativo che è suo ma che è partecipato dalla comunità intera. È proprio la stessa comunità di spettatori, a cui l'eroe si rivolge e per cui compie l'azione, che lo sostiene con la sua presenza in platea e che attende un insegnamento attraverso il piacere dell'arte, attraverso l'esperienza dello spettacolo. Gli stessi spettatori sono stimolo per l'eroe, lo spingono ad un agire onesto, a sacrificarsi per dare l'esempio da cui trarre ispirazione, ne fanno l'esempio da imitare, ne riconoscono i limiti, la possibilità del fallimento, tremano vedendolo cadere in errore, provano nei suoi confronti pietà e terrore al tempo stesso.

La tragedia mette in scena l'eroe ma si rivolge all'uomo comune, mette in scena un re, un Dio, ma pensa al cittadino, alla singola persona che si vuole emancipare dal vizio, dall'errore, e che prova, con fatica, a collocarsi in direzione della ricerca della verità. L'agire dell'eroe nella rappresentazione tragica porta gli spettatori a riflettere su se stessi, sulle proprie condizioni, sul proprio modo di affrontare la vita. L'eroe tragico, con il suo intenso tentativo di superare i propri limiti, diventa un modello da seguire; illustra il peso e la responsabilità del farsi *exemplum* e mostra la bellezza del sacrificio, la necessità morale e civile di un agire che può concludersi nella sofferenza, nella caduta. È per queste ragioni che gli organi politici e giudiziari crescono attraverso la tragedia, la città si interroga sulle sue stesse nascenti istituzioni, sulle leggi, sui comportamenti umani. La tragedia diventa un laboratorio di sperimentazione giuridica e legislativa, mette in scena un "come se" di situazioni estreme eppure possibili, attiva un tribunale perenne di discussione critica sul significato dello stato, sull'esercizio del potere, sulla democrazia.

Il palcoscenico è spazio in cui la vita viene 'rappresentata' e a questa rappresentazione è possibile assistere occupando una posizione privilegiata, dentro e fuori allo stesso tempo, che consente di vederla dall'esterno, agita da altri, ma vivendone le emozioni dall'interno, partecipando all'evento. È il gioco del riconoscimento che si attiva, il "so di non essere io ma potrei essere io" assunto in una dimensione rituale che è cerimonia e artificio, eppure "so che è reale, so che mi riguarda". La cerimonia attiene al sacro e al pagano, al divino e all'umano, al pubblico e al privato; essa testimonia della grandezza e dei limiti dell'uomo, essa celebra il suo Essere e il suo dirsi Essere.

2. La tragedia classica

Nello specifico la tragedia greca, ragionando sulla condizione umana, sull'apertura dell'uomo verso l'alterità e verso l'ulteriorità, ha messo l'uomo di fronte a se stesso, all'altro e al cosmo, di fronte a tutto ciò che non può essere spiegato. Nella tragedia, viene reso visibile il manifestarsi dell'evento conoscitivo, il confronto fra l'identità singola e una collettività. Ciò che costituisce l'uomo nel profondo, che lo differenzia ma lo rende appartenente all'umanità, da sempre custodito nella dimensione del personale, del privato, dell'intimità, l'arte lo espone, lo rende palese. Il teatro fa incarnare – letteralmente – questa possibilità – da sempre appartenuta alle arti – in una materia vivente, nel corpo dell'attore, nella sua carne esposta alla verifica esterna, al giudizio dell'altro, allo sguardo partecipato degli spettatori. *L'Edipo re* di Sofocle è più efficace di qualunque racconto epico, Edipo è un corpo vivente, un attante a cui somiglio o da cui mi differenzio. In questo passaggio si innescano molte conseguenze importanti, poiché attraverso la rappresentazione scenica non c'è soltanto l'espressione culturale, poetica, artistica del drammaturgo, del regista o la capacità interpretativa degli attori, c'è innanzitutto la condivisione dell'esperienza spettacolare attraverso la relazione che si crea fra attore e spettatore, l'attuarsi del loro reciproco Essere.

La tragedia mostra un afflato universale che si realizza nella rappresentazione, in modo da non appartenere in maniera esclusiva né all'autore, né agli attori, né agli spettatori, ma da potersi considerare come un patrimonio della cittadinanza. È la comunità che diventa artefice, destinataria e

infine testimone negli anni a venire della tragedia rappresentata. L'eroe nella tragedia è una sorta di campione della comunità riunita per assistere allo spettacolo e un riferimento culturale e identitario per le generazioni future. In questo senso l'eroe è attore del proprio disegno del destino ma anche spettatore di un disegno che non comprende. La *Poetica* di Aristotele, infatti lega la definizione di eroe a quella di destino e di catastrofe. L'eroe agisce ma è anche colui che 'subisce', ovvero a cui 'accade' qualcosa di insondabile, inconoscibile, non gestibile con gli strumenti che pure egli possiede vista la sua eroicità. Ecco perché è possibile che l'eroe cada in disavventura a causa di un errore e non a «cagione di sua malvagità o scelleraggine»¹⁰.

L'eroe tragico si caratterizza soprattutto per il fatto che si pone al centro di un conflitto insolubile, e la posizione da lui presa è rigida e incontrovertibile, egli prende una decisione, e quest'atto lo proietta in un tempo eterno, immutabile, privo di ogni possibile sviluppo storico, questo tempo è il tempo della morte. In conclusione, nella tragedia è necessario che l'eroe muoia ma è anche necessario che la causa di una così grave catastrofe non sia la sua malvagità, anzi, le sue azioni devono essere dettate da un fine giusto e la sua decisione deve apparire fondata su un valore etico riconoscibile ma non universalmente accettato, poiché mostra le debolezze di una società che non vuole essere "responsabile" fino a quel punto. L'agire dell'eroe deve essere straordinario, non contemplato dalle leggi morali e civili vigenti e, nello stesso tempo, non punibile in base ai criteri esistenti.

La condizione di liminalità dell'atto tragico, che rende l'eroe insieme colpevole ed innocente, è fatta risalire, da Jean-Pierre Vernant, alla situazione sociale e psicologica in cui si sviluppa il genere tragico, circoscrivendolo in un arco temporale ben delineato, della durata complessiva del solo V secolo¹¹. Questa datazione del fenomeno tragico è molto importante, perché connette la tragedia ad un'esperienza storica dalle caratteristiche ben precise, cioè quella in cui inizia a formarsi il pensiero sociale proprio della città e il conseguente pensiero giuridico. Spiega Annamaria Cascetta:

«(...) la stagione tragica greca (fra il 484, anno della prima vittoria di Eschilo in un agone tragico e il 405 anno probabilmente della rappresentazione postuma delle *Baccanti* e della *Ifigenia in Aulide* di Euripide, per dire due date *a quo* e *ad quem*) coincide con la riorganizzazione democratica della polis, con il collaudo di un'articolata struttura statale, con la vittoria sui Persiani, con la fioritura della vita economica, con il varo di una gestione imperiale di Atene in seno alle città greche della Lega, con lo sviluppo del diritto, lo splendore delle arti che fanno di Atene la più bella città greca, (...) e che fanno del suo Partenone un simbolo, "trasposizione ideale" dello sforzo di elaborazione di una città intera, con una lunga pace garantita da Pericle. E coincide, ancora, con anni in cui l'attenzione sull'uomo è così vivace da dar luogo nella seconda metà del secolo al dibattito singolare sulla sofistica e di Socrate, che coinvolge e provoca l'intera città»¹².

Per cui, la tragedia, ha origine nella zona di confine situata tra lo scomparire delle tradizioni mitiche ed eroiche e il nascere del pensiero giuridico e politico, nel solo spazio di un secolo e in coincidenza con il fiorire della filosofia.

L'eroe tragico del mondo antico si pone esattamente al centro di questa zona di confine e compie un'azione, questo lo pone in una condizione di liminalità, facendolo piombare nella colpa. Portatore del carico della tradizione mitica, trasgredisce, senza averne la piena intenzione e volontà, le nascenti leggi degli uomini, reato che lo fa allontanare dal consorzio umano e nello stesso tempo non lo fa avvicinare a quello divino che egli difende a costo della propria incolumità seppure senza averne la piena autorità e consapevolezza; per cui l'eroe tragico emerge come appartenente ad

10 Aristotele, *Poetica*, in *Opere 10*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 219.

11 «La tragedia greca appare come un momento storico ben precisamente circoscritto e datato. La si vede nascere ad Atene, fiorirvi e degenerare pressoché nello spazio di un secolo» (J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976, p. 5).

12 A. Cascetta (a cura di), *La tragedia inattuale. Un'ipotesi di ricerca*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, pp. 11-12.

un'altra età, sempre più o meno estraneo alla condizione ordinaria del cittadino, agito da un *daimon* che non riesce del tutto a comprendere.

Le più imponenti figure eroiche della tragedia classica si trovano sospese tra la colpa e l'innocenza e, pur perseguendo un fine valoroso e giusto, scatenano conseguenze inaspettate e dolorose. Il fatto è che l'eroe della tragedia, convinto di agire secondo giustizia e verità, non riesce a vedere altra possibilità di scelta oltre a quella da lui intrapresa. La sua fede nella strada che ha deciso di percorrere è incrollabile e indiscutibile, e in questa presa di posizione così definitiva, non c'è presunzione, ma una vera e propria incapacità da parte sua di scorgere altre possibilità, è come se fosse accecato dalla verità che gli si è posta dinanzi. La fedeltà incondizionata all'ideale che persegue e difende strenuamente fino alla morte, è elemento fondante il suo eroismo.

L'eroe deve, infine, risultare sconfitto, pur essendo nella ragione, da una forza che lo sovrasta e che è, ugualmente, dalla parte della ragione, poiché «Tragico è quel conflitto in cui le forze che si combattono tra loro hanno tutte ragione, ognuna dal suo punto di vista. La molteplicità del vero, la sua non unità, è la scoperta fondamentale della coscienza tragica»¹³.

Il concetto arcaico di destino è, di fatto, ciò che consente la nascita e lo sviluppo di una forma che lo rielabora, che lo esplicita e provi ad affrontarlo, questa forma è la tragedia. Essa è una tra le forme possibili di rappresentazione, una concretizzazione 'storica' e 'linguistica' della coscienza tragica, ma non v'è dubbio che nell'epoca classica, in Grecia, essa raggiunga l'espressione più alta, in sé perfetta. La coscienza della fatalità, è un tratto comune ai protagonisti delle tragedie, ed è una sorta di acquisizione, nell'arco del dipanarsi della *fabula*, della scoperta di un limite assoluto e insondabile, il cui superamento si rivela impossibile all'uomo e punibile con la morte. In quest'ottica si iscrive l'accettazione della morte come conseguenza necessaria e legittima del proprio agire, così il cerchio si chiude e il processo cognitivo trova la sua sublimazione e certificazione agli occhi del mondo, sia dell'umano e sia del divino. La morte è considerata una figura radicale dell'esperienza tragica, è il limite estremo con cui l'uomo deve scontrarsi, è la sua stessa conoscibilità che conduce alle estreme conseguenze. È il sacrificio richiesto a chi vuole conoscere la verità sull'esistenza, è la scoperta della suprema conoscenza attraverso la morte.

L'eroe della tragedia è quel personaggio del dramma che si pone di fronte alla vita in maniera interrogativa e ricerca la risposta a costo della propria esistenza, si rende portavoce, inizialmente incosciente, poi sempre più consapevole di un'esigenza collettiva che si materializza proprio attraverso la sua storia ed esperienza personale. Lo sconfinamento del particolare nell'universale esige un tributo di morte, poiché è solo conquistando la morte che la vita umana può perdere la sua finitezza e aspirare all'infinità, all'eternità. Il conflitto irriducibile fra finito ed infinito è il cuore stesso della tragedia, se l'uomo smettesse di confrontarsi con l'assoluto, anche la tragedia scomparirebbe poiché verrebbe a mancare il confronto fra dimensione umana e dimensione divina che rende il soggetto un essere mediano, teso contemporaneamente al superamento della sua umanità e al riconoscimento della stessa come limite.

La tragedia nasce proprio perché l'uomo dell'antica Grecia, giunto al grado massimo della civiltà e della fioritura intellettuale, scopre drammaticamente lo sgomento di fronte alla morte e prova pietà per se stesso e terrore per il riconoscimento della fatalità del morire. La fatalità si concretizza in un disegno superiore inconoscibile per l'uomo ma che, nonostante tutto, gli si rivela nel momento del passaggio verso la morte, prima di giungere a questo momento, egli si prepara all'incontro con ciò che chiama destino, destino di cui avverte l'esistenza – dal momento che gli attribuisce anche un nome – ma che è incapace di comprendere proprio a causa del suo essere uomo. La conoscenza è il varco che una volta superato gli si richiuderà alle spalle, il momento dell'avverarsi della conoscenza coincide con la realizzazione del destino: è la morte dell'uomo e la nascita dell'eroe tragico.

Per Aristotele l'eroe tragico mantiene un carattere conforme alle leggi della necessità e della

13 K. Jaspers, *Del tragico*, Milano, SE, 1987 (Monaco, 1952), p. 39.

verisimiglianza, condizioni da rispettare da parte del poeta¹⁴, le sue azioni sono coerenti rispetto il carattere e sono in sintonia con l'essere virtuoso ma, nonostante queste valorose premesse e una condotta mossa dal senso di giustizia, la situazione ad un certo punto inizia a precipitare verso la catastrofe. L'uomo tragico quindi ha dei limiti e commette degli errori che non sono imputabili alla malvagità, cioè a un difetto del suo carattere, ma a un disegno che è soprannaturale, divino, inconoscibile. Se la responsabilità e la colpa dell'azione nefasta non appartengono all'uomo che, essendo per sua natura nobile, non può fare del male consapevolmente, potrebbero infine essere ricondotti ad una volontà divina che, oltre a conoscere ogni cosa, spinge il personaggio ad agire in una maniera anziché in un'altra seguendo ragioni e fini del tutto inafferrabili ed inconoscibili. Aristotele non fa riferimento esplicito ad una divinità che agisce, ma ad una divinità che 'vede ogni cosa', e anche questa facoltà del vedere egli la smorza, la problematizza, dandola come una facoltà non certa ma attribuita agli dei dagli uomini.

Soltanto in questa dimensione l'uomo può mantenersi innocente dopo essersi macchiato dei più turpi crimini, proprio perché la sua azione si rivela necessaria in quanto imposta da una volontà, da un potere superiore, estraneo, e come tale irrazionale rispetto all'uomo. In questo caso l'unica colpa dell'uomo è l'ignoranza, la mancata conoscenza del disegno divino, ma proprio per il fatto che la sua colpa non è 'voluta' ma dettata da un errore, il personaggio tragico rimane innocente, nobile, mentre gli dei, che tutto vedono – sia i fatti passati sia quelli futuri – diventano i veri responsabili delle azioni nefaste. È sulla base dei concetti di inconsapevolezza e di necessità dell'azione che si delinea la categoria del destino.

Jean-Pierre Vernant parte proprio dal concetto di volontà per definire l'idea del destino nell'antica Grecia, evidenziando la mancanza, dal punto di vista linguistico, di una parola che definisca l'azione volontaria¹⁵. La mancanza di volontà a compiere il male fa sì che l'uomo tragico non possa essere considerato pienamente colpevole delle sue azioni, ma rimanga in uno stadio sospeso fra colpevolezza ed innocenza, situazione che lo scarica delle responsabilità connesse all'agire: «La colpa, *hamartema*, vi appare al tempo stesso in forma di un errore dello spirito, di una macchia religiosa, di un cedimento morale»¹⁶.

Un individuo non può essere considerato autore di un determinato atto criminoso ma piuttosto uno strumento di una forza nefasta che oltrepassa l'agire umano. Questa forza è di ordine divino, nessun essere umano può piegarla alle proprie esigenze, perché essa è già nel suo essere uomo, nel suo concepirsi come elemento di un disegno oscuro e inarrestabile che necessariamente deve realizzarsi. Anche se questa azione porterà alla catastrofe, nessuno può sottrarsi al proprio destino, esso è scritto dall'origine dei tempi e l'eroe della tragedia lo porta nel suo essere. La colpa tragica non si ha per qualcosa che si è commesso, ma per quello che si è e che non si è potuto scegliere di essere.

Conclusioni

Nella società contemporanea occidentale, il concetto di volontà è considerato elemento essenziale della persona, lo rende soggetto politico e giuridico e, come tale, responsabile delle azioni che compie, azioni giudicabili conformemente al sistema legislativo vigente. Sarebbe inconcepibile, per la mentalità odierna, definire eroico il comportamento di un uomo che non agisce secondo volontà, autodeterminandosi, ma per un volere soprannaturale. L'immaginario contemporaneo riferito all'eroe pretende che egli si distingua dalla massa degli uomini, sia deciso nello scegliersi il proprio

14 «(...) ufficio del poeta non è descriver cose realmente accadute, bensì quali possono [in date condizioni] accadere: cioè cose le quali siano possibili secondo le leggi della verisimiglianza o della necessità» (Aristotele, *Op. cit.*, p. 211)

15 Questa lacuna «(...) traduce l'assenza, sul piano psicologico, di una categoria elaborata della volontà, assenza denunciata già a livello della lingua dalla mancanza di una terminologia appropriata dell'azione volontaria. Il greco, abbiamo detto, non comporta nessun termine che corrisponda alla nostra nozione di volontà» (J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Op. cit.*, p. 40).

16 J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Op. cit.*, p. 42.

futuro, coraggioso e combattivo nel difendere le proprie idee, artefice del proprio destino. Il terzo millennio, come ogni epoca, vuole i suoi eroi, perché gli eroi sono un modello sempre affascinante su cui proiettare ambizioni, sogni, desideri, ma a differenza del mondo classico, e del mondo della cristianità, espelle il destino, rifiuta ogni ingerenza del divino dalla vita delle persone che si vogliono straordinarie solo reggendosi sulle proprie forze. La consapevolezza delle proprie capacità acquisita dall'uomo postmoderno, grazie al progresso negli ambiti soprattutto scientifici e tecnologici, ha svuotato il mondo da ogni fatalità, e informa un soggetto che ha smarrito ogni desiderio di confrontarsi con l'infinito, proiettato piuttosto com'è ad abitare un mondo considerato conoscibile, percorribile e dominabile.

Collocare la relazione fra l'io e l'altro alla base del discorso teatrale e pedagogico, ma soprattutto approfondirla adeguatamente nei suoi aspetti semiotici, può offrire oggi nuove chiavi di lettura non solo per quel che concerne le questioni linguistiche, ma nell'ottica di valorizzarne e rifondarne una matrice filosofica d'ascendenza echiana. Il teatro non è una forma d'arte tra le altre, è la più problematica e la più umana, quella in cui il dispositivo della comunicazione è affidato – è fatto di – Soggetti-Oggetti in carne ed ossa. E la tragedia non è una forma di spettacolo fra le altre, né può essere ridotta a genere letterario come spesso accadrà nella storia dell'arte, essa può essere approcciata considerandola e ri-considerandola oggi oltre che una costruzione culturale, pedagogica, sociale, soprattutto linguistica della *polis* ateniese; trattata all'interno di un processo complesso e virtuoso, ancora da analizzare e da studiare, esempio eccellente della costruzione di un fenomeno artistico e umanistico lungi dall'essere esaurito e su cui la filosofia echiana può far luce in maniera inedita e proficua.

Riferimenti bibliografici

- ARISTOTELE, *Poetica*, in *Opere 10*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
BELLINGRERI A., *Per una pedagogia dell'empatia*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.
BROOK P., *La porta aperta*, tr. it., Einaudi, Torino, 2005.
CASCETTA A. (a cura di), *La tragedia inattuale. Un'ipotesi di ricerca*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.
COSTANTINO V., *Teatro come esperienza pedagogica*, Roma, Anicia, 2015.
ECO U., *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
Id., *Kant e l'ornitorinco*, Milano, La nave di Teseo, 2016.
ELAM K., *Semiotica del teatro*, Bologna, il Mulino, 1988.
DE MARINIS M., *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.
Id., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008.
FADDA R. (a cura di), *L'io nell'altro. Sguardi sulla formazione del soggetto*, Roma, Carocci, 2007.
FISHER-LICHTE E., *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci, 2014.
JASPERS K., *Del tragico*, Milano, SE, 1987 (Monaco, 1952).
MORTARI L., *Filosofia della cura*, Milano, Raffaello Cortina, 2015.
PAVIS P., *L'analisi degli spettacoli*, Torino, Lindau, 2008.
PIZZO RUSSO L., *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, Pisa, Edizioni ETS, 2009.
SOFOCLE, *Edipo re*, Milano, Rizzoli, 1994.
SZONDI P., *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962.
Id., *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996.
VERNANT J.P., VIDAL-NAQUET P., *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976.