

**Elisabetta Selmi**

*Contagio e Catarsi: dal «contagio del sangue» al «contagio delle passioni»*

La situazione tragica greca è: *ciò che deve essere sia*. Di qui il meraviglioso dei numi che fanno accadere ciò che vogliono; di qui le norme magiche, i tabù o i destini, che devono essere osservati; di qui la catarsi finale che è l'accettazione del dover essere.

[Non accade lo stesso anche nei quinti atti di Shakespeare? E in O'Neill dove il dover essere è dato dalle leggi naturalistiche della vita?] Il poetico dei Greci è che questo destino, questi tabù, queste norme, appaiono arbitrari, inventati, magici. Forse simbolici<sup>1</sup>.

[Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, 26 settembre 1942<sup>2</sup>]

### 1. *Una navigatio perigliosa fra letture e disletture. Alcune premesse*

Contagio e contaminazione rappresentano i lemmi di una sfera semantica e metaforica intorno a cui si coagulano, con una ritualità quasi ossessiva, le funzioni simboliche e drammaturgiche, il codice genetico e i conflitti tragici dei μῦθοι lungo cui si snoda, nella trilogia eschilea dell'*Oresteia*, il grumo tremendo delle vicende della stirpe maledetta dei Pelopidi. È un archetipico «contagio di sangue», antropologicamente interpretato come figura di una comprensione psico-fisiologica e materiale della realtà, di un sentire 'pre-filosofico' – e si conceda, per ora, l'arbitrio di un termine da assumere certo più cautamente – in cui si associano e si metabolizzano differenti stadi culturali e livelli di esperienza, che il razionalismo della presunta civiltà (sia pur esso quello antico retorico, normativo e astrante della *Poetica* e della critica aristoteliche o quello moderno intellettualistico o metafisico della separazione di mente e corpo) avrebbe poi trasposto e sublimato in τυποι e modelli teatrali, ricorrendo a griglie cognitive e formalizzanti di altra natura e, perciò stesse, conflittuali: un paradigma ermeneutico che riscosse un'indubbia fortuna nel segno di una «transtoricità» di vernantiana memoria. Una lezione antropologica, quella del Vernant, senza dubbio, ricca di molte suggestioni illuminanti<sup>3</sup>, ma anche di discutibili filiazioni e derive in «letture parziali e parzialissime» - per citare le parole di un fine classicista<sup>4</sup> -, in cui mostrano di replicarsi *ad libitum*, nella logica di un voler fare sistema, i limiti di una sostanziale idea di fondo che filtra la complessità della tragedia antica e delle sue concettualizzazioni attraverso la lente esclusiva di una ricerca volta ad inseguire le tracce e le esemplarità di categorie e schemi culturali preesistenti, mitici, tribali, irradiati da una mentalità magico-folklorico-sacrale di una tale forza pervasiva da introiettarsi anche nella più smaliziata coscienza del *logos* tragico e dell'agone dialettico inscenati dalla drammaturgia ellenica e attica del V secolo.

---

<sup>1</sup> Dal 1940 al 1944 sono anni centrali per la riflessione di Pavese sul mito e sulla teoria del «'legame-simbolo» (Μυστήριον e *sacramentum*: *Mestiere di vivere*: 12 febbraio 1944), sull'«attimo estatico», sull'ellenismo e l'ebraismo (cfr. L. ALLEVI, *Ellenismo e Cristianesimo* [1934]), sulle categorie comparatistiche della narrazione antica e moderna e della tragedia greca (*Mestiere di vivere*, 18 ottobre 1941), discusse con l'apporto del Vico, Freud, Lévy-Bruhl, dell'antropologia e del folklore (cfr. J.G. FRAZER, *Il ramo d'oro* [1890]; *Mestiere di vivere*, 21 luglio 1946: [rileggendo *Frazer*]), come si documenta più diffusamente dalle pagine di *Feria d'agosto* e *Dialoghi con Leucò*. Di Eugene O'Neill, drammaturgo americano, erano stati tradotti, per l'editore Frassinelli, i «*Drammi marini*» e l'*Imperatore Jones* (1932).

<sup>2</sup> C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Edizione condotta sull'autografo, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay. Nuova introduzione di C. Segre, Torino, Einaudi, 1990-2000, p. 245.

<sup>3</sup> Cfr. *Préface* di J.P. VERNANT e P. VIDAL-NAQUET, in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, Paris, La Découverte/Poche, 1986.

<sup>4</sup> V. DI BENEDETTO, *Introduzione* a SOFOCLE, *Trachinie. Filottete*, premessa al testo e note di M.S. Mirto, traduzione di M.P. Pattoni, Milano, Rizzoli-BUR, 1990, pp. 5-48: 10.

A monte, per quanto riaggiornata da sempre più sofisticate esegesi, si profila nuovamente la ‘nostalgia delle origini’, la caccia al fantasma, non priva di tensioni ideologiche, dell’*αρχη*, dei fondamenti mitici, sacrali o ‘sensibili’, da cui mappare la storia del pensiero e dell’espressione umani entro la dialettica fra natura e civiltà. Una sorta, insomma, di circolo vizioso che fatica ad affrancarsi da presunzioni teoriche a vocazione totalizzante come da categorie *passepantout*. E la memoria critica va inevitabilmente a quelle tesi, altamente seduttive, ma non sempre ben tarate sul *focus* dei contesti tragici di riferimento, dove l’eccesso comparatistico di criteri antropologici generalizzanti oscura la filiera e la specificità dei testi trattati, perdendo di vista i meccanismi strutturali e teatrali del dramma antico<sup>5</sup>: come nel caso della categoria dell’«ambiguità»<sup>6</sup>, ritenuta endogena, dei livelli conoscitivi della tragedia greca, della molteplicità dei ‘sensi nascosti’ da rivelare, dipendente dallo stratificarsi di nuovi modelli politici e giuridici su una dimensione più arcaica – che potrebbe, forse, calzare al sostrato del teatro eschileo, ma molto meno a quello degli altri capolavori tragici -; nonché del procedimento ‘per parallelismo’ e ‘per similarità’, del tipo riscontrabile nelle illustri pagine di Vernant sulla ‘zoppia’ di Edipo e dei Labdacidi<sup>7</sup>, o degli studi di Vidal Naquet sul *Filottete* sofocleo, letto nei termini di una scena dell’iniziazione efebica<sup>8</sup>, nel disinteresse, invece, per quel linguaggio della sofferenza ‘fisica’ e della malattia su cui si giocherebbe la sfida innovativa di Sofocle<sup>9</sup>. Lo ribadiva con acribia metodologica, già nel suo *Sofocle* degli anni Ottanta<sup>10</sup>, Vincenzo Di Benedetto, puntualizzando come «il nesso tra antropologia e tragedia greca», benché riconosciuto nella sua essenzialità, per non ridursi in una battaglia di retroguardia contro «una concezione idealizzata, da terzo umanesimo, del mondo antico» o in una refrettarietà filologica a ricondurre il testo nel suo legittimo contesto sociale e storico, fosse «qualcosa di più specifico; e dovesse essere verificato in ciò che la tragedia ha di proprio come forma letteraria»<sup>11</sup>.

Quando ci si inoltra in terre di frontiera, l’approccio ‘empirico’ verso l’oggetto d’indagine e la natura e l’identità fisica della sua testualità costituiscono una salvaguardia imprescindibile e una bussola per orientarsi in un esercizio di esegesi che intenda cimentarsi con materiali disomogenei, senza ricorrere a convinzioni aprioristiche.

Si è ben consci che attraversare il campo di un’inchiesta su ‘contagio’ e ‘catarsi’ in declinazione teatrale, in parte già arato per interessi settoriali rivolti alle loro singole occorrenze, alla lessicalizzazione, più che al legame di reciprocità, a quella rete allargata di relazioni in cui si ricombinano e si espandono i loro usi e significati primari, può rivelarsi un’impresa faticante alla quale si oppongono non pochi ostacoli e perplessità di metodo e di prudenza critica. La pluralità dei saperi, chiamati in causa per una ricognizione che ambisca a tracciare il quadro genetico e di sviluppo, il contesto motivazionale ed ideativo in cui venne configurandosi, nelle forme della

---

<sup>5</sup> Ivi, pp. 7-9. Si riporta per esteso il passo di Di Benedetto che, dialogando con Vernant e Vidal-Naquet, s’interroga sulla validità delle loro interpretazioni, con una premessa di metodo ancora esemplare: «Un dato tuttavia resta certo. Gli studi antropologici hanno avuto il merito di renderci più sensibili a un approccio alla tragedia greca che tenga conto di modelli culturali differenziati. In particolare ci si è resi conto che anche nell’Atene del V secolo ci troviamo di fronte a una cultura che si articolava secondo strati di diverso spessore e che la dimensione del politico nell’Atene del V secolo aveva uno spessore meno profondo, era più ‘superficiale’ rispetto alla dimensione dei rapporti di consanguineità»; tuttavia, «l’utilizzazione della categoria del molteplice rivela nel Vernant piuttosto l’arrendersi del critico di fronte al testo tragico prima di essere pervenuto a una sua effettiva comprensione».

<sup>6</sup> J.P. VERNANT, «Ambiguità e rovesciamento». *Sulla struttura enigmatica dell’Edipo re*, in *Mito e tragedia*, Torino, Einaudi, 1976<sup>2</sup>, pp. 88-120.

<sup>7</sup> Ivi, I, p. 73 sgg. (poi rist.: «*Il tiranno zoppo: da Edipo a Periandro*», in *Mito e tragedia due*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 31-64).

<sup>8</sup> Ivi, VIDAL-NAQUET, *Il Filottete di Sofocle e l’efebia*, pp. 145-164 (vd. la recensione di V. DI BENEDETTO, *Il Filottete e l’efebia secondo Pierre Vidal Naquet*, «Belfagor», 33, 1978, pp. 191-207).

<sup>9</sup> Oltre al cit. DI BENEDETTO, pp. 32-33; G. AVEZZÙ, *Il ferimento e il rito. La storia di Filottete sulla scena antica*, Bari, Adriatica, 1988; U. CRISCUOLO, *Lettura del Filottete di Sofocle*, «Atti dell’Accademia Pontoniana», n.s. 46, 1997, pp. 19-38; J. CARLEVALE, *Education, "Physis", and Freedom in Sophocles' Philoctetes*, «Arion», VIII, 1, 2000, pp. 26-60.

<sup>10</sup> V. DI BENEDETTO, *Sofocle*, Firenze, la Nuova Italia, 1983.

<sup>11</sup> DI BENEDETTO, *Introduzione*, cit., p. 6.

rappresentazione tragica (delle sue dinamiche drammaturgiche ed espressive), l'intersezione fra i figuranti culturali, i traslati letterari e metaforici del 'contagio' e la fraseologia della 'catarsi', è un territorio accidentato che spazia fra linguaggi dell'antropologia, della sapienza giuridica, della retorica, del teatro, ciascuno di per sé dotato di predeterminate finalità e di rivendicati orizzonti epistemologici, rispetto a cui la ricerca di un dialogo costruttivo, senza ambigue istanze prevaricatorie, stenta a ritrovare il suo equilibrio e la sua 'ragion d'essere', soprattutto nella parabola degli interrogativi che dal 'classico' si proiettano nei modi della ricezione classicistica. Del resto, esitazioni e diffidenze si generano e si addensano già a partire dal tentativo di demarcare i confini, la genealogia, gli ambiti di designazione e di operatività in cui mostra di muoversi una categoria come la catarsi, sulla cui identità si sono spesi, sin dalla retorica classica, fiumi di inchiostro.

## 2. Fra impurità e purificazione/purgazione: tormenti e piaceri della catarsi

Segnata da una quasi costitutiva fluttuazione teorica, il concetto di 'purgazione'/*katharsis* nel suo tentativo di assetto in una nomenclatura terminologica chiarificatrice e condivisa ha incontrato non pochi scoramenti. Vera e propria *crux desperationis*, quando non un'araba fenice<sup>12</sup>, di un estenuante dibattito critico, che si è protratto per secoli lungo la catena di interrogazioni che, dall'età antica alla sue riprese nel sistema drammaturgico del teatro classicistico e cristiano e delle poetiche ed estetiche moderne, mirava a rintracciarne le radici e la storia evolutiva dalle sue manifestazioni arcaiche (ritenute, con un certo candore ottocentesco, 'genuine'), nel loro indistinto aggregato di culture magico-culturali e medico-naturalistiche, per giustificarne il valore e il funzionamento nell'artificio del rito teatrale e nei processi della mimesi tragica. L'opacità dei suoi significati sembra trasmettersi quasi come un dato intrinseco nel disorientamento di una teoresi viziata dal filtro razionalistico di quello che, usualmente, viene assunto come testo di riferimento e dato di partenza per qualsivoglia inchiesta sulla catarsi tragica: ossia dall'impiego che ne fa Aristotele nel celeberrimo passo di *Poetica* VI (1449b 27)<sup>13</sup>. Ora, proprio il lemma aristotelico che contribuisce a fare della 'purgazione' il cardine su cui ruota il raggiungimento del fine della tragedia, si presenta come una definizione mancata, sottraendosi al compito tassonomico che dovrebbe illustrarne la natura e la specificità, per contestualizzarsi in una formula che ha tutto il tono di una clausola riepilogativa di "cose già dette", che in realtà dette non sono e che, forse, alludono ad un altrove testuale perduto o a discorsi noti e ricorrenti in altre opere, dove però della catarsi si finisce per trattare con una sensibile oscillazione di campo.

È il caso dell'altro passo opinato nella discussione sulla "purgazione delle emozioni e dei ritmi musicali", quello dell'ottavo libro della *Politica*<sup>14</sup> aristotelica, in cui se ne parla però in ragione

---

<sup>12</sup> P.L. DONINI, *La tragedia, senza la catarsi*, «Phronesis», XLIII, no. 1, 1998, pp. 26-41.

<sup>13</sup> ARISTOTELE, *Poetica* 1449b 24-28: «La tragedia è dunque imitazione di una azione nobile e compiuta, avente grandezza, in un linguaggio adorno in modo specificamente diverso per ciascuna delle parti, di persone che agiscono e non per mezzo di narrazione, la quale per mezzo della pietà e del terrore finisce per effettuare la purificazione di siffatte passioni» (trad. M. Valgimigli, ARISTOTELE, *Poetica*, Bari, Laterza, 1946<sup>3</sup>).

<sup>14</sup> ARISTOTELE, *Politica* VIII, 7 1341b 32-42a 15 (cfr. trad. DONINI, in *Tragedia senza catarsi*, cit., p.27): «[...] dato che noi accettiamo la distinzione dei canti come la fanno alcuni di coloro che praticano la filosofia, ponendo che alcuni siano espressione di caratteri, altri pratici, altri ancora esaltanti – e inoltre pongono la natura delle armonie peculiarmente adatta a ciascuna classe di questi canti, una diversa armonia per ogni diverso canto – e poiché affermiamo che la musica deve essere usata non in vista di un'unica utilità, ma di parecchie (in vista infatti sia dell'educazione sia della catarsi – e che cosa intendiamo per catarsi ora lo diciamo in termini generali, ma ne diremo di nuovo più chiaramente nei discorsi sulla poesia – e in terzo luogo al fine di riempire l'esistenza, di rilassarsi e di far pausa alle tensioni) è manifesto che bisogna servirsi di tutte le armonie, ma non di tutte allo stesso modo: bensì, in vista dell'educazione delle più capaci di esprimere i caratteri; e sia di quelle pratiche, sia delle esaltanti per l'ascolto di esecuzioni compiute da altri, perché quell'affezione medesima che colpisce violentemente alcune anime è però presente in tutte, ma differisce per il più o il meno: voglio dire la pietà, la paura e ancora l'entusiasmo. Infatti alcuni possono essere trasportati anche da questo moto; ma vediamo che costoro, quando impiegano i canti che conducono l'anima alla frenesia, dai canti sacri sono ristabiliti come se avessero ottenuto una cura medica e/o una catarsi. E questo stesso

dell'orfismo musicale e tragico<sup>15</sup> e di un nucleo in sviluppo di un'altra categoria retorico-estetica tormentatissima, quella delle «armonie estatiche» e dell'entusiasmo, di cui sembra volersi indicare un'ascendenza risalente ai riti orgiastici e ditirambici (i misteriosi «canti sacri» di cui fa menzione la pagina aristotelica<sup>16</sup>) e agli squilibri ed eccessi emozionali (il trasporto e l'ostensione dell'irrazionale o, con più appropriata mentalità antica, dell'esperienziale) del loro scatenamento. Cui si aggiunge, sebbene più in sordina per le questioni connesse alla discussa paternità aristotelica, l'altro passo citato nella disamina sulla catarsi, quello dei *Problemata* (19, 27)<sup>17</sup>, che accenna alla

---

effetto è necessario che subiscano anche le persone inclini alla pietà e quelle inclini alla paura e in generale alle passioni, e le altre persone per quanto tocca a ciascuno di loro di simili affezioni e per tutti è necessario che ci sia una qualche sorta di catarsi e di alleviamento congiunto a piacere» (sott. nostre). Qui Aristotele ragiona sulla catarsi musicale nella sua duplice accezione di 'entusiastica' e 'pratica', ma lascia intravedere anche il possibile e, ampiamente, discusso legame con la catarsi tragica di *Poetica* nella triade «pietà, paura e ancora entusiasmo», nonché in quel controverso riferimento ai «discorsi sulla poesia». Di particolare rilievo, così come di indubbia problematicità, è l'idea di una 'purificazione' riequilibrante che accosta «cura medica» e «catarsi», favorendo il processo di slittamento e trasferimento analogico dalla sfera terapeutica a quella concettuale/cognitivo/emozionale (e poi, in seguito, con un ulteriore salto logico, a quella etica dell'educazione morale e interiore, non inclusa da Aristotele); correa la dibattuta congiunzione «e/o una catarsi», che implica o un chiaro apparentamento (da cui prende avvio, ad esempio, anche la tesi medico-biologica della catarsi di Bernays: vd. *infra*) o un'alternanza che insiste, invece, sulla funzione armonizzante dell'eccitamento entusiastico-orgiastico della catarsi, affine al ristabilimento terapeutico della salute dall'eccesso patologico. Nel parallelismo fra affezioni psichiche e affezioni somatiche ippocratee, la distinzione qualitativa tra *pathos* piacevoli e *pathos* dolorosi viene classificata da Aristotele in *Rhetorica* II, 1 1378 20, in relazione agli effetti oratori. Tra i *pathos* più specificamente dolorosi si annoverano *eleos* e *phobos*, cui si aggiunge, proprio in *Politica* VIII, l'*entusiasmo* per cui si parla (VIII, 1342 10) di *iatreia*. Tale parallelismo non si limita alla distinzione di differenti *pathos* in riferimento al piacere e al dolore, ma ricorre all'uso di vocaboli terapeutici per la definizione di affezioni psicologiche: termini quali *kenōsis* e *taraké*, propri della 'catarsi ippocratica', come sintomi di natura morbosa. Alla *kenōsis*, nel cit. passo della *Politica*, si allude in rapporto all'*entusiasmo* in co-occorrenza con la *kinesis* (il movimento connesso alla musica e alla danza, cui si associa implicitamente l'idea della tragedia come *actio* e il riferimento a *eleos* e *phobos*: la *kinesis* è, in medicina, un cambiamento nocivo, un perturbamento e sconvolgimento) dell'eccitazione frenetica (cfr. anche *Problemata*, VII, 4 886b: «Perché ci si ammala venendo a contatto con alcune malattie, mentre nessuno guarisce a contatto con la salute? Forse perché la malattia è un movimento, mentre la salute è una condizione di quiete»); mentre nella *Rhetorica* II, 1348 *taraké*, assimilato a una *λυπη* piuttosto intensa, definisce il *phobos* (*λυπη τις παραχη*). Galeno, XVI 106 (in *Greek medicina from Hippocrates to Galen. Selected Paper*, Leiden-Boston, Brill, 2012), della catarsi dice: «ἔστι μὲν οὖν ἡ καθάρσις τῶν λυποῦντων κατὰ ποιότητα κενώσις». Nella fraseologia ippocratica la *kenōsis* non coincide del tutto con la catarsi: è infatti la eliminazione integrale degli umori sani, ma sovrabbondanti; catarsi è, invece, l'eliminazione degli umori malati, corrotti (*τα λυποῦντα*). Quando si ragiona di catarsi nella sua valenza terapeutica ricorre sempre il termine integrativo dei *τα λυποῦντα*, sia rispetto alla sfera organico-biologica sia nella sua accezione metaforica, come nella teoria pitagorica rivolta ad eliminare, anche attraverso gli effetti della musica, il disordine passionale. Per una lettura del rapporto 'passioni'/ medicina: cfr. M. VEGETTI, *Tra passioni e malattia. Pathos nel pensiero medico antico*, «Elenchos», XVI, 1995, 1; IDEM, *La psicopatologia delle passioni nella medicina antica*, «ATQUE», 17, nov. 1998, pp. 7-21.

<sup>15</sup> Sul potere quasi magico d'incantamento della poesia tragica: cfr. S. HALLIWELL, *Aristotle's Poetics*. With a New Introduction, London, Duckworth, 1998, pp. 188-189; IDEM, *Unity of Art without unity of 'life'. A question about Aristotle's Theory of Tragedy*, «Atti dell'Accademia Pontoniana. Supplemento», n.s. XVI, 2012, pp. 7sgg.; ma soprattutto A. PROVENZA, *Tra incantamento e phobos. Alcuni esempi sugli effetti dell'aulos nei dialoghi di Platone e nella catarsi tragica*, «Philomusica on-line», 7, 2008, pp. 140-151; dove si ribadisce: «Il potere dell'*aulos* e i suoi effetti sull'animo erano così emblematici per i Greci da far loro trasformare lo strumento e le sue sonorità in una metafora di persuasione, come si riscontra in alcuni dialoghi platonici. [...] l'*aulos* fu anche uno strumento perturbante, come appare ad esempio in tragedia. In tale contesto esso sembra operare sulle paure (*phobos*) e le insicurezze dei personaggi tragici, e talora condurre agli sviluppi conclusivi della *performance* tragica». Perciò per quanto riguarda gli spettatori «l'*aulos* può aver giocato un ruolo nello sviluppo della catarsi» (vd. *infra*).

<sup>16</sup> L'idea che nel richiamo ai "canti sacri" si alluda ad una assimilazione della catarsi, discussa nella *Politica*, a qualche cosa di analogo alla purificazione religiosa, è tesi sostenuta dal cit. Halliwell (in A. OKSENBERG RORTY [ed.], *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton 1992, pp. 341-358), poi messa in discussione da altri: cfr. DONINI, *La tragedia, senza la catarsi*, cit., pp. 26-41; saggio a cui si fa riferimento anche per le altre diverse questioni che riguardano la definizione della catarsi nella *Politica* e il suo rapporto con la *Poetica*. Ma già J. BERNAYS (*Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie*, Breslau, Trewendt, 1858, pp. 64-65) alludeva all'esistenza di una catarsi orgiastica, che si sarebbe manifestata in certe cerimonie mediante le melodie friegie di Olimpo.

<sup>17</sup> Cfr. ARISTOTELE, *Problemi*. Testo greco a fronte. Introduzione, traduzione, note e apparati, a cura di M.F. Ferrini, Milano, Bompiani, 2002: *Problemata*, XIX, 27-29; 43. I *Problemi*, la cui attribuzione ad Aristotele è stata ed è, a

valenza terapeutica di una purgazione fisio-somatica, inserita nel sistema del male fisico o spirituale (la *ιασις παθων*), non religioso o metafisico: una cura omeopatica di tipo ippocratico<sup>18</sup> della corruzione degli equilibri umorali<sup>19</sup> (*ιατρεια*), rispondente, inoltre, al significato etimologico di catarsi come “purga” ed “evacuazione escrementale”, cui lo Stagirita mostrerebbe usualmente di ricorrere nei suoi stessi testi biologici<sup>20</sup>.

Quale fosse il modello genetico e culturale, l'estetico-retorico, il medico-terapeutico o il culturale-morale-educativo<sup>21</sup>, sottinteso e implicato da Aristotele nella lacunosa ed evanescente idea di catarsi tragica della *Poetica*, resta un dantesco *umbriifero prefazio*, un oggetto che sempre trascende sfidando ogni possibilità di risoluzione logica. È, d'altra parte, lo stesso Aristotele a denunciare, per quanto relativamente a un discorso circoscritto nei caratteri di una fenomenologia retorica e drammatica, proprio di preambolo alla celeberrima definizione della tragedia, come «nascoste» e «oscur» «*fossero rimaste le sue origini*» e la natura delle sue «trasformazioni» (*Poet.* V, 1449b). A sollecitare poi verso un'integrazione del passo della *Politica* nella regia dei silenzi della *Poetica* - passo non meno problematico, per altre ragioni dipendenti dal dettato argomentativo irto e farraginoso, in cui interagiscono presupposti concettuali che coinvolgono la musica e la medicina, i meccanismi fisiologici ed emotivi insieme con le reazioni e i comportamenti sociali ed esistenziali (l'esito eudemonistico del “piacere” o le diverse risposte all'eccitazione frenetica)-, è, si ricorda, nell'Ottocento, la voce fuori coro e l'opera di quel filologo e grecista tedesco, J. Bernays, convinto assertore dell'interpretazione medico-biologica della catarsi tragica aristotelica, che influenzerà un lungo e agguerrito dibattito. Sul Bernays la recente *Introduzione*, cui si rimanda, di Gherardo Ugolini della sua traduzione dal tedesco del saggio del grecista ottocentesco (*Lineamenti del trattato perduto di Aristotele...*<sup>22</sup>), fa oggi egregiamente il punto sulla vivace controversia suscitata dall'opera, sulla sua radicale messa in discussione dei modelli ermeneutici prevalenti fino all'età lessinghiana e goethiana: nella bipolarità concessa, lecitamente, nei ranghi del classicismo (o, meglio, dei classicismi) entro i margini di un effetto catartico assimilabile o al processo di purificazione morale ed edificante o a un fenomeno meramente estetico.

---

tutt'oggi, ancora dibattuta, sono un'opera enciclopedica in cui sono confluite le discussioni abituali della scuola peripatetica, le ricerche e le teorie di Aristotele, di Ippocrate (*corpus Hippocraticum*) e di Teofrasto. B. CENTRONE, *Studi sui Problemata physici aristotelici*, Napoli, Bibliopolis, 2011, sostiene, come un dato ormai acquisito, che i *Problemata* siano «un'opera spuria (risalente al primo Peripato), di grande fortuna nell'antichità, nel Medioevo e nel Rinascimento»: la questione della paternità coinvolge, piuttosto, l'interpretazione che Aristotele avrebbe inteso dare della natura e del funzionamento della catarsi nella *Poetica*, inficiando o meno i presupposti su cui si fonda la linea ermeneutica che farà capo alle tesi di Bernays; ma resta marginale rispetto ai fini del nostro discorso e ai significati e al valore che la ricezione della trattatistica rinascimentale, la quale legge i *Problemata* senza criticità come parte del patrimonio dello Stagirita, assegna alla «purgazione» drammatica: vd. FRANCISCI ROBORTELLI UTINENSIS *in librum Aristotelis de arte poetica explicationes*. Excudebat Laurentius Torrentinus, Florentiae 1548 (cfr. C. DIANO, *Francesco Robortello interprete della catarsi*, in *Aristotelismo padovano e filosofia aristotelica*. Atti del XII Congresso Internazionale di Filosofia [Venezia 1958], vol. IX, Firenze 1960 [e Padova, Liviana, 1973, pp. 321-330]).

<sup>18</sup> Cfr. *Greek Medicina from Hippocrates to Galen*, cit., pp. 121-146. Si rinvia per i rapporti fra la sfera fisico-biologica e quella ‘spirituale’ nel pensiero antico al vol. miscellaneo: *Anima e corpo alla luce dell'Etica. Antichi e Moderni*, a cura di E. Canone, Firenze, Olschki, 2015. Ma anche: J. STAROBINSKI, *La lezione di Galeno. Macchine e Passioni*, «ATQUE», 17, nov. 1998, pp. 21-30.

<sup>19</sup> Sia Platone (in part. *Fedro*, 270c-d e *Repubblica III: Arie, acque, luoghi*) sia Aristotele parlano concordemente di *ιασις*, che implica un'idea di male, disequilibrio, contaminazione fisici o spirituali, non morali o religiosi, su cui poteva intervenire una sorta di catarsi fisio-somatica, *ω ιατρειας τυχοντας και καθαρσεως*, in grado di concorrere al ristabilimento della sanità corporale, stante quanto viene poi teorizzato dalla scuola ippocratica, secondo la concezione degli umori e la cura degli eccessi morbosi: cfr. BIGNAMI, *La catarsi tragica*, cit., pp. 223 sgg.

<sup>20</sup> Un'utile rassegna dei passi inclusi nelle opere biologiche aristoteliche si legge in E. FLORES, *La catarsi aristotelica dalla Politica alla Poetica fra Platone ed Aristotele*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli», 6, 1984, pp. 37-50.

<sup>21</sup> La triplice distinzione rispecchia le tre diverse interpretazioni della catarsi, che anticamente risalivano alla “catarsi religiosa, pitagorica e ippocratica”.

<sup>22</sup> G. UGOLINI, *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi*, Verona, Cierre Grafica, 2012 (ora: Istituto Italiano Studi filosofici 2020).

L'Ugolini<sup>23</sup> si sofferma, significativamente, sulla ricezione a lungo termine della proposta esegetica del Bernays, illustrando il gioco ambiguo delle resistenze che ostacolarono all'accoglienza della sua ipotesi interpretativa, ma per favorirne poi la ripresa carsica in testi dirimenti come *La nascita della tragedia* di Nietzsche o negli sviluppi del metodo catartico di Joseph Breuer e Sigmund Freud. E *ad esergo*, per chiosare, solleva ulteriori interessi verso un'indagine retrospettiva più ponderata, meno militante, su una categoria come la *katharsis* - forse fin da subito, ma certamente nei percorsi del suo riuso, implicata in un territorio di confine fra l'etica, la medicina, la profilassi delle emozioni e le arti -, in grado di sondarne la protostoria attraverso le fonti di una 'letteratura secondaria': risalendo cioè a una documentazione dove tragedia e processi terapeutici (fossero pure essi quelli "fisio-somatici", curativi del corpo, o quelli "psicopatologici", purificatori dell'anima) mostrassero di intersecarsi proficuamente in ragione di una *praxis* antica e di una sapienza collettiva, antecedenti la codificazione poetologica di Aristotele (fra naturalismo ed escatologismo eleatico e pitagorico e certo platonismo).

S'intende una direzione che già, in parte, cercava di tracciare un ormai dimenticato saggio di Ernesto Bignami, del 1926<sup>24</sup>, dove tralasciando un certo armamentario critico datato e un'inclinazione verso il primato dell'etica nell'ontogenesi dei comportamenti e delle concettualizzazioni umani, si legge una ricca rassegna di testimonianze storiche che introdussero e illustrarono l'idea e le dinamiche pertinenti la catarsi; mettendo in relazione ambiti culturali e saperi diversi (il 'materiale' e lo spirituale e il 'cognitivo', il sensibile e l'invisibile, il biologico e il suo uso metaforico tropologico: la *ιασις παθων* fisiologica con l'analogica *ιασις τροπων* della profilassi morale) in quella stagione, per così dire, pre-teoretica a monte del discorso aristotelico. L'interesse di Bignami si appuntava, infatti, alla chiarificazione di quell'*ωσπερ ιατρειας τυχοντας και καθαρσεως* di *Politica* VIII, in cui Aristotele per via di un traslato analogico, avrebbe dato prova di «servirsi evidentemente di un termine che trovava applicazione in un altro dominio, donandogli un significato contingentemente psicologico».

La protostoria della catarsi, nell'indistinzione sapienziale della cultura arcaica, sembrerebbe quindi risalire a una matrice magico-orfica ed etico-terapeutica che se fatica a trovare, nella comprensione dei posteri, un comun denominatore esplicativo della sua natura e dei suoi significati teatralizzati nel dramma antico, quanto delle ragioni corree della reticenza di Aristotele, il quale le assegna nondimeno un ruolo preminente per la risoluzione e il fine della mimesi tragica (e si sa quanto incalzante e 'organicistico' sia nel sistema dello Stagirita il «dover essere» del fine nell'orizzonte mimetico delle forme del pensiero e dell'azione), permette però di aggiungere qualche tassello utile a mettere a fuoco i percorsi della sua ricezione. Ma, soprattutto, getta luce sull'esegesi, in un certo qual senso riduzionistica, poetologica e scenica della 'purgazione' che nel controverso dibattito teorico, susseguitosi dall'età medievale-umanistica e rinascimentale, accompagnò le fasi del teatro classicistico, imbrigliandone il suo apporto potenziale alla resa drammatica, con una sorta di scarnificazione tecnica delle sue modalità rappresentative e comunicative dell'esperienza e della coscienza del tragico, nel rovello sofisticato del fine dilettevole o giovevole della tragedia o nell'altrettanto cavilloso capitolo del funzionamento 'omeopatico' o 'allopatrico' della 'passioni' catartiche<sup>25</sup>. Tuttavia, per quanto si possa oscurare la sua preistoria o asservirla *tout court* a una

---

<sup>23</sup> Cfr. anche IDEM, *Introduction a Catharsis, ancient and Modern*, «Skenè, Journal of Theatre and Drama Studies», 2:1, 2016 (on-line).

<sup>24</sup> BIGNAMI, *La catarsi tragica*, cit., pp. 215-222. Esemplare il passo dove al fine di mettere a sistema la definizione di *Politica* 1341b e di *Poetica* 1449b, si premette: «Abbiamo da un lato il concetto della *διαγωγη ελευθεριος*, concetto in sé solidissimo e che non lascia motivo di insoddisfazione di sorta; abbiamo dall'altro il concetto di catarsi che interviene come garanzia migliore (e migliore per Aristotele vuol dire più spirituale e morale) di quella forma passionale (*παιδια*) che determina disordini fisiopatologici nell'animo dello spettatore e che noi con un'esperienza secolare sulla nostra sensibilità – possiamo definire come romantica ed antiespressiva – garanzia che giunge a sanare una forma necessaria d'arte come la drammatica».

<sup>25</sup> Una rassegna utile si legge in G. CUSINATO, *Katharsis*, Napoli, ESI, 1999; ma soprattutto si rinvia al denso e persuasivo capitolo di E.G. CARLOTTI, *La catarsi aristotelica*, in *Teorie e visioni dell'esperienza teatrale. L'arte performativa tra natura e culture*, Accademia University Press, Open Edition books, 2019/20, pp. 29-58.

logica di distinguo fra il 'sapere mitico' e il 'sapere tragico', imputabile al razionalismo aristotelico, l'insieme complesso e poliedrico dei suoi fattori (sacrali e sapienziali, terapeutici ed etico-politici) affiora e ritorna nuovamente in primo piano quando si cerchi, pur con tutte le cautele necessarie, di dare conto del rapporto generativo che s'instaura fra la sfera dei significati primari o derivati della 'contaminazione'/'contagio' (impurità, malattia, eccesso, colpa tragica) e della 'purgazione' che, sedimentati nei differenti registri della coscienza collettiva arcaica, aveva originato schemi mentali e modelli di significativa ricaduta e sublimazione teatrale e un vitale codice linguistico-espressivo di metafore quasi «vincolanti»<sup>26</sup>. Così da imporsi come enzima che cifra le sue marche, spesso spaesanti e ambigue, ma comunque persistenti, nella loro inclusione in testi e contesti culturalmente distanti, e aiuta a decifrare la presenza e la lunga ricorsività di una memoria reinventiva impressa nell'immaginario e nella morfologia ideologica e retorica della tradizione classico-cristiana della tragedia e della drammatica occidentali.

Che, quindi, la catarsi aristotelica sia da interpretarsi per via di schemi associativi riconducibili a un fondo comportamentale-concettuale terapeutico o sia da intendersi come una «chiarificazione intellettuale», per richiamare una definizione del Golden<sup>27</sup>, che ha fatto scuola, e sui cui di recente è ritornato, con un contributo molto discusso, Pier Luigi Donini – dove si vorrebbero liquidare, una volta per tutte, le tesi dei fautori di una linea medico-fisiologica alla Bernays, in ragione dell'evidenza con cui, nella *Poetica*, si negherebbe alla tragedia una qualsivoglia parentela con il dominio curativo del 'patologico', avallando un'appartenenza della 'purgazione' all'ambito dei processi cognitivi (perché «l'effetto della stessa tragedia è di dire l'universale» ed è «più seria e filosofica della storia»: *Poet.* 9 1451b 5-7)<sup>28</sup> -, resta una questione, sempre aperta, d'indubbio interesse teoretico, ma autoreferenziale alla codificazione stessa di Aristotele. Qualche nuova tessera potrebbe, invece, aggiungersi con un approccio più empirico, meno condizionato dai filtri di un'esegesi retorica plurisecolare, attendendo alla storia materiale dei suoi referenti e al loro sviluppo in 'figure' e traslati simbolici: al complesso, quindi, delle manifestazioni con cui la catarsi entrò in gioco nell'universo 'drammatico' della tragedia e del suo funzionamento teatrale, fino a divenire una parte dirimente dello stesso paradigma tropologico del 'tragico'.

Da questa angolazione più trasversale e 'minimal' si è inteso procedere, con una selezione di casi esemplari, trascelti sull'asse lungo della tradizione drammaturgica, dove si mostra la confluenza di saperi non monolitici e si attivano quelle dinamiche di reciprocità che collaborarono virtualmente, nell'intertesto dei differenti sistemi della cultura, all'edificazione dei fondamenti dell'esperienza e della memoria sceniche, degli stessi archetipi rappresentativi e ricreativi elargiti dalla tragedia classica al dramma classicistico.

### 3. *A teatro nel tremendum tragico: il miasma del contagio e 'i dispositivi' della purificazione*

---

<sup>26</sup> G. STEINER *Le Antigoni. Un grande mito classico nell'arte e nella letteratura dell'Occidente*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 128-130; 155-157: il termine è traduzione da Steiner, nel contesto del suo denso capitolo che dialoga criticamente con i paradigmi e gli eccessi interpretativi dell'antropologia strutturale e del pensiero moderno nella loro tensione a una classificazione nomologica degli snodi, delle articolazioni concettuali che dovettero plasmare il passaggio dal 'sapere mitico' al 'sapere tragico'; liquidando luoghi comuni, pseudo-romantici o post-romantici, indifendibili, come l'ossessiva ricerca dell'originario o l'idea della Grecia arcaica come infanzia dell'umanità, ma soprattutto la tendenza a sovrapporre i presunti contenuti di «verità storica» e di allusione simbolica, inscritti nel *corpus* dei 'miti chiave' genealogici, con i 'miti formalizzati' nella *fabula*, nel racconto delle tragedie di Eschilo o di Sofocle. Ciò lo induceva a ribadire, di fronte ai continuamente risorgenti interrogativi sull'origine, la scelta, la trasmissione o obliterazione di certi miti, che «la nostra comprensione di questi numerosi problemi, così legati fra loro, non avesse progredito in modo decisivo da quando Vico, nella *Scienza nuova* del 1725, aveva stabilito le fondamenta della percezione moderna del mitico» (p. 130).

<sup>27</sup> Cfr. L. GOLDEN, 'The Clarification'. *Theory of Catharsis*, «Hermes», CIV, 1976, p. 438.

<sup>28</sup> DONINI, *La tragedia, senza la catarsi*, cit., p. 30.

La prima accezione di catarsi che le fonti<sup>29</sup> riportano alla sfera religioso-culturale fu quella connessa ai riti di espiazione (*lustratio, expiatio*), secondo l'espressione di una mentalità che considerava la colpa e il delitto non sul piano della responsabilità individuale, ma di un disordine collettivo e rispetto all'idea di una loro trasmissibilità ed ereditarietà come *contaminatio* del *genos* e della città/comunità - il 'miasmatico'<sup>30</sup> «contagio di sangue», che collante di diversi stadi antropologici e accresciuto, nel corso degli sviluppi della cultura greca, di una pluralità di significati (giuridici, politici, morali) agisce come archetipo e motore dei conflitti della tragedia arcaica -, la quale esige l'eliminazione della "materia infetta", la purificazione e il ristabilimento dell'ordine violato. Colpa, contagio e catarsi si legano, sin dalla fase mitica e pre-riflessiva, in una catena di azioni e reazioni in cui il dato sensibile ed evemenenziale s'inscriveva in un ordine di categorie e simboli che Carlo Diano avrebbe collocato nella «dimensione dell'evento»<sup>31</sup>: dell'esperienza spersonalizzante con cui si affrontava e interpretava la fenomenologia dolorosa, luttuosa (la colpa, il delitto nei termini fisio-patologici di squilibrio e punitivi della malattia) come una contaminazione collettiva e un qualcosa da purificare (anche e, soprattutto, nel rapporto fra gli dei e gli uomini) con pratiche di ripristino della salute e rituali reificati nella tipologia sacrificale del 'capro espiatorio', da cui poi deriverebbe la, più o meno accreditabile, etimologia stessa della tragedia<sup>32</sup>, quanto, in prospettiva antropologica, l'essenza stessa del tragico. La residualità della valenza e dei significati arcaici della catarsi, insieme a quelli di altri figuranti metaforici o ipostasi, quali il Fato

---

<sup>29</sup> I. DURING, *Aristoteles, Darstellung und Interpretation seines Denkens* [trad. it. A cura di P.L. Donini, Milano, Mursia, 1976], Heidelberg 1966.

<sup>30</sup> R. PARKER, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Clarendon, Clarendon press, 1996. Un'ottima voce sul *Contagio/Miasma* è anche il contributo di F. ALESSE, *Contagio come contaminazione greco-romana*, che si legge in Archivio digitale ILIESI CNR, Istituto per il lessico intellettuale europeo e storia delle idee: da questo si sono attinte utili segnalazioni di fonti. Ma anche vd. num. monografico, a cura di F.G. Masi, S. Maso e F. Verde, «Elenchos», XXXIX, fasc. II, 2018.

<sup>31</sup> C. DIANO, *Forma ed evento*, Venezia, Neri Pozza, 1952. M. ALESSANDRELLI, *L'ordito della vita: esperienza del divino nella Poetica di Aristotele*, «Lexicon Philosophicum», 3, 2015, pp. 40-80: 41-42; 58-59, che di recente è ritornato sul rovello ermeneutico della catarsi e della *mimesis* tragiche della *Poetica*, chiarisce, con considerazioni ecdoticamente fondate, il senso del travestimento concettuale che la razionalizzazione del discorso aristotelico, relativo a una tragedia sussunta nei termini di un "congegno mimetico", operante attraverso *eleos* e *phobos*, esercita su categorie come la catarsi stessa (e per adduzione sulla *mimesis*), che provengono da un sostrato prelogico e da modalità percettive-coscienziali e consuetudini esperienziali integrate e già ampiamente consolidate nella tragedia arcaica e in altri campi tematici, con cui Aristotele si trova, suo malgrado, a fare i conti. La mimesi, discute Alessandrelli, è: «un'operazione interpretativa di aspetti privilegiati del reale (sì da restituire il senso più vero, quello che sfugge alla percezione diretta, sensibile della realtà)», Aristotele», su di questa, fonderebbe «un tipo di conoscenza universale». Quest'ultima – continua Alessandrelli – «non è tanto una conoscenza teoretica di oggetti quanto una comprensione preriflessiva delle strutture di significato inscritte nei fatti, una comprensione siffatta esige che questi ultimi siano assunti nel  $\mu\theta\omicron\varsigma$  come possibili, prima ancora che reali, la mimesi coglie il senso dell'accadere, cioè i fatti o eventi ( $\pi\rho\alpha\gamma\mu\alpha\tau\alpha$ ) che essa seleziona e dispone nel  $\mu\theta\omicron\varsigma$  sono fatti significativi. Il  $\mu\theta\omicron\varsigma$  in cui essa consiste è pertanto una connessione casualmente e finalisticamente sensata di  $\pi\rho\alpha\gamma\mu\alpha\tau\alpha$ . Il  $\mu\theta\omicron\varsigma$  in altri termini dispiega l'ordito dell'esistenza» (sott. nostre). La prospettiva «tecnicizzata» della tragedia, indotta da Aristotele, come «una  $\tau\epsilon\chi\nu\eta$  attuabile tramite il controllo razionale del repertorio mitico», e di una  $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma \pi\rho\alpha\zeta\epsilon\omega\varsigma$  trasferita sul piano di una «ermeneutica dell'accadere» sempre più formalizzata, sviluppa poi, nella tradizione post-aristotelica e classicistica, lo statuto quasi paradigmatico di una mimesi puramente logica, via via oscurante quegli aspetti pre-riflessivi rapportabili ad altri orizzonti originari: a partire da quello del sacro, o dall'intendimento dell' $\omicron\upsilon\sigma\iota\alpha$  stessa della tragedia rispetto alle modalità della fruizione antica, per cui la «parola tragica è sempre ritmica» e la catarsi è strettamente connessa a uno spettatore (fruitore) che sperimenterà un piacere tragico (emotivo-cognitivo quale sia) dipendente dall'azione della mimesi, dalla sua capacità di conferire una struttura di senso agli eventi, e non dalla «teoresi dell'impianto strutturale della tragedia di tipo finalistico». Un sottile distinguo che risulta impalpabile e ostico da capire per una coscienza moderna, che fatica ad accettare una antecedenza percettivo-conoscitiva di un modo di agire e o di comportarsi rispetto al modo di comprendere corrispondente.

<sup>32</sup> M. CENTANNI, *Rappresentare Atene*, in ESCHILO, *Le tragedie*. Traduzione, introduzione e commento, a cura di Eadem, Milano, Mondadori, 2007, pp. XLVIII- LV, dove si discute dell'invenzione della poesia drammatica e della sua assunzione in origine «di alcune coordinate fondamentali del teatro rituale». In *Poetica* IV 1449a 10, Aristotele accenna alla nascita della Tragedia dal *Ditirambo*.

(intrinsecamente connesso al discusso paradigma del conflitto tragico), costitutivi e persistenti del laboratorio del dramma antico, anche nella stagione della piena maturità classica, è parso quale uno dei fattori che contribuirono a contrastare o, perlomeno, a minare lo sforzo aristotelico di includere, in un assetto coerente, categorie culturalmente connotate da una storia materiale e ideativa antecedente, entro un processo di razionalizzazione e secolarizzazione che si prefiggeva di conferire alla tragedia la veste di «un raffinato congegno narrativo» e formale.

Il tentativo di ricucitura fra linguaggio e mito, fra sostanza mitica e forma retorica (secondo Steiner, nella coscienza greca arcaica intimamente correlati in una reciprocità inventiva di tipo linguistico-grammaticale<sup>33</sup>) lascia trasparire le sue smagliature e la presenza di inquietanti dualità. È quanto sostiene con argomenti pesati, in suo recente saggio, Michele Alessandrelli<sup>34</sup> che osserva come il tentato assestamento di «elementi della tragedia classica percepiti come arcaici, religiosi e prefilosofici», in sostanza conflittuali, nel disegno della *Poetica* non si concluda con una loro radicale eliminazione, ma con soluzioni di compromesso e di travestimento in un ordine diverso di pensiero e di sensibilità per cui se

la catarsi, dopo la fugace, ma cruciale apparizione nella definizione d'essenza fornita da Aristotele nella *Poetica*, sopravvisse in questo trattato sotto forma di piacere (il suo correlato fisiologico), *anche* il fatto *si ridusse* nella forma della necessità causale che permea la connessione dei fatti;

ossia nella logica dell'ingranaggio drammaturgico che regola i rivolgimenti della *peripeteia*, secondo criteri di conformità e verosimiglianza imposti dalla mimesi tragica: insindacabile cardine autoreferenziale e autoriproduttivo in cui si codifica la 'forma' della tragedia antico-moderna.

Ma la catarsi, in particolare, nella sua natura di ponte fra la tragedia e il suo uditorio (di cui troppo spesso si dimentica anche la riflessione classicistica), «in quanto culmine dell'offerta di senso concessa allo spettatore dalla mimesi tragica»<sup>35</sup>, non poteva risolversi e contenersi in un mero «processo meccanico e fisiologico di idraulica delle emozioni», lasciando intravedere i riflessi di un'antiorità che la attualizzava come un tipo specifico di comprensione esperienziale, sperimentabile in presenza di determinati presupposti e condizioni.

Se il discorso dell'Alessandrelli, nel suo nucleo teoretico, ha di mira il consueto ritorno sulle ambiguità della catarsi aristotelica in concorrenza, come fine della tragedia, con l'altra categoria instabile, quella del piacere drammatico – una desultoria oscillazione della *Poetica*, non da poco se intorno ad essa ruota, nella tradizione cinque-settecentesca, l'alternanza, spesso banalizzata, fra l'oraziano *prodesse et [aut] delectare* di una catarsi che si dibatte fra le istanze etiche e quelle edonistiche (il tipo della “purgazione della mestizia” del Giacomini e del Guarini, cifra stessa delle metamorfosi in atto nel sistema scenico moderno, e preludio ai nuovi ibridi teatral-musicali dell'età barocca<sup>36</sup>) -; nondimeno riapre l'inesausta *vexata quaestio* delle radici mito-poietiche dei presunti

---

<sup>33</sup> STEINER, *La Antigoni*, cit., p. 156: «Sotto il loro significato primario, ne sono convinto, i miti greci “iniziali” e determinanti sono *miti nel e del linguaggio*, in cui la grammatica e la retorica greche, a loro volta, interiorizzano e formalizzano alcune configurazioni mitiche». Sia pure con approccio influenzato dalla fenomenologia e da tesi heideggeriane, senza la loro «ontologia arcadica» - come dichiara l'autore - e la loro «religiosità repressa» (p. 153) (e senza dimenticare, ci pare, il 'primitivismo etimologico' della riflessione vichiana), certe congetture di Steiner, di intensa suggestione, meritano qualche ripensamento, come nella interazione che instaura fra «il gruppo primitivo di miti» «che drammatizza le ambiguità della parentela (il motivo dell'incesto) e la grammatica dei casi»: la problematica articolazione grammaticale dell'identità incerta di Edipo e le «designazioni di nominativo, genitivo e vocativo».

<sup>34</sup> ALESSANDRELLI, *L'ordito della vita*, cit.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 43-44.

<sup>36</sup> Lorenzo Giacomini, nel discorso *De la purgazione della tragedia*, letto presso l'Accademia degli Alterati nel 1586, anticipa, o meglio collabora, in un ambiente letterario già gravido di discussioni teoriche sull'interpretazione delle categorie tragiche aristoteliche, anche in ragione degli sviluppi in atto nel rapporto fra Tragedia e Musica, alla promozione di quell'idea di «catarsi della mestizia» usualmente attribuita al Guarini, come invenzione di difesa della sua tragicommedia. L'implicazione militante della definizione ha fatto, però, perdere di vista il rilievo che la “melancolica purgazione” assunse nel contesto più generale dell'evoluzione delle forme tragiche nell'ultimo Cinquecento e della riconsiderazione delle categorie della *Poetica*, proiettate sull'orizzonte in movimento di un teatro classicistico inclusivo e contaminatorio di forme miste tragico-comiche o drammatico-musicali. Per l'analisi della

‘saperi primari’, impresse nel DNA della tragedia e della sua struttura, spia residuale, sottotraccia nell’irreggimentazione logica della precettistica aristotelica, delle indecisioni e del procedere aporetico della sua laicizzante ermeneutica del tragico.

Si rilancia così nuovamente l’interrogativo sullo statuto sacrificale della tragedia, di cui la catarsi rappresenterebbe il perno con le sue risonanze arcaiche, il suo sfondo violento, il suo codice genetico terapeutico connesso con la realtà dell’«organico», nell’indistinzione percettiva e cognitiva di corpo-spirito-fisiologiche pulsioni ed emozioni, di impurità e colpa. Deriva da questo anche il legame che stringe a filo doppio la catarsi tragica con la fenomenologia della contaminazione e del contagio nel *transfert* e nei processi analogici con cui la memoria mitica e i suoi *phantasmata* si reificano nei correlati oggettivi, nei significati e negli atti del nuovo organismo dell’illusione teatrale e della rappresentazione. E la ‘forma’ della *fabula* scenica autentica la durata della magmatica materia del mito, cristallizzandola intorno a un nodo concreto di eventi che attualizzano schemi semici e funzioni anamnestiche di rispecchiato riconoscimento collettivo in cui si reiterano, nel costruito della *mimesi* tragica (specchio dinamico e polivalente che traccia l’orizzonte di senso dell’accadere), «impurità» contingenti delle vicende di una comunità: come nell’archetipico *récit* di ingresso dell’*Edipo re* sofocleo, con la *contaminatio* della città (vv. 25-30), il *loimòs*, «il contagio, nemico sanguinario», «buio Nulla» (l’Αιδης greco, il male, la “cecità totale”), il «μίασμα», personificazione della ‘pestilenza’ magica’ con cui lo «θεος πυρφορος», «il dio arroventato» piaga e frustra con il fuoco (nella sua carica allusiva all’arsura febbricitante<sup>37</sup>) la ‘colpa’ di Tebe, e contro cui la «folla protesa» e orante chiede al ‘potere del re’, all’ancora inconsapevole, all’*anous* Edipo, la cura (la ίασις), la terapia risanante e riequilibratrice dell’ordine infranto dai «datori di morte», il «ποιω καθαρω»<sup>38</sup>. Con questo non s’intende di certo ricadere (anche se il rischio è sempre latente e, spesso, involontario) in ingenue ‘fallacie referenziali’, in quelle tesi per cui lo statuto delle tragedie greche antiche si sarebbe configurato nei termini di una «sceneggiatura» di eventi; esse, come è stato a ragione ribadito, «sono e restano dialoghi problematici e tormentosi»<sup>39</sup>: perché il confronto dialettico, l’agonismo delle parole, rappresentativo del conflitto e della sublimazione

---

trattatistica guariniana sulla catarsi, rinvio al mio ‘*Classici e moderni nell’officina del Pastor Fido*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2000, pp. 41sgg. Per Giacomini cfr. M.-A. ZAGDOUN, F. MALHOMME, *Preface* a «Atti della Accademia Pontoniana. Supplemento», N.S. XVI, 2012, pp. 9-24: 21-22: «Ce stade ultime de reception de l’heritage aristotélicien marque le point maximal de surédification du texte de la *Poétique*, qui caractérise depuis ses débuts la démarque des humanistes italiens. La Renaissance aristotélicienne ne signifie en rien revenir à la lettre du texte grec, mais présente un extraordinaire moment créatif ou l’on élabore de nouvelles formes dramatiques, une nouvelle poétique, tout en se réclamant du Stagirite. Cela aboutit même bien avant Nietzsche, au cas le plus extrême, une considérations anti-aristotélicienne de la poétique, qui se traduit par la valorisation des deux parties sensibles de la représentation tragique répétées par Aristote, la *melopoiia* e l’*opsis*.[...] La revalorisation de la question musicale apparaît également à propos de la surédification de l’un des points les plus obscurs de la *Poétique*, la *catharsis*. Chez les premiers commentateurs humanistes, la notion de Catharsis se voit transformée en *questio* [...] Le développement de cette question entraîne celui de la musique, comme en l’observe chez Robortello. Avec Giacomini, qui laisse avec *De la purgazione de la tragedia* le texte le plus développé à l’âge humaniste sur cette question, la surédification musicale de la notion de *catharsis* atteint son comble. Si l’auteur tente de résoudre la tension entre plaisir et utilité en accordant une place égale à chacun, et développe longuement la question du plaisir de la tragédie et de sa nature, sa théorie moderne de la purgation – malgré la place accordée aux éléments musicaux et aux phénomènes sensibles – relève d’une conception non pas hédoniste, mais entièrement morale et politique.

<sup>37</sup> Tucideide, nella *Guerra del Peloponneso*, II, 49, 5, descrivendo gli effetti della malattia, della terribile peste di Atene del 430-429 a.c., parla di interna «arsura».

<sup>38</sup> *Edipo re*, vv. 25-30. Si cita dall’edizione: SOFOCLE, *Edipo re, Edipo a Colono, Antigone*. Introduzione di U. Albini. Nota storica, traduzione e note di E. Savino, Milano, Garzanti, 1977 (1988).

<sup>39</sup> Si rinvia a quanto ne discute G. CERRI, *Verosimiglianza tragica nella prassi drammaturgica e nella teoria pratica* (*Edipo re di Sofocle e il giudizio di Aristotele*), in *La stella sta compiendo il suo giro*. Atti del Convegno Internazionale di Siracusa, 21-23 maggio 2007, a cura di A. Barchiesi e G. Guidorizzi, in num. monografico di «Studi Italiani di filologia classica», s. IV, 7, 1, 2009, pp. 49-63; dove si ribadisce che, se certi *loci* contraddittorii della teoresi poetologica di Platone e Aristotele sembrano facilitare quelle ricadute in una euristica che abbracciava la «concezione più ovvia della tragedia come sceneggiatura di eventi», invero ciò serve a focalizzare meglio la ‘qualità’ della «componente realistica» della tragedia greca nei processi che la costituiscono come μιμησις ed εικος, nel suo essere ‘imitazione della realtà’, secondo un preciso criterio logico di ‘verosimiglianza’.

retorica del *polemos* eracliteo, principio generativo del divenire da cui dipende il moto di tutto ciò che è esistente, è cifra della vita stessa della *polis* e sulla scena del teatro<sup>40</sup>.

Ci si conceda, in merito, lo spazio di una digressione, ma calzante per ridiscutere alcune ipotesi critiche, che proprio rispetto al congegno paradigmatico dell'*Edipo* sofocleo, assunto – si ricorda – nell'Olimpo aristotelico per il mirabile funzionamento della sua 'epitasi', dell'*esodo*, e dei suoi dispositivi tragici agnitivi, e impresso nella coscienza della drammaturgia classicistica quale modello, quasi incomparabile, di imitazione, hanno cercato di rispondere agli interrogativi che coinvolgono l'essenza del tragico antico, le sue mitizzazioni e i filtri con cui si imposero in una precisa tipologia di tragedia. Viene in mente un vecchio, ma ancora vitalissimo, saggio di René Girard sulla 'violenza e il sacro'<sup>41</sup>, e ancor più alcune sue estensioni recenti, quale il contributo di Emanuele Antonelli<sup>42</sup> che, focalizzato sugli aspetti e le ambivalenze del teatro antico da cui affiorerebbe lo scarto fra il «sapere mitico» e il «sapere tragico», procede proprio dal caso emblematico dell'*Edipo*: «fondamentale per ritornare a riflettere sul significato essenziale del tragico», quanto sulla validità stessa di strumenti esegetici effettivamente in grado di sintonizzarsi, non astrattamente, sui processi con cui la 'mimesi drammatica' (condizione stessa del gradiente di socialità della rappresentazione) ricombina un sapere preesistente.

Piace innanzitutto ricordare, spigolando fra le fonti arcaiche generatrici di archetipi collettivi, la presenza proprio nella *Teogonia* di Esiodo di una *plaque* che emblemizza, per definire la genealogia della terribile coppia di *λοιμός* e *λιμός* ("pestilenza" e "carestia"), una situazione-*topic*, un «mito di base», una sinopia predisposta a invenzioni tragiche:

Tante volte la città intera è stata punita a causa di un uomo malvagio che ha sbagliato e ha intrapreso opere ingiuste. Il figlio di Kronos ha scatenato dal cielo una grande disgrazia, *limòs* e *loimòs* insieme. (*Teogonia*, vv. 200-202)

E il caso di Edipo si fa esemplare: di fronte alla domanda mitica per antonomasia «chi è stato?», di chi (o, meglio, di che cosa) è la colpa<sup>43</sup> della *contaminatio*, della peste di Tebe, le risposte offerte dall'ingranaggio drammatico, costruito da Sofocle, agiscono tessendo una rete di impenetrabili ambiguità, un depistaggio che disorienta. La ricerca della colpa tragica, che muove l'*investigatio*, la vera e propria 'caccia all'uomo', al fatidico untore, misero reietto che infetta e minaccia con la sua presenza o i suoi malefici la salute della comunità, figura totemica da espellere o giustiziare nell'inevitabile assunzione di ruolo da capro espiatorio - e va rammentato che il significato originario greco, senza le sovraimpressioni biblico-cristiche, designava non l'innocenza dalla colpa, ma la condanna collettiva per colpe non solo sue -, avviando così il conflitto drammatico come *mise-en-scène* di un dibattito forense sull'uccisore di Laio, sembra mettere in parziale

---

<sup>40</sup> E. BENVENISTE, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee. Potere, diritto, religione*, a cura e traduzione di M.A. Liborio, Torino, Einaudi, 2001: cfr. M. CENTANNI, *Commento a Supplici*, pp. 857-858 (da questa edizione si cita per tutti i riferimenti a Eschilo).

<sup>41</sup> R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, trad. it. a cura di O. Fatica e E. Czerkl, Milano, Adelphi, 1980.

<sup>42</sup> E. ANTONELLI, *Mimesis, Kenosis, autoreferenzialità*, «Bollettino filosofico», 30, 2015, pp. 225-246.

<sup>43</sup> Si fa, qui, ricorso di necessità a un termine che, per la difficoltà di comparare linguisticamente e semanticamente sistemi diversi della mentalità antropologica, ha dato adito ad alcuni fantasmi interpretativi anacronistici e molto radicati che intendono il concetto di colpa in rapporto all'edificio etico della 'morale delle intenzioni', sulla base del criterio di 'volontarietà' e 'involontarietà'; fatto che poi genera, sull'onda dell'esegesi ottocentesca e della filosofia tedesca, come ha ben chiarito G. PADUANO (*Edipo greco. Complesso di colpa e interiorizzazione della vergogna*, in *Peccati e pene*. Ciclo di Lezioni, 2006/7, Fondazione Collegio San Carlo, *on-line*, pp. 1-12), «l'estensione a tutta la tragedia attica dell'idea di Eschilo che la colpa sia consunzionale all'esperienza tragica e in particolare all'eroe tragico, in quanto non è possibile pensare che le sventure umane, argomento proprio della tragedia, non discendano da una trasgressione commessa dall'individuo o rapportabile al *genos*». Secondo Paduano, tuttavia, in Sofocle comincia ad affacciarsi «se non il concetto di colpa, quello correlato di punizione», non però nell'*Edipo re*, ma nell'*Edipo a colono*, al v. 439, attraverso il termine polisemico *hamartema*.

discussione la stessa «verità» del mito, la ricaduta del ‘contagio’ su Edipo *atimos*, radice maledetta della lue tebana: «male vivente», «colpa pura», fatale «meta di peste soffocante»<sup>44</sup>.

Come già osservava Girard, il *tremendum* che incombe su Edipo, «il terrore freddo», quasi fisiologica e ‘umorale’ escrezione, che Giocasta stigmatizza trasmettersi «in tutti noi» da un ‘sapere-potere’ del re alla deriva, «preda di voci spettrali», incapace «di decifrare coi fatti del passato il nuovo di oggi»<sup>45</sup>, è un grumo di storie diversamente raccontate: le ragioni che dovrebbero attribuire la colpa ad Edipo, riconoscendolo uccisore di Laio, sono tutto fuorché solide e prospettano due diverse versioni dei fatti. L’ambiguità con cui Sofocle farebbe mostra di condurre l’inchiesta, nel rivolgimento della peripezia, ha così indotto a ipotizzare che la tragedia non sia tanto da interpretarsi come una rappresentazione del mito, quanto piuttosto «una *pièce* sulla sua genesi»<sup>46</sup>: un’interrogazione meta-teatrale sulla verità del mito e i modi della sua formalizzazione. E in tal senso Antonelli commenta:

*la tragedia cercherebbe di raccontare quale debba essere la logica non già degli eventi che hanno portato all’uccisione di Laio, tema centrale del dibattito messo in scena, ma del dibattito stesso, non tanto dunque gli avvenimenti narrati dal mito, quanto le circostanze della creazione del mito stesso. Essa metterebbe in scena la crisi al termine della quale una moltitudine di individui la cui potenza è momentaneamente priva di sapere avrebbe mimeticamente braccato uno qualsiasi dei membri della comunità, pur di trovare il responsabile del disastro a cui avrebbe assistito. [...] Godendo del differimento offerto dalla traccia mitica, e quindi della distanza dalla frenesia del destino, la tragedia inizierebbe insomma se non a mettere in dubbio la vulgata, quanto meno a mettere in chiaro l’esigenza di tornare sugli eventi che stanno alla base della narrazione. Per rispondere al problema dello scarto tra sapere e potere, la tragedia rimette in scena la formulazione e l’attribuzione di una colpa, cioè l’esercizio di un potere, ma è il mito, che ancora parla in essa e ancora oggi molti ascoltano, a stabilire la relazione tra amartia, errore e punizione. Il mito attribuisce la colpa, senza dubbio. La tragedia ragiona sulla colpa, mettendo in scena la genesi del mito, cioè la logica degli eventi che presiedono e conducono all’attribuzione della colpa, e rendendo possibile il dubbio»<sup>47</sup>. [cors. nostro]*

Se nel dramma di Edipo ‘sapere mitico’ e ‘sapere tragico’ sembrerebbero davvero far mostra di non coincidere e di confliggere – un rilievo che aveva indotto Vernant, di fronte al disorientante gioco anfibologico e alla “doppiezza” del linguaggio semantico di Sofocle, a suffragare quella convinzione, di lungo corso, su un’ambiguità connaturata nella tragedia greca per il sovrapporsi di una molteplicità di strati antropologico-conoscitivi e di sensi -, di fatto, come già osservava Di Benedetto, il quadro delle questioni si prospetta assai ben più complesso, interpretabile alla luce del contesto di crisi che coinvolse la cultura greca del V sec. nel suo «modo di porsi razionalistico-intellettualistico di fronte alla realtà»<sup>48</sup>, nell’esercizio delle sue *technai* dialettiche e sapienziali. Ed è proprio il costrutto tragico nella concatenazione incalzante delle sequenze teatrali, in un gioco perverso e straniante, dove gli stessi registri espressivi della struttura drammatica e i linguaggi empirico-razionalistici delle *technai* esercitate per interpretare l’inestricabile nodo degli eventi e la rete dei nessi profondi della realtà - come la *σημεῖα* della cultura medica cui si appella Giocasta per

---

<sup>44</sup> *Edipo re*, vv. 822-823; 832-32. Si riprende il testo dalla trad. di Ezio Savino, p. 55 (ma si confronta anche con la traduz. di F.M. Pontani, SOFOCLE, *Tutte le tragedie*, Roma, Newton, 2004): nel dialogo con Giocasta, dopo la profezia di Tiresia e il creduto complotto di Creonte, Edipo, che inizia a intuire la verità, si apostrofa con tali termini, ma ancora non sembra risolversi la disparità esistente nelle versioni del racconto riguardo alla morte di Laio, causata da uno o da «molti ladri assassini», per cui Edipo si arrovella dichiarando: «ladri. L’hai sottolineato: l’uomo raccontava di più d’uno, massacratori di re Laio» (p. 55); cui Giocasta replica rendendo ancora più intricata la questione: «Il suo racconto [quello «del bovaro»], netto, aperto era quello, tu lo sai, non lo cancellerò, non può. La gente l’ascoltava [la folla raccolta sotto la reggia di Tebe], non io sola. Potrebbe anche sviarsi dalla traccia antica. Anche così non farà retta luce, e non può essere, sulla violenta morte, di Laio, sì, di Laio. Obliquo predisse la sua fine: morte per mano di un mio figlio».

<sup>45</sup> *Edipo re*, vv. 916-917; 922-923 (trad. di E. Savinio, p. 59).

<sup>46</sup> ANTONELLI, *Mimesis, Kenosis*, cit., p. 230-240.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 230-231.

<sup>48</sup> DI BENEDETTO, *Edipo. La crisi delle strutture intellettuali*, in *Sofocle*, cit., pp. 85-104: 86-87; 95.

contrastare la ‘verità fatale’ dell’arte mantica (v. 710: φανω δε σοι σημεια τωνδε συντομα<sup>49</sup>) -, a condurre alla catastrofe e alla distruzione di Edipo, nella presunzione di un suo controllo razionale delle *res* e dei *verba*, in un rovesciamento problematico che svuota di valore e smonta gli strumenti conoscitivi dell’*episteme* greca del tempo. È «il gioco crudele della divinità, di cui il poeta si fa “interprete”», e di una *Tyche*, ‘madre matrigna’, di cui Edipo con insensato orgoglio si era definito «figlio» (v. 1080), che tesse il filo di un’altra linea di σοφία tragica, quale intelligenza dei fatti e capacità di giudicare e agire; una linea che dà scacco all’indagare intellettualmente consapevole di Edipo, l’antonomastico «decifratore» degli enigmi (v. 1525: «l’uomo sapiente dei chiusi sortilegi»), a quella rivendicazione di una saggezza umana operativa di una γνώμη attraverso la τέχνη, che, nel ‘prologo’, di fronte alla richiesta di una «cura» per Tebe, gli aveva fatto proferire nei modi di un ‘sapere-potere’ da re taumaturgo, ma già insidiosamente corrosivo da una penetrante ironia tragica: «ho studiato tutto» e «so una terapia [una *iasis*], nessun’altra» (vv. 67-68). È la dialettica razionalistica di un φαίνειν - come constatava Di Benedetto<sup>50</sup> -, di un «apparire/indagare/rivelare» con un’*investigatio* condotta da parte dell’uomo, che vorrebbe illuminare la radice di un oscuro male tragico, al fondo archetipico della sua essenza, ad andare irreversibilmente in crisi e a smagliare la catena, la griglia relazionale dei discorsi e dei *signa*, incapace di offrire risposte e risoluzioni con i mezzi di un’ermeneutica ‘de-divinizzata’ del mondo. Il φαίνειν di Edipo si attua, ma ad un altro livello espressivo, quello peculiare dell’«esperienza religiosa», e delle coordinate genealogiche interpreti di uno statuto rituale del tragico, quanto della ‘forma’ stessa delle funzioni della tragedia: come l’epifania di un «rivelarsi», di un «manifestarsi», ad opera della divinità, di una realtà nascosta, il cui fondo abissale disloca (raddoppiando la violenza di morte del suo essere «male vivente», «colpa pura»: v. 822) il centro dell’inchiesta sulla radice della pestilenza contaminante - il «delitto antico» impunito del re - nell’ambito di un tremendo «contagio di sangue», dell’atroce scoperta dell’incesto, della *physis* mostruosa, «carne oscena», «unica eredità» che marchia la «stirpe mortifera» del protagonista («degradazione che degrada a fondo»: vv. 1361-1363). Così recita l’*antistrofe* finale della *rhesis* di Edipo con Corifeo:

Nozze, nozze, m’avete dato vita, e dando ancora vita, avete fatto rigerminare il medesimo seme, e ciò che avete rivelato furono padri, fratelli, figli, consanguineo sangue. Spose ad un tempo mogli e madri, e quanto di più turpe c’è fra gli uomini. (vv.1402-1408: trad. di F.M. Pontani) (sott. nostra)

Ma sono proprio il gioco dissonante dei livelli e dei linguaggi (e, corvivamente, del dettato sapienziale del ‘mito’ e della ‘fabbrica’ della tragedia), il ‘conflitto tragico’ e la risoluzione orrorosa del dramma, specchio stesso di una crisi insanabile e non dialettizzabile nel paradossale accertamento di verità assunto per *autopsia*, in presa diretta, da Edipo, il quale, solo indirettamente e per spietato inganno della *Tyche*, viene a conoscenza su un diverso piano, quello delle leggi inflessibili della divinità, di un’altra verità, per lui, più significativa e più atroce, a spostare il baricentro della tragedia dall’incubo della peste, dal problema della malattia e della contaminazione collettiva della città (dallo stesso delitto di Laio), alla vicenda individuale di Edipo e al dramma della sua paura soggettiva (quel senso psichico in crescendo di un φόβος che nel protagonista

<sup>49</sup> Dopo il dialogo-scontro con Creonte che insinua la terribile verità di Edipo «assassino di Laio», “peste infettante” e veicolo di un tremendo «contagio di sangue», in fede della prima rivelazione profetica di Tiresia, Giocasta da una prospettiva razionalistica, che dovrebbe esorcizzare il disorientante *phobos* in crescendo di Edipo, si sforza di dimostrare la vanità conoscitiva, il fondamento sofisticato dell’arte mantica, ricorrendo all’associazione di grande forza allusiva (perché implica il procedimento di decifrazione della realtà e della sua manifestazione/svelamento) di φανω e σημεια, un vocabolo peculiare dell’ambito medico-scientifico: [vv. 707-710] «Sbloccati. Lascia cadere questa storia. Ascolta: non c’è essere vivo, padrone di scienza presaga. Voglio darti trasparenti segni. Poche parole». È significativo il confronto con un’altra ricorrenza rilevante del termine σεμειον nell’*Antigone* sofoclea, nel discorso di Tiresia ai vv. 998-1003, ossia in un contesto del tutto svincolato dall’esercizio dell’umana intelligenza e dalla sua ambizione/illusione di poter interpretare gli eventi, perché l’ambito chiamato in causa è quello della manifestazione della divinità che si rivela di per sé (σημεια qui si unisce emblematicamente a γνώση e τέχνης).

<sup>50</sup> DI BENEDETTO, *Sofocle*, p. 95.

sofocleo si dissocia dalla realtà del *genos* e della *polis*, personalizzandosi) e della sua purificazione. «Sofocle sovrappone, senza curarsi di eventuali distonie, due diverse linee culturali»<sup>51</sup>. Lo testimonia esemplarmente, ancora una volta, il trattamento sfasato o sdoppiato che coinvolge il legame terribile tra la νόσος e la sua terapia, tra le funzioni e i figuranti simbolici della contaminazione/del contagio e la loro incerta catarsi.

L'emblematico *esodo* della tragedia che sembrerebbe volere dare uno sbocco, con l'insistita richiesta di Edipo a Creonte della sua espulsione dalla comunità (v. 1518: «Devi esiliarmi, farmi senza patria»), e un esito coerente, secondo una residuale concezione arcaica ed etico-religiosa della *contaminatio/impurità* (malattia collettiva, colpa collettiva e 'capro espiatorio'), si polarizza e si 'personalizza', invece, fra l'alienata figura in frammenti di Edipo, espansa a uomo del dolore universale (nella derelizione che ha minato nelle più intime fibre l'abilità dialettica della sua intelligenza e del suo sapere), e la divinità inflessibile da cui si attende l'ultimo responso («Ma voglio interpellare il dio, approfondire la futura decisione» – ribadirà Creonte: vv. 1438-39) e che ad anello tutto ha ricondotto alle origini, a quelle «atrocità mostruose, stravolte» (vv. 790-791), un tempo «fatte balenare» nell'epifania profetica di «annunci tremendi». Sono quelle voci oracolari («annodarmi alla madre nel letto e abbattere il padre»: vv. 825-826), ora inverate, che nel *secondo episodio*, nel dialogo dubbioso con una Giocasta scettica sul «possesso di un'arte mantica», avevano indotto Edipo profondamente scosso, nel vortice di una paura quasi 'psichica' (di un *phobos* incontrollato da esorcizzare), insinuatasi in crescendo come tratto e tarlo dominanti del personaggio, a chiedersi: «Sarebbe assurdo intravedere l'atrocità di un dio in questi colpi miei?» (vv. 828-829). Un Edipo, insomma, in fuga da se stesso («Il mio futuro è fuggire»: v. 823) in un'ultima disperata difesa di un'identità, che nell'attimo di un lucido presagio anticipa l'inevitabile catastrofe e l'illusoria e distonica ricerca di una λύσις, di una liberazione dall'angoscia, come rescissione da ogni legame parentale e cecità della memoria: «Fuggendo cancellerò dagli occhi i miei, schiverò la patria» (v. 824).

Il senso della paura, la fenomenologia e la fisiologia del φόβος di fronte a una realtà minacciosa che sfugge al controllo razionale dell'uomo è fattore dirimente della coscienza del tragico greco, e componente conoscitiva imprescindibile del funzionamento della tragedia e del suo rapporto performativo ed empatico con l'universo degli spettatori (strumento stesso dell'aristotelica catarsi). Nel teatro di Eschilo – come si avrà modo di discutere – l'esemplarità della 'paura' (del terrore ansiogeno o dell'orrore psico-fisiologico, quasi materico) coinvolge «il discorso etico-religioso»<sup>52</sup> e didattico, nel contesto di una costruzione drammaturgica che associa l'esperienza della paura al riconoscimento della verità e delle dinamiche del *genos* e che ha di mira i diritti e gli istituti della *polis*. Nel dramma sofocleo, la paura si manifesta ad un altro livello, si dissocia dalla linea eschilea del *genos* e della salute minacciata della *polis*, si personalizza nella sventura di Edipo e nella dialettica tragica che ne assolutizza la crisi, mettendo fuori gioco gli schemi di interpretazione tradizionale, sia quelli etico-religiosi comuni (la maledizione della stirpe) sia i razionalistici della sapienza del protagonista, che solo attraverso la paura mostra di entrare in sintonia con la realtà, con la sua essenza universale di dolore, di malattia, di morte. L'uscita di scena di Edipo, nella *rhexis* finale, si compie nel segno di una momentanea, ritrovata, disperante consapevolezza di «un futuro indeterminato e pauroso» (vv. 1456-1457: «Ero già morto, e tornai vivo per mostruose sofferenze, e basta») che l'attende, senza acquietanti o purificatorie risoluzioni sacrificali. L'immagine del φαρμακός, dell'espulso da Tebe, che avrebbe concluso coerentemente il circolo delle promesse terapeutiche e della invocata decontaminazione della *parodo*, incarnando nell'esemplarità della mimesi drammaturgica lo schema strutturante e l'esperienza rituale archetipica, insita nella coscienza antropologica del tragico arcaico e allusa nella cornice collettiva e nell'*ouverture* del dramma (vv. 97-402), viene messa progressivamente fuori campo, nonostante Vernant – censurava

---

<sup>51</sup> Ivi, pp. 129-130.

<sup>52</sup> DI BENEDETTO 1983, pp. 105-108.

Di Benedetto – avesse ormai radicato nella coscienza critica l'idea di un Edipo «cacciato come si espelle l'*homo piacularis*»<sup>53</sup>.

Il testo sofocleo mette in relazione più modelli e si avvale di codici espressivi differenziati che si insinuano nelle maglie delle ambiguità del dramma e nelle diastole espressive e dissonanti del finale, dove il problema della malattia, dell'impurità e della sua purificazione slitta dalla dimensione collettiva a quella individuale, facendo affiorare la pressione di nuovi registri culturali: il linguaggio della sofferenza, di un più moderno *pathos* – come nel paradigmatico corale dell'infelicità di Filottete, del suo «male selvaggio»<sup>54</sup> nella «miseranda angoscia», «senza rimedio» -, e quello delle emozioni, dei rapporti interpersonali nella sfera patetico-affettiva della compartecipazione dolorosa (anche con il pianto e il ricorso a un inusuale e familiarissimo 'tu') dei vecchi del coro, nel quarto *stasimo*, e, soprattutto, delle figlie, nell'accettazione di una sciagura troppo grande da sopportare. A segnare lo stacco o la sovrapposizione dei registri espressivi (con l'implicito sviluppo delle potenzialità e del significato drammaturgici di una 'catarsi' psicofisiologica) giunge anche il comportamento scartante di Edipo, la regia delle richieste con cui il protagonista, ormai cieco e chiuso nel solipsismo della sua prigione di 'tenebre', estrinseca a più riprese il suo desiderio di toccare e di essere toccato (v. 1409: [*al coro*] «sfiorate questo rudere di uomo»; vv. 1466-67: [*a Creonte verso le figlie*] «Lasciamele accarezzare, fammi piangere con loro la rovina»), del tutto immemore della sua terribile 'impurità', del ruolo contaminante della sua persona. Modelli diversi interagiscono, quindi, e si associano nel testo, generando quella problematicità ermeneutica e quel senso di un'ambiguità sfuggente alla comprensione dei suoi significati antropologici e all'ingranaggio della sua esemplarità drammaturgica, che rilanciata continuamente, attraverso il filtro della risemantizzazione codificante aristotelica, alimenta quell'interminabile dibattito, nel vitale riuso teatrale classicistico della *fabula* sofoclea, sull'innocenza o la 'mezza-colpevolezza' di Edipo in rapporto alle diverse interpretazioni del funzionamento della catarsi.

Così, ad esempio, Giovan Vincenzo Gravina, nel suo culto per una greicità riletta attraverso la lente del razionalismo primoseicentesco e dell'antropologica inchiesta cartesiana sui meccanismi psicofisiologici delle passioni umane, venato internamente da un fondo pessimistico di eredità neo-stoiceggiante e giansenistica, privilegiava una lettura della tragedia di Edipo, che egli reputava l'espressione più nobile della 'ragione naturale' degli antichi, della loro capacità, nella logica classicistica della dialettica fra 'verosimile' e 'mirabile', di suscitare con «l'imitazione del successo vero» una «meraviglia» sublime, non artificiosa (come quella barocca e dei moderni drammatici), quale 'rappresentazione del destino'. Manifestazione naturale di un senso metafisico del tragico ruotante intorno al conflitto dell'eroe sapienziale, come Edipo indagatore della verità, con la «necessità fatale, che secondo gli antichi filosofi, conduce ad incontrare il danno per quelle vie per le quali si fugge»<sup>55</sup>. Sulla base di tale interpretazione Gravina poi entrava nel merito della precettistica della *Poetica* aristotelica - opera, per lui, «non compita», da considerarsi con quella

---

<sup>53</sup> VERNANT 1976, pp. 88-120; DI BENEDETTO 1983, pp. 130-131. PADUANO 2006, p. 7 discutendo delle interpretazioni di Vernant e di Girard, ne sottolinea alcune valenze positive e negative. Secondo Paduano «già per Vernant parricidio e incesto sono solo diversivi incidentali di una crisi sociale», che però Vernant viene imbrigliando nella logica delle «coincidenze degli opposti presenti in Edipo, il re e il capro espiatorio», senza considerare che la situazione del protagonista sofocleo è proprio quella opposta e speculare all'immagine del 'capro espiatorio', perché non è «il singolo che paga per la comunità, ma la comunità che paga per il singolo». La tesi di Girard (*La violenza e il sacro*) che è, invece, quella della «indifferenziazione violenta» dominante nella tragedia, di «una circolare e reciproca aggressività» fra le coppie agonali (Edipo/Tiresia; Edipo/Creonte), come «opposizioni portanti del conflitto tragico», finisce impropriamente per omologare, ad esempio, Tiresia ed Edipo in ragione della 'cecità', con l'esito di «negare la rilevanza del conflitto tra pensiero laico e sapere religioso».

<sup>54</sup> SOFOCLE, *Filottete*, vv. 170-187. Cfr. A. RODIGHIERO, "Anima e sofferenza dell'eroe sofocleo", in *Gli irraggiungibili confini. Percorsi della psiche nell'età della Grecia classica*, a cura di R. Bruschi, Pisa, ETS, 2007, pp. 53-80: 54-55.

<sup>55</sup> G.V. GRAVINA, *Della ragion poetica. Libri due* [1708], in *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Bari, Laterza, 1973, pp. 241-242; e *Della tragedia. Libri uno* [1715], ivi, pp. 511-512. Per la poetica di Gravina il riferimento imprescindibile è al vol. di A. NACINOVICH, "Nel laberinto delle idee confuse". *La riforma letteraria di GianVincenzo Gravina*, Pisa, ETS, 2012.

«filosofica libertà» di cui aveva dato prova il Castelvetro – che voleva il carattere di Edipo esemplare dei processi commotivi della tragedia proprio perché configurato secondo il criterio della «bontà mediocre» (*Della tragedia*, p. 515).

Ancora più esplicito, Metastasio, discepolo ‘eretico’ del Gravina, quanto del renatista Caloprese, che commentando nel cap. VI del suo *Estratto dell’arte poetica di Aristotile* il lemma relativo alla catarsi e al processo di purgazione degli ‘affetti’ tragici, non manca di soffermarsi polemicamente sulla questione dell’innocenza o colpevolezza di Edipo:

Io non so, in primo luogo, se sotto la parola καθαρισμός, purgamento, voglia il nostro maestro che s’intenda la totale distruzione delle passioni o se la rettificazione delle medesime. Non posso immaginarmi ch’egli pretenda che si distruggano affatto, perché distruggerebbersi l’uomo, delle azioni del quale, o buone o ree che esse sieno, sono esse le universali motrici. [...] Se poi cotesto purgamento delle passioni, frutto e fine principale che dee proporsi la tragedia, non dessi intendere per distruzione, ma per rettificazione delle medesime, ho bisogno d’essere istruito per quale via il terrore e la compassione la conseguiscano, e perché non debbano usarsi che codesti farmaci in questa cura. Se il terrore degli orribili castighi, che sempre finalmente soffrissero gli scellerati, ci atterrisse costantemente dall’imitarli, e se la compassione, che finalmente conseguissero i buoni, ci allettasse costantemente a meritarsela, sarebbe schiarito il mio primo dubbio. Ma questa non può mai essere la mente di Aristotele, poiché gli eroi delle tragedie, ch’ei commenda e propone per esemplari, sono per lo più scellerati e finalmente felici, come gli Oresti, le Elette, la Clitennestra o gli Egisti, o buoni infelicissimi, come lo sventurato figlio di Laio, in cui (con pace di Plutarco e de’ suoi dotti seguaci) non si trova altro vero delitto che quello d’aver così ingiustamente ed inumanamente punito un innocente in se stesso<sup>56</sup>.  
(sott. nostra)

Il ricorso al paradigmatico «sventurato figlio di Laio» s’inscrive in un passo metastasiano di impegnato rilievo militante che giunge di risposta, e parziale liquidazione, di una lunga *querelle* sulla moralità del teatro cristiano e sulla condanna del modello drammaturgico trasmesso dall’eredità classica e dalle sue esemplarità scellerate, soprattutto rispetto al nodo insanabile del funzionamento delle ‘passioni tragiche’ che, nella lunga parabola dall’età patristica di Tertulliano ed Agostino al suo rilancio seicentesco, nel rigorismo giansenistico del classicismo francese di Pierre Nicole e Bernard Lamy, era venuto configurandosi come l’ostacolo dirimente al recupero della mimesi scenica entro un ambito di liceità etica ed educativa, perché la valenza ‘empatica’ ed eccitativa delle emozioni – ribadiva, sulla traccia agostiniana, Nicole<sup>57</sup> - è “un’occasione di contagio che si diffonde agli spettatori attraverso i sensi e il piacere che suscita la loro esibizione sulla scena”. L’influenza corruttrice della percezione visiva e uditiva<sup>58</sup>, che per via della mimesi trasmette dall’attore a chi assiste alla rappresentazione modelli di comportamento negativi i quali si reificano nell’interiorità dello spettatore – Agostino parlava di «una dolorosa immedesimazione» fittizia, menzognera, che genera piacere, ma non reale compassione, mero attaccamento alla «mondanità»<sup>59</sup>- si interpreta (nel gioco di scambio fra sensi e spirito, fra terapia del corpo e dell’anima, che finisce per capovolgere antifrasticamente gli strumenti della cura, della ‘purgazione’ aristotelica, in un incentivo fisiologico a riprodurre l’eccitazione psico-patologica di un dolore fonte di godimento) come una sorta di contagio epidemico (il “contagio delle passioni”), di reazione a catena innescata dal piacere, al pari di una contaminazione diffusa da incontrastabili agenti appestanti perché insieme esogeni ed endogeni.

<sup>56</sup> PIETRO METASTASIO, *Estratto dell’arte poetica di Aristotile* [1782/3]. Edizione e commento a cura di E. Selmi, Palermo, Novecento, 1999, pp. 77-78.

<sup>57</sup> P. NICOLE, *Traité dela comédie*, in *Essais de morale*, Paris, Deprez, 1675 [1667<sup>1</sup>]; B. LAMY, *Nouvelles Réflexions sur l’Art Poétique*, Paris, Pralard, 1668.

<sup>58</sup> Molto articolata e puntuale l’analisi del dibattito sulla moralità del teatro in ambito francese seicentesco che si legge in CARLOTTI, *Imitazioni e contagio delle passioni nella polemica antiteatrale*, in *Teorie e visioni dell’esperienza teatrale*, cit., pp. 59-96, a cui si fa riferimento. Per la riflessione della patristica cristiana. Cfr. L. LUGARESI, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (III-IV secolo)*, Brescia, Morcelliana, 2008, pp. 411 sgg.

<sup>59</sup> AGOSTINO, *Confessioni*, (III 2.2), a cura di R. de Monticelli, Milano, Garzanti, 1990, p. 67.

All'origine del processo, già Tertulliano attaccando nel *De spectaculis*<sup>60</sup> «le attrattive idolatre» della scena teatrale, nella convinzione che tutto ciò che faceva leva sui sensi fosse causa di una «contagiosa corruzione», definiva la condizione stessa dello spettatore a teatro in simmetrica analogia con chi subisce una contaminazione pernicioso, «una lordura» infestante negli organi, «nella gola e nel ventre», tramite cibi e bevande durante «i banchetti in onore degli dei e dei morti» (la ritualità simpotica idolatra, euforica e disforica, degli antichi); e tanto più grave perché «digerita» non negli intestini, ma «nello spirito e nell'anima»<sup>61</sup>. E ancora Nicole, nel suo rigido rifiuto verso tutto ciò che indulgeva al piacere di una 'mimesi' costruita su una 'visione mondana' della realtà, invitava il cristiano devoto a praticare un «salutare accecamento» volontario, in nome di una superiore verità: metamorfosi giansenistica di un rovesciato archetipo edipico, che trascende da un'abissale e impenetrabile consunzionalità tragica del male al Cielo di un'insondabile Grazia. Ma è, soprattutto, in un dialogo critico a distanza con il processo di 'naturalizzazione fisiologica' del deprecato «contagio delle passioni», messo in moto dalle *Maximes* [1694] di Bossuet<sup>62</sup> che, condotto con le più moderne categorie antropologiche cartesiane del funzionamento del 'corpo-macchina' e degli «affetti» umani, aveva illustrato l'esperienza e gli effetti 'empatici' della rappresentazione e della fruizione teatrali<sup>63</sup>, che il passo dell'*Estratto* metastasiano procede, in ragione di una diversa *bienséance* e dei nuovi ideali felicitari del secolo, a una piena difesa e rivalutazione del «contagio delle passioni», come cardine di una mimesi e di una formula teatrale (esemplate nel 'laboratorio' del suo stesso 'melodramma' riformato) contemperanti piacere e 'virtù' sociale<sup>64</sup>, attrazione emozionale e terapia della scena.

---

<sup>60</sup> Q.S.F. TERTULLIANUS, *De spectaculis*, a cura di E. Castorina, Firenze, La Nuova Italia, 1961, pp. 409-412.

<sup>61</sup> Un parallelismo di grande effetto e fortuna nella tradizione classicistica se T. Tasso nel suo dialogo *Il Cataneo ovvero de gli idoli* [1585] se ne serve nella discussione in merito alla 'purgazione' dell'animo e alle «virtù purgatorie», e in rapporto alla scelta di modelli non idolatrici di poesia cristiana (TORQUATO TASSO, *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, II, Milano, Rizzoli, 1998, p. 773).

<sup>62</sup> J.B. BOSSUET, *Maximes et réflexions sur la comédie nouvelle édition collationnée sur le texte du 1694*, par A. Gazier, Paris, Belin, 1881, pp. 57-58: «Dopotutto quale frutto ci si può ripromettere dalla pietà o dal timore che sono ispirati dalle sventure dell'eroe, se non quello di rendere il cuore umano più sensibile agli oggetti di queste passioni? Ma lasciamo, se vogliamo, ad Aristotele questa maniera misteriosa di purificarle, di cui né lui né i suoi interpreti hanno saputo ancora dare buone ragioni. Ci insegnerà almeno che è pericoloso suscitare le passioni piacevoli; alle quali si può estendere il principio dello stesso filosofo, che: l'azione segue da presso il discorso, e ci si lascia facilmente conquistare dalle cose di cui si ama l'espressione. Massima importante nella vita, e che porta all'esclusione dei sentimenti gradevoli che costituiscono adesso il fondo e il soggetto delle nostre *pièces* teatrali». Ma ancora più significativo del suo approccio fisiologico e dello sfruttamento di concezioni cartesiane del corpo-macchina e sulle passioni e volontà, per interpretare in chiave moderna le massime della patristica (quello che si può ritenere il terreno comune su cui si genera la replica di Metastasio), è il seguente passo (J.-B. BOSSUET, *De la connaissance de Dieu et de soi-même*, Tours, Cattier, 1878, pp. 171-172): «Non è meno evidente – e già l'abbiamo detto – che per il potere che noi abbiamo sulle membra esteriori, ne abbiamo anche uno grandissimo sulle passioni; ma indirettamente, perché noi possiamo con ciò e allontanare gli oggetti che le fanno nascere, e impedirne l'effetto. [...] Ma questo bisogna volerlo e volerlo fortemente. E la grande difficoltà è volere una cosa diversa da ciò che la passione ci ispira, perché, nelle passioni, l'anima si trova talmente portata a unirsi alle disposizioni del corpo, da non potersi quasi risolvere di opporvisi». Per il cartesianesimo di Bossuet: cfr. A. BOUCHET, *Bossuet, adepte méconnu de Descartes en anatomie et physiologie*, «Histoire des Sciences Médicales», 3, 1999, pp. 255-266, e CARLOTTI, *Imitazioni e contagio*, cit., pp. 82-84.

<sup>63</sup> Bossuet trasforma, ricorrendo all'analitica cartesiana, il significato metaforico del «contagio delle passioni» in un concreto processo di induzione e attrazione (un reale contagio, che può essere ritenuto negativo o naturalmente positivo, che si trasmette dalle componenti sensoriali e oggettuali della finzione rappresentativa, attraverso la percezione, alle disposizioni innate alle passioni dello spettatore): cfr. BOSSUET, *De la connaissance*, cit., pp. 171 sgg.

<sup>64</sup> Si fa riferimento alla concezione metastasiana di una scena teatrale capace di promuovere una sorta di empatico «contagio dell'eroismo», di ascendenza dalla categoria corneiliana dell'*admiration*, ampiamente dibattuta nelle polemiche del classicismo francese sulla poetica teatrale del *Cid*, per cui si rinvia a A. BENISCELLI, *Le passioni evidenti. Parola, pittura, scena nella letteratura settecentesca*, Modena, Mucchi, 2000; E. SALA DI FELICE, *Sogni e favole in sen del vero*, Roma, Aracne, 2015; e al recente vol. di P. LUCIANI, «Tutta la vita è mar». *Metastasio e le passioni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016. Sempre utile anche: E. GRAZIOSI, *Questioni di lessico. L'ingegno, le passioni e il linguaggio*, Modena, Mucchi, 2004, pp. 909-125. Nell'*Estratto dell'arte poetica* metastasiano (p. 78) si legge: «Anche il più malvagio spettatore ammira i grandi esempi delle eroiche virtù, che secondano le utili o trionfano delle dannose passioni, e si compiace di vederle rappresentate».

Smontando l'interpretazione classicistica e 'rigorista' della precettistica aristotelica sulla 'purgazione', frutto di «sentenze così contraddittorie» di «dotti interpreti che si beccano il cervello a metter d'accordo Platone con Aristotele» (*Estratto*, pp. 77-78), Metastasio concludeva la sua replica con la celebre immagine delle «umane passioni» come «necessari venti co' quali si naviga per questo mar della vita», di derivazione proprio dalla retorica di Bernard Lamy<sup>65</sup> e di grande fortuna settecentesca; piegata dal Trapassi alla valorizzazione psicologica e 'patetica' di un moderno 'teatro delle emozioni', allargato alla complessità naturale dell'esistenza, dove ormai fuori scena si presentava il dilemma, con tanti «speciosi sofismi» dibattuto, sul fine di «estirpamento o di rettifica» della passioni purgative. Benché – va osservato – a Metastasio, da fine grecista, non sfuggisse di certo, come, peraltro, dichiara a premessa del suo discorso nell'*Estratto* (p. 76), il fatto che per Aristotele la «parola passioni» suonasse con tutt'altro timbro dalle «interne passioni dell'animo», significando «sempre il terribile e compassionevole spettacolo dei fisici altrui patimenti»; ma, inutile dire, la partita in atto, nel capitolo VI, doveva giocarsi sul terreno dei 'rigoristi' e dei fautori di un'interpretazione moralistica della catarsi.

In tale contesto culturale, la rivendicazione della 'sventurata innocenza' di Edipo si accresce di una problematicità che va oltre – si crede – la consueta difesa retorica e drammaturgica dell'antiaristotelico *innocent malheureux*, introdotto dal dramma gesuitico e rilanciato dalla *querelle* corneliana, per farsi spia di un confronto antropologico più radicale: di un approccio metastasiano sapienziale verso i modelli di una classicità che, nell'ultima stagione viennese<sup>66</sup> (quella dell'*Estratto*, dell'*Osservazioni sulla tragedia greca*, del *Paride ed Elena* [1770]), davano prova anche di interrogarsi sulla qualità della loro mitopoiesi tragica.

Rispetto al passo dell'*Estratto*, nel confutare Plutarco e «i suoi dotti seguaci», Metastasio richiamava un luogo, divenuto topico dalla retorica cinquecentesca e ampiamente ripreso nelle tendenze neo-stoicheggianti del Seicento, evinto dal *De curiositate* [522bc] plutarcheo proprio per la discussione sulla esemplarità aristotelica di Edipo: sulla *mediocritas* del suo carattere tragico e sull'*amartía*, l'errore involontario' reinterpreto, nel sistema stoico e del provvidenzialismo cristiano, come 'colpa' e 'responsabilità individuale. Plutarco aveva visto in Edipo un prototipo di *periergheia* colpevole che spostava il problema della volontarietà/involontarietà (per gli antichi, dell'impurità, della 'contaminazione'), ossia della sua possibile corresponsabilità nelle scelleratezze di parricidio e d'incesto in un altro ambito, quello degli eccessi della ragione, di una sfida a volere conoscere l'oscurità del male e quel mistero della vita che trascendono i limiti dell'umana intelligenza. Metastasio si prefiggeva, perciò, di sottrarre Edipo a siffatte manipolazioni ermeneutiche che chiosavano la qualità della 'sventura' del personaggio sofocleo, nell'inevitabile riadattamento dei significati del dramma antico ai parametri della coscienza morale pre-cristiana e cristiana, con categorie della colpa e della punizione/purgazione (della 'terapia' tragica), e che avevano fatto ruotare la stessa 'configurazione drammatica' e la funzione delle categorie sceniche in una cifra 'spirituale'. La giustificazione della 'mediocrità' di Edipo (con la sua deriva nel campo della presunzione del sapere e dello sfuggente, quanto non meno equivocado, concetto della *hybris*) avallata dalla rilettura di Plutarco e dei suoi «dotti seguaci» (di un tempo e, forse, dell'oggi metastasiano), in cui allusivamente – si ritiene – l'autore includesse anche quei 'rigoristi' del teatro, cresciuti, nel Seicento, alla scuola del pessimismo antropologico tragico e doloroso pascaliano (non ultimo anche il suo antico maestro, il Gravina), ha il suo speculare correlato nello stesso modo con cui si sviluppa, già a partire dal primo illustre commentatore cinquecentesco della *Poetica*, il Robortello (peraltro, non improvvisato grecista ed editore delle *Coefore*<sup>67</sup>), l'esegesi della problematica categoria della catarsi. L'espositore udinese finiva infatti, pur fra dubbi e perplessità,

---

<sup>65</sup> B. LAMY, *La rhétorique ou l'art de parler* [1715], Paris, PUF, 1998, II vii (cfr. GRAZIOSI, *Questioni di lessico*, cit., pp. 110-113).

<sup>66</sup> Ne discute utilmente C. CARUSO, *Metastasio e il dramma antico*, «Dionysus ex machina», I, 2020, pp. 152-180.

<sup>67</sup> Per l'edizione cinquecentesca delle *Coefore* eschilee, e per il rapporto che s'instaura fra le scelte operate dal Robortello 'filologo' e l'interpretazione che egli dà della catarsi, cfr. M. CECILIA ANGIONI, *L'Oresteia nell'edizione di Robortello da Udine (1552)*, «Lexis», 28, 2010, pp. 465-478.

per intendere la catarsi non tanto come una ‘purificazione’, quanto piuttosto come una terapia preventiva che ci «abituata a soffrire» e a comprendere «che spesso gli uomini soffrono e temono erroneamente»<sup>68</sup>, una sorta di *tecné alypias* – secondo Carlo Diano -, un’arte di liberare l’animo dal dolore, al pari di una medicina omeopatica per lo spirito, assimilabile alla *praemeditatio futurorum malorum* praticata da Anassagora e dalla sapienza stoica: un’educazione, insomma, alla sofferenza, necessaria sulla scena dell’esistenza quanto in quella del teatro, per assuefarsi a un’enfaticata consapevolezza che solo nel riconoscimento dell’universalità del dolore e della sventura l’uomo può ritrovare la misura e l’essenza della sua vita e del sua conoscenza.

Comprensibile allora, in un tale quadro di riferimenti, l’attribuzione di colpevolezza che Plutarco e i suoi seguaci volevano individuata, forzando il senso della tragedia e il significato dell’infelicità e della ‘contaminazione’ del protagonista sofocleo, in quella sorta di distorta e temeraria *hybris* del conoscere, del voler ricercare ogni cosa, di cui tacciavano l’incrollabile passione di Edipo per la verità. Così come, altrettanto comprensibile, è, nel metastasiano ‘contagio delle passioni’, la replica antiplutarchiana con cui, più diffusamente, nelle *Osservazioni sulle tragedie e commedie greche*<sup>69</sup> si difende la non colpevolezza di Edipo, accennando piuttosto alla tragicità paradossale di un’autocoscienza del personaggio che aliena la razionalità del suo giudizio (un motivo, quest’ultimo, sommamente caro al Metastasio degli Oratori sacri viennesi, come nel *Giuseppe riconosciuto* [1776]) nell’insensata e ingiustificata punizione che si autoinfligge. Il Trapassi perciò annotava nelle *Osservazioni*:

Così la sua impaziente curiosità di conoscer sé stesso non solo è innocente e naturale, ma meritoria come religiosa premura di ubbidire all’oracolo; e pure Plutarco e tutti i suoi dotti copisti (per sostenere il precetto di Aristotele, che vuol qualche delitto nel protagonista) si ostinano a considerar quel sospetto, quelle escandescenze, e particolarmente quella curiosità come delitti degnissimi d’esser puniti con le orride sventure, delle quali Edipo è oppresso. [sott. nostra]

È, inoltre, quanto mai emblematico che Metastasio nel commentare ironicamente come l’unico «vero delitto», attribuibile ad Edipo, sia, se mai, l’inumana efferatezza della sua autopunizione, non faccia in fondo altro che ricalcare la rettifica con cui lo sventurato re tebano, riprendendo il controllo di sé, nell’*Edipo a Colono* rievocava la sua azione catartica reinterpretando, nel dialogo con Ismene sulla natura della sua ‘impurità’, il proprio impulso ‘purgativo’ come il «delirio» di un «esagerato giustiziere», di una «furia andata oltre segno», «di un castigo troppo grande per la colpa commessa» (l’errore, l’*hamartema* del v. 439). Sarebbe questo, secondo Guido Paduano, il solo passo in cui Sofocle sembrerebbe far ruotare i termini e i significati della ‘trasgressione contaminante’ di Edipo verso un nuovo ordine di idee, inclusivo se non ancora di un pieno concetto di colpa, di volontarie intenzioni e di sventura (per via delle «molteplici sfumature semantiche che l’impiego del verbo *hamartano* e dei suoi derivati comporta), certamente di «quello correlato di punizione»<sup>70</sup>.

4. *Contaminazione e tragedia: la parabola del sangue infetto*  
«Il sangue è vendetta, è delitto, è un grumo che non si scioglie» (Coefore 66-67)

---

<sup>68</sup> Francisca Robortelli in *librum Aristotelis*, cit., p. 2; p. 53. Carlotti (*Imitazione e contagio*, pp. 62-63), riprendendo un’interpretazione sostenuta da C. DIANO, *Euripide auteur de la catharsis tragique*, «Numen», 8, 1961, pp. 287-312, e più recentemente discussa da F. DONADI, *Francesco Robortello da Udine*, «Lexis», 19, 2001, pp. 1-13 (*lexisonline.eu* 2016/3), definisce la catarsi robortelliana come un «trattamento di immunizzazione», una «mitridatizzazione che previene gli effetti dannosi di sovraccarichi emozionali inattesi».

<sup>69</sup> Le *Osservazioni*, che si presentano come un abbozzo di note sulle tragedie dei tre classici antichi e sulle commedie di Aristofane, uscirono alla luce postume ad opera del Conte d’Ayala, in *Opere postume del signor Abate Pietro Metastasio*. Tomo primo, in Vienna, nella stamperia Alberti, 1795, pp. 19-20

<sup>70</sup> PADUANO, *Edipo greco*, pp. 4-5.

Ma con quale terminologia l'antichità classica esprimeva la sua idea del contagio e su quale sostrato associativo il legame di contagio e catarsi diviene perno di una catena metaforica di significati e immagini di forte impatto nel linguaggio tragico e ricaduta nel funzionamento dei dispositivi narrativi e drammaturgici?

La nozione del contagio come trasmissione diffusa di agenti morbosi, insieme endogeni ed esogeni, ricorre esemplarmente, ancora in un ordine arcaico di convinzioni magico-culturali, nel celebre passo dell'*Iliade*, dove la peste<sup>71</sup> punitiva degli Achei regola i rapporti fra il divino e l'umano e gli eccessi di violenza e di *hýbris* dei comportamenti eroici e della guerra. Nella narrazione omerica, la 'contaminazione' viene definita *miasma*, ossia con un termine di densa connotazione simbolica riferibile all'idea del castigo divino per i delitti di sangue, inclusiva pure di un'implicazione fisica connessa al concetto di una trasmissibilità della colpa morale da individuo a individuo, quasi un correlato oggettivo di un 'marchio nella carne'; non ricorre invece ancora l'uso del vocabolo *katharsis*. Lo sostituisce il sinonimico ἀπολυμαινεσθαι, che allude all'opera di ripristino di un equilibrio naturale violato da un *malum*, da cui si svilupperà poi, nel lessico medico-fisiologico di Galeno, il ricorso a quei τὰ λυπουντα che richiedevano l'azione della catarsi terapeutica. Si attesta ampiamente la relazione della purgazione/catarsi con il *miasma* come castigo (di solito divino), inflitto in ragione dei delitti di sangue del *genos*, nella rappresentazione della tragedia antica: oltre alla già citata occorrenza dell'*Edipo re*, campo privilegiato di riscontri si configurano i testi di Eschilo.

Nelle *Supplici* dove il terrore della contaminazione della città, di Argo, si afferma sin dalla parodo quale uno dei temi dominanti, in rapporto alla decisione problematica di accogliere o meno le Supplici, le Danaidi, «le straniere di stirpe argiva», discendenti «dalla giovenca tormentata dall'estro» (v. 16), dalla mitica Io, secondo il sacro diritto degli ospiti, il termine *miasma*, di insistita espansione semantica e metaforica nel testo, è perno di un gioco associativo di figuranti mitici e correlati simbolici che compulsa ambiti diversi: da quello delle paure per la contaminazione d'incesto dei delitti genealogici (del «contagio inguaribile del sangue dei consanguinei») a quello dei riti espiatori e terapeutici di sacrileghe empietà rivolte contro i diritti, la *Dike*, il fondamento di giustizia della *polis* e i valori della realtà politica del *demos*.

Monica Centanni, nel suo commento mondadoriano alla tragedia eschilea, ricorda come nell'«Atene del tempo la scena dei supplici e la minaccia della contaminazione incombente sulla città» fosse un *leitmotiv* di ricorrente attualità politica, che coinvolgeva il *genos* degli Alcmeonidi, la famiglia dell'emergente Pericle<sup>72</sup>. Erodoto e Tuciddide raccontano, infatti, riguardo alla storia arcaica di Atene, di un'antica profanazione della legge e degli altari divini e del diritto dei supplici, che ad essi si appellavano, causa della contaminazione della città, la cui 'macchia' / 'infezione' estesa nel tempo (e, implicitamente, connessa con le piaghe che infestano la *polis* fino alla terribile peste di Atene) veniva imputata al *genos* sacrilego degli Alcmeonidi: una vicenda di cui si rinnovava, continuamente, la memoria e che aveva richiesto l'esercizio di una «purificazione collettiva», una sorta di rito catartico annualmente ripetuto, come si documenta, da parte dello stesso Aristotele, nell'*incipit* frammentario della *Costituzione degli Ateniesi*<sup>73</sup>. L'episodio, nel suo valore simbolico-culturale e politico, sembrerebbe rispecchiarsi evocativamente nei figuranti e nei caratteri drammatizzati del corale delle *Danaidi* (vv. 141-176), la cui carica allusiva non doveva sfuggire agli spettatori ateniesi della tragedia.

---

<sup>71</sup> Nella protasi dell'*Iliade*, nell'*invocatio* alla Musa che ricapitola le vicende del poema, al v. 10, in riferimento alla contesa fra Achille e Agamennone, si dice che fu provocata dal dio Apollo che «mala peste fece nascere nel campo e la gente moriva»: Rosa Calzecchi Onesti traduce con 'peste' il termine omerico ancora generico di *noúsos* (malattia). Ma al v. 61 Omero introduce il vocabolo più caratterizzato di *loimós* corrispondente del latino *pestis* che include insieme i due significati di 'flagello' 'sventura' ed 'epidemia' (cfr. F. STOCK, "Peste e letteratura". Atti del Convegno, Salerno 25 ottobre 2012, «Annali della Scuola Medica Salernitana», 6, 2013, pp. 55-75: 57).

<sup>72</sup> CENTANNI, *Commento a Supplici*, in ESCHILO, cit., pp. 866.

<sup>73</sup> ARISTOTELE, *Costituzione degli Ateniesi*, in *Opere*, IV, a cura di G. Giannantoni, Bari, Laterza, 1973, I-II.

Nelle *Supplici*, fra le diverse ricorrenze del termine μῑασμα (con il riferimento anche a un enfaticizzato διπλοῦν μῑασμα, v. 619: al rischio imminente di «una duplice contaminazione, insieme straniera e intestina», rispetto all'essere le Danaidi «ospiti e cittadine», partecipi, all'un tempo, dell'etica arcaica del «contagio di sangue» e della giustizia divina, quanto traghettate nell'universo dei diritti della polis, dove la contaminatio diviene stigma di un polemos politico rivolto in sedizione sacrilega con il versamento del sangue fraterno), assume un particolare rilievo, nel primo episodio della tragedia, il «τα δη παλαιων αιματων μῑασμασιν» (*Suppl.*, v. 265). Si tratta del passo dove Pelasgo (sorta di prefigurazione di Pericle, nell'intreccio che annoda la sua maschera teatrale con la sottotraccia e i risvolti giuridico-politici del dramma<sup>74</sup>) si presenta a Corifea quale principe ed eroe eponimo del territorio di Argo, di cui illustra la natura e la vicenda fondativa, tramandata nella forma di un mito eziologico di civilizzazione e di sanificazione, imperniato sull'azione terapeutica di un antico illustre medico:

Apis era giunto qui da Naupatto, era medico e profeta, figlio di Apollo, e bonificò questo suolo da serpenti micidiali che la terra, infettata dal sangue di antichi delitti, aveva prodotto †...†: una proliferazione di draghi, orribilmente infestante. Contro questa piaga, tagliando e purificando, operò rimedi efficaci per la terra argiva, e ottenne allora come ricompensa di essere ricordato nelle nostre suppliche. [*Supplici*, vv. 262-270]

In tale contestualizzazione, all'idea, derivata dalla sfera culturale e sapienziale, del miasma come «contagio di sangue» (“l'infezione dal sangue di antichi delitti” che macchia irreversibilmente la discendenza), inizia a sovrapporsi un'ancora indistinta teoria miasmatica del «contagio» come “contaminazione collettiva”, non trasmissibile da un organismo all'altro, ma dipendente da un avvelenamento dell'ambiente: sarà, quest'ultima, la svolta impressa sull'interpretazione degli stati morbosi, e della loro conseguente terapia purificante contro l'insorgere e il diffondersi del male/malattia, dalla concezione della medicina ippocratica e dal trattato sul *Morbo sacro* (1, 96; 103-109), dove si pone in evidenza il rapporto tra i fattori patologici e la specificità del territorio, e un concetto di «contiguità per avvelenamento» che agisce per cause esogene, l'aria, l'acqua, veicolo di contaminazione<sup>75</sup>. È quanto si ritrova anche nella celeberrima rappresentazione della peste di Atene di Tucidide (*La guerra del Peloponneso*, II, 47-53), che accusa l'eccesso di densità abitativa della polis, conseguente all'inurbamento dalle campagne, come disequilibrio dell'armonia naturale (speculare al nuovo principio medico-ippocratico della malattia come squilibrio degli 'umori'), corresponsabile del diffondersi dell'epidemia.

Nelle *Supplici*, l'azione purificatrice di Apis, ancora connessa a un duplice registro mitico-culturale e patologico-terapeutico (lo stesso Apis è insieme «medico e profeta»: ιατρομαντις παις Απολλωνος χθονα, v. 263), si emblemizza con una fraseologia tecnico-curativa dove non compare ancora il termine καθαρισς, o una scelta lessicale la cui radice sia riconducibile a tale ambito espressivo, quanto invece piuttosto si risale alle radici etimologiche della ίασις e della ιατρεια (la guarigione). Già nel VI e V sec. tuttavia, come sembra evincersi dalla testimonianza delle *Vite* di Pitagora di Porfirio e di Giamblico<sup>76</sup>, il ricorso al termine katharsis non doveva costituire un hapax, se la sua presenza si documenta come parte della tradizione e delle regole della scuola pitagorica, dove il vocabolo inclinava verso un'accezione plausibilmente terapeutica, strettamente collegata con finalità etiche (in quella proiezione per cui le malattie del corpo sono malattie dell'animo), giacché la iatreia, per i Pitagorici, non rappresentava tanto un risanamento di condizioni morbose, quanto piuttosto di stati psichici agitati e di eccitazioni emozionali anormali e

<sup>74</sup> Si veda quanto ne dice la CENTANNI, *Diversità di registri*, in ESCHILO, cit., pp. 1181-1183: «Lo stile retorico di Pelasgo si muove invece tutto all'interno della dialettica politica».

<sup>75</sup> Cfr. M. VEGETTI, *Komposi Asklepiades: la critica di Platone alla medicina nel III libro della Repubblica (on-line)*, ora in M. VEGETTI, *Scritti sulla medicina ippocratica*, a cura di C. Fiorillo, Paris, Petite Plaisance, 2018..

<sup>76</sup> Cfr. BIGNAMI, *La catarsi tragica*, cit., pp. 224-225.

fuori controllo. Nella *Vita di Pitagora*<sup>77</sup>, Giamblico, nell'illustrare il metodo ascetico pitagorico, chiama in causa la *katharsis* come purificazione, in genere, da ogni commozione passionale, quali «i dolori, le ire, le ambizioni, *i sentimenti di pietà e di terrore*, le brame di ogni tipo, gli impeti, gli appetiti, le vanità, le rilassatezze, le violenze» (XV, 65). Nel novero delle eccitazioni emozionali, causate dalle passioni, su cui la *katharsis* avrebbe dovuto esercitare la sua azione terapeutica e purificante, attraverso la musica e «misterici incantamenti» entusiastici e psicagogici, usualmente connessi al canto e alle danze auletiche dei Coribanti, è indubbiamente notevole la presenza anche di quelle generate dagli aristotelici παθηματα tragici di *eleos* e *phobos*, tanto di *Poetica* 1449b 28, quanto di *Politica* 1342a 7-14<sup>78</sup>.

La cronologia tarda dell'opera di Giamblico (II-III sec. d.c.) suscita certo non pochi dubbi sul grado di assoluta fedeltà della testimonianza del filosofo neoplatonico rispetto ai contenuti sapienziali e al lessico originari della lezione pitagorica; traccia, comunque, piste non irrilevanti, riguardo ai legami con cui ritualità, medicina, musica ed etica concorsero alla definizione di un'idea di *katharsis*, antecedente alla sua codificazione tragica nella *Poetica*, e còlta, per quanto possibile, negli sviluppi e nelle diverse fasi antropologiche che segnarono, nella valorizzazione polisemica del termine, il suo transito dai referenti simbolici connessi alla sfera dell'«impurità» a quelli pertinenti il suo funzionamento drammaturgico: di cui la memoria resterebbe impressa anche nel problematico discorso aristotelico di *Politica* VIII, 1341b. Nel loro esercizio della *katharsis* e nel significato che i Pitagorici vi attribuivano si individua, infatti, in nuce quel tipo di purgazione 'psicopatica' di

<sup>77</sup> Cfr. GIAMBLICO, *Summa Pitagorica: Vita di Pitagora, Esortazione alla filosofia, Scienza matematica comune [...]*, a cura di F. Romano, Milano, Bompiani, 2006; ma si cita da GIAMBLICO, *La vita pitagorica*, a cura di M. Giangiulio, Milano, Rizzoli-BUR, 1991.

<sup>78</sup> PROVENZA, *Tra incantamento e phobos*, cit., p. 282-284, dove in un denso saggio che ritorna sulla questione dei rapporti esistenti nel pensiero aristotelico fra la definizione della catarsi musicale di *Politica* VIII e quella della 'catarsi tragica' della *Poetica*, giunge a conciliare, proprio in ragione delle παθη (ελεος e φοβος), le diversità dipendenti dai differenti contesti in cui si sviluppa il discorso dello Stagirita (quello musicale e dei riti entusiastici, l'uno, quello drammatico, l'altro), sulla base di un'idea di catarsi che «darebbe luogo a un processo terapeutico di tipo allopatico, attraverso il quale la musica da un lato, e la tragedia dall'altro, si rivelano in grado di ripristinare attitudini e comportamenti etici, contrastando passioni eccessive nei παθητικοι della *Politica* [una *iatreia*, "una terapia degli eccessi"]»: cfr. G.E.R. LLOYD, *In the Grip of Discase. Studies in the Greek Imagination*, Oxford, University Press, 2003, p. 189] e agendo sulle tendenze più individualisticamente aggressive degli spettatori della tragedia, facendo della catarsi un fenomeno politico di controllo dell'emozionalità con un valore sociale» (una 'terapia delle emozioni'). La complementarità che la Provenza rintraccia fra i due distinti passi aristotelici riguardo allo sviluppo di un modello di catarsi generatrice di uno «scarico di passioni» («connesso col sollievo dalle παθη»), di «un senso di liberazione» e di «un piacere» (nella *Poetica* «risultato di un apprendimento connesso con la mimesi»), è soprattutto rilevante rispetto al recupero, di cui la studiosa offre un'ampia documentazione, di una plausibile valenza catartica della musica nel funzionamento della mimesi drammatica della tragedia antica: «L'aulos potrebbe essere considerato un agente catartico anche sul versante teatrale – sia come elemento interno della trama del dramma stesso, sia come strumento musicale suonato nel corso della rappresentazione», sebbene Aristotele ribadisca a più riprese l'importanza preponderante della trama della tragedia come instauratrice della catarsi» (sott. nostre). Altrettanto significativo per l'interpretazione di un possibile uso dell'*aulos* nelle dinamiche terapeutiche della catarsi tragica, soprattutto rispetto al funzionamento del *phobos* con cui le tonalità 'gravi' e 'cupe' dell'*aulos* più facilmente si armonizzano (nel fr. 57 degli *Edonoi* di Eschilo – ediz. S.L. RADT, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, III, Göttingen 1985 - gli *auloi*, qui chiamati Βομβυκακας, vengono considerati di suono affine al «rombo di un tuono»), sarebbe, per la Provenza, un passo delle *Leggi* (790d2-791b1) di Platone dove «si allude a un effetto terapeutico dei riti coribantici [...]. Nei partecipanti ai riti il tremore (σεισμος), indotto dall'esterno, lotta con il movimento interno, generato dalla paura e dalla follia e prevale su di esso, producendo nell'anima serenità e calmando il battito cardiaco [...]. I coribanti acquistano così padronanza di sé – ma precisa Platone – ciò avviene danzando al suono della musica dell'*aulos* con il favore degli dei, a cui ciascuno offre sacrifici ben accetti». Avrebbe quindi «luogo un processo terapeutico collocato in ambito religioso e attraverso il quale il *phobos* viene controllato e curato»: un processo che, per analogia, potrebbe facilmente iscriversi nella regia delle dinamiche catartiche della tragedia antica: cfr. E. BELFIORE (*Tragic Pleasure: Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton, University Press, pp. 354-358), dove si sostiene, sulla base di precisi riscontri evinti dalle opere biologiche di Aristotele, l'idea che lo Stagirita intendesse la catarsi tragica come un processo allopatico di «terapia delle emozioni» declinato in chiave etica, in quanto capace di instillare «un *phobos* positivo in grado di produrre αιδος, quella paura sociale connessa col ritegno e col rispetto delle norme che contrasterebbero le pulsioni più selvagge e distruttive dei cittadini, tali da tradursi in tendenze e atteggiamenti antipolitici».

carattere allopatico, oggetto di ampio sviluppo nella riflessione drammaturgica classicistica e nelle teorie del teatro musicale, con cui si cercava di far leva sul potere e il fascino, non decorativo e sussidiario, della musica rispetto al funzionamento delle emozioni tragiche e alla stessa resa e perfezione sceniche della rappresentazione, in contrasto (o di rettifica) con la prescrizione del lemma 1450a della *Poetica* aristotelica che le riservava un ruolo extra-diegetico<sup>79</sup>.

Fra i frammenti di Aristosseno, filosofo e musicista, secondo la *Suda*, «discepolo di Senofilo il pitagorico» quanto di Aristotele, si legge che

i Pitagorici adoperavano la catarsi del corpo per mezzo della medicina, e dell'anima per mezzo della musica;<sup>80</sup>

una sorta, quindi, di azione di ristabilimento di un ordine fisico-morale, un riequilibrio naturale violato da qualcosa di malefico.

Sempre nel passo delle *Supplici* va, invece, osservato come il *miasma*, l'infezione contaminante da cui le arti *la techné* di Apis purificano il suolo, causata da un antico «contagio di sangue», si materializzi nell'immagine dell'avvelenamento della terra, infestata da una mostruosa «proliferazione di serpenti» (vv. 266-267). Nel ciclo dell'*Oresteia*, la metaforica serpe contaminante è Clitemestra, *culmen* miasmatico di un *genos* maledetto: «bipede serpe» o «serpe a due teste», come l'apostrofa il corale delle schiave troiane nelle *Coefore* (v. 1047), nell'intreccio densamente connotato di allusioni sia al patto scellerato della indivisibile «coppia di despoti» (Clitemestra ed Egisto), entrambi partecipi di una discendenza marchiata dall'impurità<sup>81</sup>, e insieme 'tiranni'

---

<sup>79</sup> In merito si veda la scheda critica di M. DE MARINIS, *Aristotele teorico dello spettacolo nella Poetica* [Relazione al Convegno *Visioni dell'antico*, Firenze 9 ottobre 2009], in [www.drammaturgia.it](http://www.drammaturgia.it) Ma soprattutto valga la testimonianza di G.V. GRAVINA, *Della tragedia. Libro uno* [1715], in IDEM, *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Bari, Laterza, 1973, pp. 555-559, che ricapitola un lungo dibattito che dalla fine del Cinquecento al Settecento discute sulla presenza della musica nella tragedia antica e su una sua precisa funzione drammaturgica di regolamentazione delle passioni: «Perloché, oltre il verso, il quale è manifesto indicio del canto che tutti i versi accompagnava, la medesima divisione d'Aristotele, il quale costituisce la melodia parte di qualità della tragedia, comprova che interamente si cantasse. Perché egli per parte di qualità significa spezie in cui la tragedia si diffonda tutta, non membro in cui parte di quella si contenga. Onde siccome il colore occupa tutto il corpo di cui è qualità, così la musica, qualità della tragedia, la dee interamente occupare» (sott. nostra). Richiamando fra le fonti, non solo i citt. passi di *Poetica* e *Politica* VIII, ma anche i *Problemata* XIX, l'*Orator* e le *Tusculanae* di Cicerone, nonché il *De saltatione* di Luciano, commentava (p. 561): «perché dunque Aristotele in più luoghi della *Poetica* accompagna la tragedia con la *melodia*, e nella definizione la chiama favella soave [il significato che a tale termine conferiva la retorica cinquecentesca, nel dibattito sulla ' lirica ', era di tutt'altro segno], come dotata di numero, armonia e melodia, pare assai strano che dopo soggiunga queste parole "e dico separatamente dalle spezie, l'eseguire alcune solamente coi metri, ed altre col *melos*". Il che sarebbe contrario alle cose dette in luoghi, dove ha senza distinzione applicata alla tragedia interamente la musica». In riferimento poi al capitolo sulla qualità artificiosa della musica moderna in relazione alla dibattuta questione del melodramma, Gravina amplifica al massimo grado il valore terapeutico della musica antica, sia nella cura dell'anima sia nel temperamento delle passioni e nella cura della malattia (p. 557): «Non solo agl'incolti ed ignoranti, ma nientedimeno ancora a molti eruditi parrà strano che le antiche commedie e tragedie si cantassero: perché perduta l'antica musica, la quale animava e regolava tanto l'espressione naturale e con tanta efficacia nei cuori umani penetrava, che, per testimonianza di molti e particolarmente di Platone, eccitava e sedava le passioni, curava i morbi e cangiava i costumi, corre per li teatri a' di nostri una musica sterile di tali effetti, è perciò da quella assai difforme, e se si esalta perlopiù quell'armonia la quale quanto alletta gli animi stemperati e dissonanti, tanto lacera coloro che danno a guidare il senso alla ragione; perché in cambio di esprimere ed imitare, suol piuttosto estinguere e cancellare ogni sembianza di verità».

<sup>80</sup> Per i frammenti di Aristosseno si rinvia all'edizione di F. WEHRLI, *Die Schule des Aristoteles*, vol. 2, *Aristioxenos*, Basel, Stuttgart, 1967. Nelle *Ἱστορικὰ θαυμάσια* di Apollonio (in *Scriptores Rerum Mirabilium Graeci*, edidit A. Westermann, Brunsvigae 1839), una raccolta paradossografica di *mirabilia* del II sec. d.c. si legge: «Degne di attenzione sono le cose che Teofrasto ha detto nel suo scritto Περὶ ἐνθουσιασμοῦ. Dice infatti che la musica cura molti mali dell'anima e del corpo, come svenimenti, attacchi di panico e prolungati stati di disagio mentale [quello che nel Cinquecento si confonderà poi con il concetto della melancolia]. La musica dell'aulo [quella che anche nella tragedia suscita effetti inquietanti e catartici e induce sviluppi funesti predisponendo i rivolgimenti della μεταβασίς], dice ancora, cura la sciatica e l'epilessia, esattamente come recatosi da Aristosseno il musicista ὁ ἄρχων a aver consultato l'oracolo ... ὁ ἄρχων si dice abbia guarito quell'uomo che a Tebe era uscito di senno al suono della *salpinx*».

<sup>81</sup> Si legga in proposito il quadro funesto della genealogia già tracciato da Egisto nella prima tragedia della trilogia, l'*Agamennone* 583-1602, che serve al personaggio per discolarsi dell'uccisione di Agamennone, interpretata come una

assassini del legittimo re; sia all'immagine enfaticizzata e nefanda della regina, appestatrice della stirpe e della città, concrezione del male assoluto che sigla l'acme della tregenda familiare e collettiva, la massima deriva funesta nella sua natura – controbatterà Oreste a Corifea, difendendosi del matricidio – di «bestia schifosa che infetta al solo contatto, senza neppure un morso, per istinto cattivo, malvagio» (vv. 992-993).

Nelle *rheseis* finali del dramma, intervallate dai cupi inserti anapestici del Coro, dove il dialogo delirante del matricida reifica i terribili incubi e le ossessioni fobiche della sua mente in immagini mostruose di «donne-Gorgoni», prefigurazioni delle future Erinni (Coefore, vv. 1021-1049), il discorso, che s'avvia ad assumere un'intonazione processuale in difesa dell'azione di Oreste, ruota intorno all'idea di una liberazione necessaria e fatale da un *miasma* (Clitemestra: v. 1028) finalmente estirpato, mediante la ricerca di un processo di purificazione fisica (ora chiaramente designato come *katharsis*), in grado di espellere gli umori infettanti (lo 'scarico' delle pulsioni aggressive e quindi, per gli spettatori, l'avvio e la sollecitazione di un'allopatica «terapia delle emozioni», verso la conquista – per usare un termine della Belfiore: vd. *supra* – di «un *phobos* sociale»). Ma nella tensione ambigua dei registri del testo, per il Coro e Oreste che ancora si appella al codice mitico-culturale della giustizia divina, nel passaggio da Themis e Ares-*phobos* a Dike, l'unico vero *katharmos* è Apollo (v. 1059: «non c'è che una sola purificazione, il tocco del Lossia» - sentenza Corifea), di cui la stessa mano insanguinata del matricida, che egli drammaticamente, in preda ai demoni della sua stirpe e all'eccitazione della mente sconvolta, avverte come segnata da un insanabile contagio, non è che un trasposto strumento.

L'orrore della «contaminazione parricida», che Oreste sente come inestricabilmente annidata nel retaggio impuro del suo *genos*, si assolutizza, nel linguaggio del dolore del protagonista, nell'immagine di un male incurabile<sup>82</sup>, di una colpa trasmessa senza riscatto («soffro per il dolore

---

legittima vendetta, una nemesis voluta dagli dei per purificare l'orrendo misfatto commesso da Atreo contro Tieste, progenitore di Egisto. L'idea di giustizia che vi è sottesa è quella aggressiva, ancestrale di Ate, come chiarisce il coro dell'*Agamennone* 1560, di «un oltraggio che risponde a un oltraggio», promanazione di «una giustizia divina» che si regge sul principio del «chi agisce patisce»; cardine tragico che nel corso della trilogia verrà via via messo in discussione e alla fine trasceso nelle *Eumenidi*, con l'affermazione di una «giustizia civile» che deriva dal dialogo e dal confronto e di un'etica sociale della *polis*. Nelle *Coefore* invece, nel lungo commo lirico (vv. 306-477), dove nel dialogo di Oreste, Elettra e Coro intorno alla tomba di Agamennone, finalmente restituita dalla figlia ai diritti e alla dignità della morte dopo l'*atimia*, l'oltraggio disonorevole, la profanazione del «corpo del re» e della sua regalità, messi in atto dall'infame coppia di amanti (con la negazione del rito funebre e l'uccisione a tradimento) - e dove si sviluppa l'*anagnorisis* fra i due fratelli (il «riconoscimento per deduzione sillogistica» che, in *Poetica*, 55 a 17-20, si riconosce come esemplare dopo quello dell'*Edipo re* e della seconda *Ifigenia*) -, attraverso il *threnos* di Elettra e la replica del Coro la richiesta di una giustizia riparatrice dell'ingiustizia, commessa dalle «mani impure» (v. 377) di Clitemestra ed Egisto, si esprimeva, invece, ancora entro i termini del codice culturale di un'etica eroica (la vendetta di Oreste per restituire il *kleos* al padre) e di un fatale «contagio di sangue», che evoca le Erinni: [*Coefore* 394-404] «*Elettra* - Ma quando la potenza fiorente / di Zeus calerà il suo pugno, // ah, quando squarcerà le loro teste? / Questo impegno gli chiedo per la mia terra: / giustizia contro ingiustizia io chiedo! / Ascoltate Terra e Potenze degli Inferi»-. «*Coro* – La legge comanda che le gocce di sangue / nella terra versate chiamino altro / sangue: la strage richiama le Erinni / e dai morti insorge rovina / che rimanda ad altra rovina»- (sott. nostra).

<sup>82</sup> Già nella *parodo* delle *Coefore* 47-69, in giambi lirici intervallati dai ritmi lunghi e lugubri del docmio olospondaico, alla domanda del Coro - «Come riscattare il sangue caduto su questa terra?» - si rispondeva con l'idea di una catarsi impossibile che nessun rito o acqua lustrale avrebbe potuto portare a compimento (vv. 71-74 «non c'è salvezza: se anche tutte le acque in un'unica corrente confluissero / per quella mano insozzata di sangue, per purificarla, scorrerebbe invano»: τον χερουμυση φωνον καθαιροντες). Impossibile purificare il sangue versato, tanto più se questo è il sangue del re. «L'irrimediabilità del delitto» e «la gravità del male» «si esprime anche nelle forme patologiche del coagulo di sangue che non si scioglie (v. 66), e della peste virulenta (v.69)» (CENTANNI, *Commento*, p. 1039): «<και> παναρκετας νοσος». Solo nelle *Eumenidi*, dove all'amara sentenza delle due prime tragedie si sostituisce «il dolore che giova alla saggezza» (v. 521), al fondamento di violenza e aggressività, insito nell'idea di giustizia del *genos*, subentra la giustizia-patto civile, che deriva dal confronto dialettico e al 'furore' e al 'terrore' del *deinon* la *φιλια* dell'«etica sociale» della *polis*, «le mani insanguinate» e contaminanti di Oreste potranno ritornare 'pure' e la *katharsis* risolversi in un «incantamento della parola», in una fascinazione retorica di *Peithò*, la persuasione che risemantizza, per gli spettatori-cittadini, lo spazio scenico (dal Tempio al Tribunale), i suoi figuranti mitici (con la

inferto, soffro per tutta la mia stirpe, questa vittoria è infetta, un contagio che nessuno mi potrà invidiare: vv. 1016-1017): tabe tragica di cui Argo dovrà per sempre «serbare memoria» (v. 1040). Si fa, infine, richiamo inesorabile all'obbligo della vendetta contro il mostro miasmatico («ho ucciso mia madre per giustizia» – proclama Oreste, invaso dal «terrore», davanti ai cittadini/spettatori di Argo/Atene -: «aveva ucciso mio padre, era infetta, invisibile agli dei», v. 1028: «πατροκτονον μiasμα και θεων στυγος») in grado di espandere il contagio, il suo veleno mortifero, anche attraverso gli agenti inanimati del delitto: quello stesso «telo insanguinato», proiezione materica di atti esecranda; potente ipotiposi a cui l'abile regia retorica di Oreste (e scenica di Eschilo) conferisce forza drammatica e corpo teatrale («ora posso alzare il compianto, ora che parlo a questo drappo che ha ucciso mio padre»: vv. 1014-15) in funzione della catarsi. L'icastica ostensione del telo insanguinato, infame sudario con cui la sposa omicida aveva avvolto il corpo sacrificale di Agamennone, diviene, infatti, veicolo per gli spettatori («a voi che avete assistito a queste sciagure»: v. 980) di una compartecipazione dolorosa e introspettiva («un guardare di nuovo» ciò che già si era visto solo con gli occhi, e da un'altra angolazione, nell'*Agamennone* 1515-20) e terapeutico-emozionale di confronto con l'orrore contaminante del «sangue consanguineo»<sup>83</sup>: la follia distruttiva della «catena di stragi», della violenza arcaica di Ate, intrinsecamente connaturata nelle pulsioni all'eccesso e al dispotismo del *genos* regale.

Dall'attore agli spettatori si viene così sperimentando e trasmettendo, nella lezione drammatica del *phobos* (del *tremendum*), la purificazione del male, del «contagio di sangue», ora evocato allusivamente e negativamente (quale dispositivo associativo che mette in relazione i contenuti fittizi della *fabula* con la realtà sociale del pubblico) come minaccia per la comunità e per la *polis*, perché sangue versato dai cittadini a causa delle passioni fratricide e delle fazioni anti-politiche, prive della nuova emergente *φιλία* del *demos*. Ma il «telo» nefando, nella sua fisicità drammatizzata, perno stesso dei leganti simbolici che da *Agamennone* a *Coefore* snoda la trama del duplice «contagio di sangue», 'parricida-uxoricida' e matricida, e che Oreste percepisce come una contaminazione senza antidoto umano, precludendo lo sviluppo di una *katharsis* risolutiva (e in grado di vanificare le concrezioni visionarie delle Erinni, «le cagne furiose della madre», cifra stessa della «dimensione della consanguineità»<sup>84</sup> e del terrore funesto di «un contagio» senza fine, che nell'*Eumenidi* mette in bocca alla ripugnante Erinni la metafora inferica e vampiresca di un «odore di sangue, odore di sangue mortale mi fa godere»: v. 253), è anche il telo-testimone, esibito agli spettatori-cittadini, di un orrore da cui prenderà avvio l'*ouverture* giudiziaria-difensiva del protagonista. Sarà il 'teatro' della vera difesa e purgazione di Oreste, qui solo anticipato come premessa alla grande regia del tribunale delle *Eumenidi*, nello spazio scenico risemantizzato di un'Atene patria della retorica e delle «parole che incantano» (*Eumenidi*, vv. 80-81): un intrinseco sviluppo, una linea di continuità fra i due drammi con una sorta di *mise en abyme* in divenire, che coinvolge gli archetipi sapienziali di riferimento e le stesse dinamiche simboliche e tragiche attraverso cui si restituisce al protagonista, prosciolti da ogni macchia di contaminazione e di colpa, il diritto di appartenenza all'ordine della collettività e si attua finalmente, per gli spettatori, il processo della catarsi.

Nell'ultimo *stasimo* e nell'*esodo* delle *Coefore*, invece, il dilemma della colpevolezza o non colpevolezza del matricida è ancora giocoforza la postulazione di una mente inquieta e stravolta («i pensieri mi trascinano» come «cavalli senza freno» - proclama Oreste: vv. 1022-23), in balia di un'eccitazione frenetica (quasi il 'sabba' di un 'Terrore' demonico che agita danze 'furiose' e

---

metamorfosi delle demoniche Erinni, ipostasi dell'impurità, del maleficio, del sangue contagiante versato fra consanguinei, nelle benevole *Eumenidi*) e gli stessi *παθηματα* tragici.

<sup>83</sup> *Coefore* 980-989: «Guardate anche voi, che avete assistito a queste sciagure: guardate la trappola, la catena che a mio padre, infelice, legò mani e piedi. Stendetelo qui e avvicinatevi tutti, qui in cerchio...mostrate il telo in cui il corpo nudo di un uomo fu avvolto: che veda il padre – no, non mio padre, ma colui che sorveglia ogni cosa - [Helios deve vedere i delitti di mia madre] perché mi sia testimone un giorno, in giudizio, che io per giustizia ho messo a morte mia madre. (sott. nostra)

<sup>84</sup> DI BENEDETTO, *Introduzione a SOFLOCLE, Trachinie, Filottete*, cit., p. 6.

intona lugubri canti, partecipi di scene di ritualità estatica, fors'anche al cupo suono di catartici *auloi*) in cui confliggono universi di senso e di linguaggio diversi; dove per l'azione del 'vendicatore', che avvera la profezia di Cassandra, non c'è riscatto né espiazione, nell'irrisolta ambiguità con la quale il testo s'interroga sul suo essere strumento di «salvezza o rovina?» (v. 1073), se non nell'autoinfliggersi la culturale espulsione dalla comunità, il fatale «esilio» dalla propria terra.

Del resto, ancora in un dialogo come *Le leggi* (866B) di Platone la colpa connessa all'omicidio viene chiamata *miasma* e la si reputa, per la sua natura altamente contaminante, ossia trasmissiva a livello interindividuale, in grado di ricadere anche su quel parente della vittima che non persegue l'assassino. Ciò implicava e avallava, sempre secondo *Le leggi* (871A), proprio sulla base delle credenze arcaiche di una trasmissione fisica della contaminazione morale, ora risignificate in un contesto sapienziale 'laicizzante' di inchiesta filosofico-giuridica e politica, il bando di espulsione/esclusione e isolamento del reo.

In rapporto al legame archetipico che intercorre fra i *sensibilia* della realtà fisica (e biologica), come dei comportamenti pratici, e le concettualizzazioni, le immagini metaforiche generate dalla creatività dell'espressione e della fantasia tragiche antiche, vale la pena di ricordare anche l'analisi lessicale con cui Fabio Stock<sup>85</sup> riportava il vocabolo *miasma* alla radice etimologica di *μαίνω* che, nella sua accezione letterale, significa 'macchiare con il colore', con particolare riferimento all'azione usuale, nella cultura materiale greco-arcaica, della tintura con la porpora. Il suo ricorso nei testi della letteratura tragica, nella rete di attrazione semantica del «contagio di sangue», suggerisce pertanto l'ipotesi che, nello sviluppo dei processi astrattivi del linguaggio, proprio la nota cromatica potesse favorire il precipitato associativo dall'asse dei significanti primari ai traslati metaforici.

Nella raggiera dei figuranti simbolici destinati a risvegliare il 'senso comune' collettivo, deautomatizzando, a diversi livelli emotivi e cognitivi, la 'memoria linguistica' e i *phantasmata* percettivi e immaginativi della fruizione degli spettatori, chiamati a riconoscere, con la vista e l'udito<sup>86</sup> (la *opsis* e l'*akoé*), la plusvalenza dei *signa* iconici e verbali, si può inscrivere anche il «telo insanguinato» delle *Coefore*: quel telo in cui «le chiazze di sangue intridono la stoffa e corrodono il variopinto tessuto» (v. 1011), lo pigmentano di un cromatismo fobico nell'atonale e ossessiva uniformità di un ripugnante e lugubre colore purpureo; feticcio drammaturgico che agisce sui processi psichici, sensibilizzando ostensivamente il suo pubblico ai referenti della *contaminatio* e alle sue 'passioni' purgative.

È quel processo di memoria e di anamnesi mentale che, a secoli di distanza, il classicismo grecizzante di Gian Vincenzo Gravina cercherà di comprendere, proprio sulle fonti del naturalismo antico («Anassagora, Talete, Pitagora...»<sup>87</sup>) e con gli strumenti teorici del suo irrequieto e personale 'razionalismo cartesiano', venato da linfe neoplatoniche e agostiniane, nel contesto dell'indagine della *Ragion poetica* sulle 'origini' delle 'favole antiche' e sui modi e gli «artefizi» delle loro figurazioni e della loro «rappresentazione viva e somigliante alla vera esistenza e natura delle cose immaginate», quanto della generazione di «parole che portavano in seno immagini sensibili» (p. 202). Qui, assecondando l'idea di una sapienza e di una mitopoiesi primitiva (in nota concorrenza con Vico)<sup>88</sup> le cui forme espressive gemmavano da una indivisa totalità naturale di corpo e 'spirito'

---

<sup>85</sup> F. STOCK, *Il lessico del contagio*, in *Letteratura scientifica e tecnica greca e latina*. Atti del Seminario Internazionale di Studi (Messina, 29-31 ottobre 1997), Messina, EDAS, 2000, pp. 55-89.

<sup>86</sup> Sulla funzione di vista e udito, e sulla loro concorrenza o contrasto, nella fruizione della tragedia, Aristotele discute in *Poetica* 1448a 1-9 (cfr. D. LANZA, *Il contrasto aristotelico di vista e udito*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013).

<sup>87</sup> G.V. GRAVINA, *Della ragion poetica. Libri due* [1708], in *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Bari, Laterza, 1973, pp. 210-211; e Ivi, pp. 354-355 (IDEM, *Orationes. De instauratione studiorum* [1712]).

<sup>88</sup> Mi permetto di rinviare al mio: *Dalla 'sapienza dei pastori' ai 'pastori in maschera'*. *Antropologia, allegoria e storia delle metamorfosi di un genere nel Seicento*, «Bruniana e Campanelliana», XXIII, 2017/1, pp. 121-141: 123. Ma, soprattutto, a F. LOMONACO, *Filosofia, diritto e storia in Gianvincenzo Gravina*. Presentazione di P. Rossi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, pp. 65-66; 17-20: dove parla di reciproche «implicazioni», e ricorda che Gravina,

(da radici che affondate nella storia materiale della ‘nazioni’ s’imprimevano e davano vita ad «immagini visibili», rappresentative del vero<sup>89</sup>), si spiega il funzionamento della creatività metaforica della lingua e la produzione degli ‘universal fantastici’, in rapporto al concetto graviniano di un «vero-finto» della ‘mimesi poetica’ in grado di trasformare ‘oggetti corporei’ in ‘oggetti della mente’:

E perché l’immagini sono affezioni del nostro corpo e vestigia delle cose, quando per via della reminiscenza e per riscontro d’oggetti simili ravvisati nelle parole, s’eccitano in noi moti corrispondenti alle impressioni delle cose, e con le parole si svegliano le vestigia degli oggetti, allora si rinnovano l’istesse passioni che furono già mosse dagli oggetti reali, perché così i moti della fantasia corrispondono ai moti veri, e perciò la poesia è possente a muoverci gli affetti col finto a paragone del vero<sup>90</sup>.

A partire dall’interrogativo prioritario sul rapporto fra *verità* e *finzione*, nel contesto di una nuova dialettica di ‘corpo’ e ‘mente’ calata nel farsi storico degli sviluppi della vita associata e di un’indagine sulla natura umana, sui suoi miti, passioni e inclinazioni utilitarie, per Gravina le «immagini visibili» delle ‘favole antiche’, non sterilizzate da un rigido dominio di una *ratio* assoluta cartesiana né condizionate, nel visibile platonismo dell’autore (la marca della *reminiscenza*

---

oltre dal magistero cartesiano del Caloprese, attinse anche dalle lezioni di Gregorio Messere, l’erudito salentino, amico del Vico e titolare della cattedra universitaria di greco, che nei suoi discorsi *Della poesia*, tenuti nel 1699 presso l’Accademia di Medinaceli, aveva sostenuto il naturale collegamento di questa con la filosofia, «in quanto autentico sapere umano». Il modello di sapienza che si fonda sulle immagini della fantasia «non conosce altra certezza che quella radicata sulla *impressione* delle *passioni* nella *mens* umana» la quale, quando è invasa dalle passioni, «abbraccia la dignità e la bellezza come vera e presente». Pur partendo da un modello di ragione umana ripreso dalla antropologia di Cartesio, e dalla lettura de le *Passions de l’âme*, in cui si poneva il problema dei rapporti fra l’anima ragionevole e il ‘corpo-macchina’, ossia lo studio dei meccanismi fisiologici atti a produrre e regolare le passioni, la teoresi graviniana mostrerebbe di voler correggere ‘umanisticamente’ gli eccessi di astrazione e il dualismo cartesiani (tra ragione e corpo, tra sostanza spirituale e sostanza materiale), esprimendo una profonda avversione verso ogni forma di esclusivo intellettualismo, con l’intento di comprendere la realtà dell’uomo nella sua «integrale struttura psicofisica». Perciò la *mens*, per Gravina, deve ‘incorporarsi’, «accettare la lezione del corpo», e gli *affetti* non devono essere percepiti come «elementi esterni di disturbo o di annientamento dell’animo umano», ma come suoi atti costitutivi da interpretare e regolare adeguatamente (cfr. LOMONACO, pp. 24-25). L’impegno, quindi, del poeta «sapiente legislatore» è quello di individuare gli strumenti educativi capaci di ripristinare l’equilibrio di *mens-corpo* nell’ignorante *vulgus* e guidarlo ad un armonioso inserimento nella vita civile. La svolta eversiva di cui dà prova l’antropologia filosofica graviniana nella sua dialettica di corpo-mente, passioni-ragione, sia rispetto al tradizionale modello pedagogico aristotelico scolastico, sia con le sue critiche all’ortodossia rigorista del razionalismo cartesiano, procede al recupero della ‘corporeità’ come condizione imprescindibile dell’accesso della *mens* al consorzio umano e alla «vita civile» (cfr. G.V. GRAVINA, *De instauratione studiorum* [s.a.], in *Scritti*, p. 354; IDEM, *De repetendis fontibus doctrinarum* [s.a.], in *Scritti*, p. 417) e avvia a una rifondazione dell’idea del ‘classico’ e del nesso antico *sapientia-eloquentia*, che l’uomo moderno deve ritrovare coniugando le istanze di verità con la concreta ‘natura umana’ («la sapienza che parla» di Vico: G. VICO, *De ratione*, in *Opere*, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori, 1990, I, p. 211), la retorica con la politica e il diritto (GRAVINA, *In auspicatione studiorum. Oratio de sapientia universa* [1700], in *Scritti*, pp. 376-377). È in rapporto a tali premesse e a tale disegno educativo (destinatario di tutto è il *vulgus*, dominato dalle «immagini delle cose» e dalle *passioni*, che un’autentica *sapientia* poetica deve guidare alla comprensione della «scienza della umana natura» e degli «eterni semi del vero e del giusto»: cfr. *Della racion poetica*, pp. 223-225; pp. 208-209), che il lessico critico, la lingua del pensiero graviniani, soprattutto nell’ambito della retorica e dell’eloquenza poetica, acquistano una nuova densità concettuale, intenzionalmente straniante rispetto alla *doxa* formalizzata dei saperi aristotelico-scolastici, in una significativa intersezione con il vocabolario del naturalismo antico e moderno.

<sup>89</sup> GRAVINA, *Della racion poetica*, cit., pp. 240-241. Difficile è risalire da quali fonti Gravina attingesse la notizia delle simpatie pitagoriche di Eschilo, possibile nell’erudizione primo-settecentesca la presenza di dati evinti dagli *scolii* in cui il tragico è presentato come «religiosissimo» e, forse, da Aristofane o Gorgia.

<sup>90</sup> Ivi, pp. 217-218. Il passo poi si conclude con considerazioni sulla «commozion degli affetti, anche dolorosi» che «è sempre mista col diletto», «quando all’affetto non è congiunta l’opinione del danno», con evidente riferimento alle categorie post-aristoteliche della ‘mimesi’, del ‘piacere’ e della ‘catarsi’ tragici, perché «si ravvisano i costumi degli uomini più sui teatri che per le piazze». «Perciò dalle tragedie e dalle mestizie rappresentate si trae diletto e godiamo d’affliggerci [...]. Oltreché compiangendo il male altrui, sembriamo giusti ed onesti a noi stessi, e la riconoscenza della virtù in noi occupa e lega le nostre potenze con un piacere intellettuale che vince ogn’altro».

rovesciata, strumentale al legame *corpo-mente*), da tentazioni astrattive, sono «rappresentazione del vero in forme sensibili», valorizzanti una dimensione sociale della conoscenza, veicolo di uno *ius sapientioris* che s'incarna, presso gli antichi, nella stessa figura di Omero e della sua poesia (*Della ragion poetica*, pp. 206-208).

La teoresi del Gravina, che mostra un vivace interesse per il teatro di Eschilo, di cui ricorda anche il «suo studio nella dottrina pitagorica»<sup>91</sup> e dà un'interpretazione delle sue tragedie in chiave politica, con attualizzanti echi di un Machiavelli bonificato (come nella lettura del «*Prometeo*», dove il tragico greco avrebbe descritto «tutti i sentimenti e profondi fini dei principi nuovi che hanno acquistato il regno con l'aiuto dei più savi»: *Ragion poetica*, p. 241), nell'ottica dei 'poeti legislatori' capaci, con la fascinazione delle parole, dei suoni e delle immagini «d'abito materiale» vestite, di «piegare il rozzo genio degli uomini e ridurli alla vita civile»<sup>92</sup>, nella sua tentata rivitalizzazione della sapienza poetica antica, segna il passo degli sviluppi di un lungo e controverso dibattito classicistico sul valore e il funzionamento della catarsi. Della «purgazione degli affetti» nel dramma il Roggianese tratta specificamente nel più tardo e tecnico discorso *Della tragedia* [1715], dove la definisce a partire dalla conflittuale polarità che contrappone il pregiudizio di esclusione platonica (perché «stimolo di perturbazione» emozionale, «pericolosa» per la civile convivenza) alla valorizzazione con cui, invece, Aristotele (e, soprattutto, quello della *Politica*) avrebbe inteso servirsi della catarsi come strumento di «correzione delle passioni» - nell'intendimento graviniano-, proprio in funzione dell'utile civile e «profittevole nella repubblica»<sup>93</sup>:

benché la tragedia rappresentando casi miserabili ed atroci commova le passioni, nulladimeno, siccome il corpo umano *bevendo a poco a poco il veleno* supera con la consuetudine la forza di quello e ne fugge l'offesa, così l'animo commosso frequentemente senza suo pericolo dalle finte rappresentazioni si avvezza in tal maniera alla compassione e all'orrore, che a poco a poco ne perde il senso come nella peste veggiamo avvenire. In modo poi, quando nella vita civile incontra oggetti e casi veri e compassionevoli o spaventoli sopra la propria o l'altrui persona, si trova esercitato sul finto e *preparato dall'uso alla tolleranza del vero.* [*Della tragedia*, p- 511] [sott. nostra]

Nel contesto di una settecentesca «terapia delle passioni», Gravina interpreta la 'natura' della «purgazione» tragica (distinta teoricamente dalle sue finalizzazioni, dal suo uso sociale, ma strettamente cooperante con essi), come una 'cura dell'anima' che agisce nei modi di una tecnica mentale e commotiva, assimilabile all'esercizio sapienziale di derivazione da un altro grande modello della tradizione classica, quello, già citato, neo-stoico della *praemeditatio malorum*<sup>94</sup> (attinto dall'amato Cicerone delle *Tusculanae disputationes* 3, 14, in cui lo si descrive come la «meditazione anticipatrice dei mali futuri») - troppo spesso banalizzato, nella riflessione classicistica sulla catarsi, e fatto coincidere esclusivamente con l'idea di una radicale estirpazione delle emozioni -. In questa "educazione alla sofferenza" autoindotta dal teatro, in grado di procedere a un riequilibrio delle emozioni, quanto di orientare il nostro stesso rapporto ermeneutico con la realtà, era venuta influenzando significativamente anche la lezione cartesiana del *Traité des passions de l'âme*<sup>95</sup>, dove si legge del *phobos/timor*:

poiché la principale causa della paura è la sorpresa, il mezzo migliore per liberarcene è di riflettere alle cose in anticipo, preparandoci a tutti gli eventi, il timore dei quali può suscitarla-

---

<sup>91</sup> Ivi, p. 240.

<sup>92</sup> Ivi, p. 208.

<sup>93</sup> G. V. GRAVINA, *Della tragedia. Libro uno*, in *Scritti critici e teorici*, cit., p. 511.

<sup>94</sup> Cfr. M. ALESSANDRELLI, *Praemeditatio malorum*, *Illness in Context: Cura dell'anima/Cura del corpo*, Istituto per il Lessico Intellettuale Europeo e Storia delle Idee, ILIESI CNR (*on-line*).

<sup>95</sup> DESCARTES, *Traité des passions de l'âme*, art. 176, trad. di G. Macchia, *I moralisti classici*, Milano, Garzanti, 1961, p. 209.

Nella sua funzione comunicativa, è una terapia che collabora, secondo Gravina, al processo di costruzione della *virtus* civile educando alla ‘moderazione’ («al giusto mezzo») delle ataviche pulsioni distruttive del *phobos*, della «paura sociale»: lontana filiazione dall’antico *deinos* eschileo addomesticato nelle *Eumenidi*; «la paura che si accompagna al rispetto», alla giustizia, al contratto, baluardo contro ogni ritornante funesta contaminazione (*Eum.* 690-695). Che nel lessico graviniano, nutrito dal vivace dibattito politico meridionale del Seicento, nella dialettica fra Hobbes e Grozio, si traduce nel primato del «mutuo consenso»<sup>96</sup>, il quale, prima di esplicitarsi nella realtà politica, si riconosce come imperativo etico-razionale. Un imperativo guidato da una *sapientia* attraverso cui si esorcizzano le tensioni individualistiche e si contengono le passioni disgregatrici e distruttive, e che si identifica con la razionalità ordinatrice della giustizia e del diritto: «una saggia ragione» che deve garantire l’accordo fra l’interiorità dell’uomo-individuo e le istanze della *civitas universa*.

Si riattualizza così, nel contesto del pensiero giuridico graviniano e nella vitalissima simbiosi cui dà adito fra i fondamenti naturali e le istanze civili di poesia/teatro e diritto, l’idea di uno stoico *consensio bonorum omnium* (Cicerone, *De haruspicum responsis*, XXI, 45), sottratto alle formule logore della retorica umanistica e rilanciato, nei termini di un ‘contratto sociale’ rigenerante, non astrattamente concepito, ma calato negli sviluppi di una comunità storicizzata in grado di arginare, con l’esercizio della *benevolenza* («*caritatem coeleste simul, ac civile vinculum*»<sup>97</sup>), la ingiusta discordia degli uomini e il turbine irrazionale delle loro *affectiones*. Nel gioco dei vasi comunicanti antropologici ed espressivi che associa ed intreccia a partire dalla creatività metaforica della tragedia antica la costellazione semantica della terapia del corpo e della cura dell’anima, fissandone via via la dialettica nel grande archetipo tragico della malattia e della sua profilassi, fra contagio inestirpabile e risanante catarsi, in una filiera classicistica di figuranti quasi naturalizzati e *topoi* concettuali ed ermeneutici, ricadono anche i referenti analogici: l’antidoto, la terapeutica e onnipresente ‘teriaca’; la peste, emblematica deflagrazione dell’orrore del male, di cui si avvale il passo graviniano per configurare sia il meccanismo empirico-fisiologico e razionale con cui opera la purgazione tragica, sia le attitudini etico-sociali che l’azione delle aristoteliche passioni esercita sulla fruizione psico-cognitiva degli spettatori.

Avviandoci a concludere, ad epilogo esemplare di un attraversamento in cui si è cercato di riflettere sui nodi culturali e antropologici di pensiero e di linguaggio che legano, nella coscienza del ‘tragico’ antico/moderno e nella riflessione drammaturgica classicistica, contagio e catarsi, malattia e cura, ‘medicina del corpo’ e ‘medicina dell’anima’, si crede non inutile riportare per esteso un lungo passo del *Giudicio sopra la Gerusalemme riformata*<sup>98</sup>, opera della tarda teoresi retorica tassiana, ancora militante rispetto all’apologia della *Conquistata*, ma anche straordinario repertorio, e termometro, sommativo della memoria della tradizione classica e dei modi della sua riappropriazione nel dibattito poetologico e nella concreta mimesi dei «poemi» ‘narrativi’ e ‘rappresentativi’ della letteratura e dell’erudizione dell’ultimo Cinquecento. Il passo, che discute sul significato e il funzionamento della «purgazione degli affetti» nei due generi della tragedia e dell’epica (ormai usualmente accostati, nel dibattito critico del secondo Cinquecento, in un tutt’uno, per via del processo di adduzione delle categorie retoriche e aristoteliche verificatosi dall’una all’altra forma ‘rappresentativa’ o ‘narrativa’), costituisce, pur nei limiti delle precipue finalità tassiane, una sintesi illuminante del complesso percorso intellettuale e dell’intersezione di fonti e paradigmi culturali che la teoresi sulla ‘purgazione tragica’ mise in moto nei secoli della tradizione classicistica; e un filtro stesso per la comprensione degli sviluppi che caratterizzeranno poi il pensiero del Gravina e della stagione della prima Arcadia:

---

<sup>96</sup> I. V. GRAVINAE *Opera, seu Originum iuris civilis libri tres [...]*, recensuit, et adnotationibus auxit Gotfridus Mascovius [...], Neapoli, publica auctoritate excudebat I. Raymundus sumptibus A. Cervone, 1756, t. II, cap. XIII, p. 118a; t. III, cap. III, p. 222b (cfr. LOMONACO, *Filosofia, diritto e storia*, cit., pp. 72-74: cui si rinvia per l’analisi della concezione giuridica graviniana e la qualità del suo ‘giusnaturalismo’).

<sup>97</sup> *Origines*, II, XI.

<sup>98</sup> T. TASSO, *Giudicio sopra la «Gerusalemme» riformata*, a cura di C. Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000, II, p.

Gli Stoici dicono, e Cicerone con gli Stoici nella *terza Tusculana*: «Peripatetici familiares nostri, quibus nihil est uberius, nihil eruditius, nihil gravius, mediocritates, vel perturbationum, vel morborum animi mihi satis non probant, omne enim malum, etiam mediocre, magnum est».

E certo se tutti gli affetti sono maligni e somiglianti nell'animo ai morbi del corpo ed alle malattie, non è ragionevole che in modo alcuno si possa lodare la mediocrità del male.

Gli Epicurei ancora, seguendo Democrito non meno nelle cose morali che nelle naturali, lodarono la tranquillità dell'animo. Aristotele, fornito d'altissimo ingegno e di gravissimo giudizio dotato, conobbe che non tutti gli affetti sono per natura malvagi, ma alcuni buoni anziché no, prodotti dalla fecondità di natura; fra quali, non altrimenti che foglia il loglio fra'l grano, sogliono germogliare alcune passioni, che paiono aver del maligno come l'invidia e la maldicenza. Insegnò adunque che si purgassero gli animi dagli affetti, e comandò che nella tragedia si faccia questa purgazione, ma del modo sono discordi gli espositori.

Altri vogliono che la purgazione nasca dalla consuetudine, perché le cose alle quali siamo avvezzi, meno sogliono commoverci; laonde nelle guerre l'orror delle morti assai meno suol perturbare i riguardanti che sono usati a spettacoli così fatti e nella peste similmente; però ci consigliano al leggere ed all'ascoltare i poeti ne' quali ci avvezziamo alle cose orribili e miserabili, e per questa cagione poi noi siamo meno commossi; altri stimano che della perturbazione avvenga quel che avviene del vino annacquato, o diviso fra molti, che meno suole offendere. Altri, fra i quali è Boccaccio nel principio dell'*Ameto* e in quel delle *Centonovelle*, hanno opinione che l'esempio dell'altrui calamità, e il conoscere di aver compagni nelle miserie, possa alleggerir le nostre.

Ma san Tommaso nell'VIII della *Politica*, dove Aristotele parla similmente della purgazione degli animi, giudicò che la purgazione delle passioni si facesse come l'altre medicine: *Quia contraria contrariis curantur*. Vuol dunque che ciascuna passione sia purgata dal suo contrario; però un insolente per la prosperità di fortuna, leggendo i casi di Priamo, o pur quelli di Agamennone e di Edippo e di Tieste, quasi fatto avveduto dell'umanità, tempererà l'orgoglio e la superbia che suole accompagnare i fortunati [...]. Non solo la considerazione degli avvenimenti, ma la varietà dei concetti può purgare l'animo dalle passioni. Si purga dunque ciascuna passione col suo contrario, non solamente si ricopre [...]. E sarebbe per questa ragione convenevole che a troppo malinconici si rappresentasse la commedia, a troppo lieti la tragedia. Ma siccome nel corpo, non solamente *contraria contrariis curantur*, ma per giudizio d'Ippocrate ancora *similia similibus curantur*: per mio avviso la purgazione degli animi non solamente si può fare da contrari, ma dai simili; e perché alcune cose purgano il corpo per eccesso, fra le quali è il mele, il latte e il vino e il mosto, se crediamo ad Aristotele in quella particella dei problemi dov'egli parla delle cose medicinali; similmente il terrore e la misericordia e l'ira e l'amore e l'altre passioni possono, se io non m'inganno, purgarci l'animo non per contraria qualità, ma per eccesso; e l'una e l'altra purgazione conviene non solo alla tragedia, ma alla commedia. [...] Ma fra tutti i modi di purgare gli animi, nobilissimo è quello il quale si fa colle laudi divine, come c'insegna Plutarco, e con questa purgazione l'eccellentissimo poeta, a guisa di ottimo medico può purgare gli animi nobilissimi.[...]. Molti esempi somiglianti delle Laudi degli Iddi dei gentili si possono raccogliere nei cori delle tragedie greche e latine. [sott. nostra]

**Elisabetta Selmi**  
**(Università di Padova)**