

# Forme della cultura e dell'educazione nella Grecia classica

---

di Mario Gennari

---

## Abstract

*L'articolo considera il rapporto tra la letteratura latina e il problema pedagogico della formazione dell'uomo. Pone, dunque, al centro l'"uomo romano", studiandone le forme dell'educazione attraverso un'analisi dei generi letterari con cui quest'ultima viene narrata. Tra i molteplici autori le cui opere sono analizzate all'interno del saggio, spicca la figura di Virgilio. Ad essa si aggiungono Orazio ed Ovidio, dei quali vengono posti in rilievo sia l'indeterminatezza della vita, sia l'equilibrio interiore, sia la metamorfosi universale. Ciò evocando la letteratura romano-latina come una enciclopedia letteraria della formazione umana.*

Parole chiave:  
**formazione, educazione, letteratura, storia della pedagogia**

*The article is focused on the relationship between the Latin literature and the pedagogical question of self-formation of the human being. Then, it is centered on the "Roman human being" and it studies the forms of education through a kind of analyses which goes through different literature genres. Among the variety of discussed works and authors in the article, Virgilio takes a significant place. So, there are Orazio and Ovidio, regarding which the article underlines topics like indetermination of the life, inside balance, universal metamorphoses. The article does that recalling the Roma-Latin Literature, thought like a literary encyclopedia of self-formation of the human being.*

Key words:  
**self-formation, education, literature, history of pedagogy**

# Forme della cultura e dell'educazione nella Grecia classica

## 1. L'uomo greco e la *koinè diálektos*

La storia politica della Grecia è storia di conflittualità permanenti, che hanno dato forma a una mentalità collettiva in cui la guerra viene considerata quale evento ineluttabile. Dal secondo millennio alla civiltà micenea dei secoli XVI-XII, dal medioevo ellenico posto fra il XII e l'VIII secolo fino all'affermarsi delle *poleis* tra il IX e l'VIII secolo, quindi dalla nascita delle colonie nel Mediterraneo all'invasione persiana di Dario fermata a Maratona nel 490 a.C., dagli inesaurobili scontri bellici fra Atene e Sparta all'egemonia tebana di Epaminonda e alla definitiva supremazia macedone di Alessandro, la storia della Grecia sembra essere anzitutto storia di avvenimenti militari cruenti. L'emblema della potenza greca è la falange, la cui compattezza viene affidata alle fanterie disposte in un ordine di combattimento tatticamente articolato in schiere protette da scudi a doppia impugnatura, che gli opliti reggono mentre avanzano al passo ritmato dal flauto dell'aula e dal peana – il canto di guerra intonato all'unisono mentre le lance battono sugli scudi. Con il mito, i Greci cercano di nascondere una verità. La tradizione mitica vuole che Elleno, nipote di Prometeo, figlio di Deucalione e Pirra, sia il padre di tutti i Greci. Dai suoi figli Doro e Eolo sarebbero discesi i Dori e gli Eoli, dai suoi nipoti Ione e Acheo, gli Ioni e gli Achei. Per un altro mito – riferito da Apollodoro –, Elleno sarebbe disceso direttamente da Zeus, ciò a riprova che ciascuna civiltà si costruisce i miti che più le convengono. La storiografia, però, consegna una diversa realtà: la storia greca è l'esito dell'insaziabile scontro fra le quattro stirpi che, nel corso della civiltà dei metalli, si sono stanziato sul suolo ellenico. I dori tra Epiro, Focide, Etolia, Peloponneso e Creta; gli Eoli dalla Tessaglia alla Beozia fino a Lesbo; gli Ioni nell'Attica, nell'Eubea e nelle Cicladi; gli Achei nella Tessaglia meridionale e nel Peloponneso settentrionale. Pur tra continuità e rotture si conferma la costante della *conflittualità*. Questa penetra gli interstizi psichici e sociali dell'uomo greco determinando le linee costitutive della sua formazione di guerriero. Un triste primato che non è certo proprio soltanto dei Greci. Tutta la storia dell'uomo – quella antica, la medioevale, fino alla moderna e alla contemporanea – è storia di battaglie, eccidi, massacri, lotte, odi etnici e perfino fratricidi, in cui gli ideali irenici hanno scarso peso di fronte a una *cultura della guerra* istituita sulla dialettica fra provocazione e offesa, attacco e protezione (cfr. Asheri, 1996, p. 88 ss.). Quanto però distingue il contesto greco-classico dalle epoche storiche precedenti e seguenti è aver saputo innestare sul tronco della propria civiltà guerriera le forme eminenti di una cultura letteraria e scientifica, architetto-

nica e scultorea, coreutica e pittorica, musicale e teatrale che hanno determinato l'inconfondibile dimensione identitaria della *cultura classica*.

Ogni identità è sempre il risultato della fusione di molte differenze. La lingua greca non fa eccezione. Se i testi epigrafici tra i secoli XIV e XII a. C. confermano una tipologia sillabica – detta anche “lineare B” –, esito della civiltà micenea, a muovere dall’VIII secolo in poi si ha la registrazione scritta di tipo alfabetico. Le diversità fonetiche, morfologiche e lessicali palesano l’assenza di un corpo linguistico unitario in età arcaico-antica, confermando piuttosto le varietà dialettali: si ha un dialetto ionico-attico, un eolico, un dorico e un arcado-cipriota. Alle parlate locali s’affiancherà progressivamente una lingua d’arte emersa dalla tradizione letteraria greca, sebbene l’epica omerica si fondi su elementi ionico-eolici, il giambo si basi sullo ionico, la lirica corale sul dorico e la tragedia sull’attico. La prosa sobria, elegante e arguta degli scrittori attici s’impone insieme all’egemonia ateniese e, dal IV secolo, prende forma una lingua comune – una *koinè diálektos* – usata da filosofi come Platone, storici quali Tucidide e Polibio, retori come Lisia e Demostene, geografi come Strabone. Accanto a questa lingua – che diventerà il veicolo comunicativo fra le stirpi greche, nelle colonie del Mediterraneo, fino ai confini estremi dell’Impero di Alessandro Magno –, sopravvivono i dialetti d’origine e i loro impieghi letterari.

L’uomo greco (che è certo un’astrazione culturale di ciò che la storiografia definisce come “i Greci”) è quindi abituato a convivere con una pluralità di etnie, di città, di lingue. Quindi, anche di letterature. Sa che le origini della cultura letteraria greca (cfr. Nestle, 1940) affondano nella poesia orale, nelle improvvisazioni recitative degli aedi, nei loro canti che narrano di miti ed eroi, dèi e guerre. Conosce gli *agóni*, le gare poetiche dove la creatività, il canto, la musica e la danza accompagnano la poesia dispersa in cicli leggendari delle cui origini non si ha più memoria. Inoltre, legge l’*Iliade* e l’*Odissea* omeriche; non si sorprende della *Teogonia* di Esiodo volta a descrivere gli elementi primordiali; apprezza l’elegia di Archiloco, Mimnermo, Teognide, Senofane o Callino, la lirica monodica di Alceo, Saffo o Anacreonte, la lirica corale di Pindaro, Ibico, Bacchilide o Simonide. Da Atene alla Magna Grecia fino all’Asia Minore questa letteratura compare nelle feste private, nei simposi, nei matrimoni, nei funerali, nelle gare atletiche, nelle celebrazioni mitico-religiose, quando il poeta si rivolge direttamente a un pubblico sempre più colto e grecizzato. Classico, appunto! Fiorisce la commedia, ad esempio quella di Aristofane. Sbocciano il teatro e la tragedia, con Eschilo, Sofocle e Euripide. Nasce una filosofia della natura, con Talete, Anassimandro e Anassimene e poi Anassagora e Empedocle fino ai vertici della metafisica dell’essere, in Parmenide, e della metafisica del divenire, con Eraclito. Quindi sarà l’epoca di Socrate. Oratoria, eloquenza (giudiziaria, deliberativa, epidittica) e retorica daranno nuovi impulsi alla lingua greca per merito di Lisia, Demostene e Isocrate. Sofisti come Protagora di Abdera, Gorgia di Lentini, Prodico di Ceo e Ippia di Elide porranno il punto di mezzo della loro abilità nell’uso della parola. Lingua, linguaggio e letteratura: qui s’innesta la classicità dell’uomo greco, che guarda al passato mitologico non senza disincanto, è consapevole

di vivere un'epoca funestata da guerre ma abbellita dalle arti, intuisce forse che tutto questo sarà destinato a un tramonto inesorabile quando la cultura ellenica diventerà ellenismo. Ma prima di tale passaggio epocale, all'uomo greco è ancora riservata la scoperta delle forme poliedriche della cultura classica: quelle che più lo educeranno, quelle che restituiranno il significato e il valore profondi della grecità, ma anche quelle che meglio si disporranno ad essere ipostatizzate in un modello sovrastorico.

È la lingua greca a consentire la maturazione dei concetti: filosofici e scientifici. Il loro progredire in modo autonomo permette l'evoluzione della ricerca. «In Grecia – scrive Bruno Snell nel suo *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen* –, fin dai tempi più remoti, cominciano a svilupparsi le premesse linguistiche (e cioè insieme spirituali) per l'elaborazione dei concetti scientifici. Non sarebbero sorte in Grecia scienza naturale e filosofia se non ci fosse stato in greco l'articolo determinativo» (Snell, 1946, p. 314). Con l'articolo viene conferita una forma concettuale all'aggettivo e al verbo. La lingua precede la scienza. Questa se ne serve, la rielabora, si potenzia. Il pensiero greco trova nel linguaggio il bisturi con cui sezionare l'esperienza, fino ad astrarla, dominarla e tradurla in ricerca, quindi in *riflessività*. Altre lingue si serviranno del greco in ragione del suo rigore concettuale – che, ad esempio, mancherà al latino.

Al fattore linguistico s'uniscono certo concause d'ordine economico, politico e sociale che fanno accrescere le scoperte. Nel 585 a. C. Talete di Mileto predice un'eclissi solare; Anacarsi lo Scita nel 550 a. C. inventa, secondo la tradizione greca, l'ancora e il tornio, quindi perfeziona i mantici per forni di fusione metallica; nel 546 Anassimandro costruisce l'antesignano degli orologi solari e stende la prima carta geografica del mondo conosciuto; nel 540 Democede promuove la prima scuola di medicina; nel 500 Alcmeone compie esperimenti di dissezione del cervello. Contemporaneamente s'avvia lo sfruttamento delle miniere d'argento del Laurion, si perfeziona la triremi fenicia, s'inventano la ruota del vasaio, la squadra e la livella per l'ingegneria civile, quindi la lavorazione del vetro. Cosmologia, geografia, storia e scienze naturali sostengono altre scoperte. Nel 370 Eudosso di Cnido definisce in 365 giorni e 6 ore la durata dell'anno solare. Aristotele scrive, intorno al 345, le sue opere di zoologia e botanica; nel 330 stende gli otto "volumi" della *Fisica*. Di lì a poco Aristarco di Samo espone la sua teoria eliocentrica, sulla base degli studi di Filolao di Taranto e di Eraclide del Ponto. Quando nel 290 Euclide viene chiamato ad Alessandria a insegnare matematica, la grecizzazione del Mediterraneo è compiuta da tempo. Greci, persiani, macedoni, egizi, etruschi, fenici, romani coesistono in uno scenario che ha dilatato a dismisura la topografia della conflittualità, ma che contemporaneamente consente l'intreccio fra culture, il meticciamiento delle identità, la perfusione delle differenze, il commercio di idee, conoscenze, saperi, scoperte. È l'apogeo della riflessività. Atene e la Grecia non saranno mai più il centro politico, economico e militare del mondo antico, che presto vedrà altre egemonie avanzare e consolidarsi. Ma rimarranno per sempre il paradigma di un'ineguagliabile classicità, che architettura e scultura testimonieranno al di là della storia.

## 2. Canoni dell'arte classica

Tanto il canone di Policleto quanto il Partenone rappresentano paradigmaticamente questo ineguagliabile torno temporale. Lo scultore greco vive nella seconda metà del V secolo a.C.. Il tempio alla dea Atena viene riedificato tra il 447 e il 427. È un'epoca epistemicamente fertile. Anassimandro era nato nel 610, Anassimene nel 585, Pitagora nel 570, Eraclito nel 540, Eschilo nel 525, Pindaro nel 518, Parmenide nel 515, Anassagora nel 500, Sofocle nel 495, Empedocle nel 492, Zenone di Elea nel 490 come Erodoto, Socrate nel 470, Democrito nel 460, Lisia nel 445, Isocrate nel 436, Senofonte nel 430. Platone e Aristotele sono rispettivamente nati nel 427 e nel 384, l'anno in cui nasce anche Demostene. Ma nel 380 muoiono Gorgia e Lisia, nel 377 Ippocrate, nel 370 Democrito, nel 354 Senofonte, nel 347 Platone, nel 338 Isocrate, nel 325 Diogene. Ancóra nello stesso anno, il 322, muoiono Aristotele e Demostene. Il primo si era rifugiato a Calcide, nella casa materna, poiché accusato di empietà dalla fazione antimacedone di Atene. L'altro si toglieva la vita con il veleno pur di non cadere nelle mani dei sicari macedoni che lo avevano raggiunto nell'isola di Calauria dove aveva tentato di fuggire da Atene. Come si vede, i conflitti condizionano la vita degli uomini. Anche di un insigne retore come Demostene e di un filosofo eccelso quale Aristotele. Tuttavia, le loro opere rimangono, oltre ogni conflitto e persecuzione. Così pure il Partenone in Atene e il canone di Policleto continueranno a effigiare la ricerca estetica portata alla vetta della perfezione.

Il Partenone, che conteneva la statua di Atena scolpita da Fidìa, è un tempio in marmo pentelico con otto colonne sui frontoni e diciassette ai lati, ricco di decorazioni scultoree raffiguranti la nascita della dea, la disputa tra Atena e Poseidone, una gigantomachia e una amazzonomachia, la lotta dei Centauri e dei Lapiti, le processioni delle Panatenee. Simbolo della greicità classica, custodisce fra statue, marmi, dipinti e bronzi la storia stessa del mito che culmina nel consesso degli dèi sul finire del fregio nei suoi 160 metri di lunghezza. Il *kanon* di Policleto cela in sé l'espressione estetica di una ricerca geometrica tesa a disporre il corpo scolpito nell'equilibrio, dimensionale e simmetrico, tra *forma* e *contenuto* dove il piede è un sesto dell'altezza corporea e la metà del soma viene posta nell'attacco delle gambe. L'armonia della figura statuaria – ora del *Doriforo*, ora del *Discobolo*, ora del *Diadumeno* – esprime non solo una proporzione numerica ma anche l'equilibrio interiore che regola la vita dell'uomo, sospesa nell'armonia della genesi scultorea tridimensionale.

L'architettura classica vede il tempio (cfr. Berve, Gruben, Hirmer, 1961) orientato da Est a Ovest, l'ingresso volto a Oriente e incastonato nella forma di un solido geometrico che, armonioso ed equilibrato, si erge nello spazio come l'icona inconfondibile dell'attinenza fra mito e culto. Una cella, le *antae* ai lati a formare un *prònaos*, mentre il colonnato tutto cinge nell'ordine architettonico dorico, ionico o, dal IV secolo, corinzio. Capitelli, basi, gradini, coronamenti, materiali lapidei, fregi stilizzano la struttura arcaica che dal "severo" transita al "sublime". Il passaggio di stile, a muovere dal 450 a.C. circa,

ridefinisce l'anima del classico, il suo spirito perfetto, l'intensità formale che lo renderà un principio, un ideale ineguagliabile per le culture e le civiltà a venire. Ai meravigliosi templi si affiancano i teatri (cfr. Anti, 1947) dai gradoni a semicerchio, gli ippodromi e gli stadi circondati di gradinate, i *gymnàsia* quadrangolari con i portici a fare da perimetro. Insomma, al centro della città di Atene sorgono i grandi emblemi della vita sociale. *Acropoli* e *agorà*, dove si esercitano la politica e il commercio, occupano una locazione precipua poiché la dimensione pubblica prevale su quella privata. Ed è anche questo un carattere del classico.

Dalla scultura greca si effonde l'intensità del mondo interiore dei personaggi scolpiti. La figura umana sovrasta ogni altro soggetto. In essa predominano plasticità, movimento, tensione, presenza. Tutto possiede il carattere evocativo del mito o del culto, ma anzitutto dell'*umano*. E ciò solo perché l'uomo detiene con decisione la scena; sono il divino e il rituale a infondere *equilibrio* e *purezza* nella struttura umana, generando così la classicità delle forme e dei contenuti destinata a rappresentare per sempre un tratto decisivo del primo, grande "umanesimo": quello dell'uomo greco, la cui *formazione classica* si profila nella monumentalità di Fidia, nella potenza scultorea di Mirone, nelle figure femminili di Prassitele, nei panneggi velati della *Nike* di Peonio di Mende, negli occhi e nella bocca dei due guerrieri bronzei di Riace. Al di là dell'*armonia* delle masse muscolari e della *perfezione* delle loro strutture corporee, l'uno sembra svelare un'intensa e riflessiva umanità scolpita per sempre nel suo sguardo interrogante, l'altro pare simbolizzare un'energia impetuosamente espressa dal sorriso beffardo che scopre lo scintillio argenteo dei denti oltre la prominenza del labbro.

Così, *riflessività* e *conflittualità* si impongono ancora come gli estremi del "classico", al cui centro permangono invece equilibrio, purezza e armonia.

Considerando la classicità entro questi confini si evita il rischio che, dopo aver assimilato e metabolizzato il mito arcaico-antico, essa stessa divenga un altro mito – smarrendo, così, la propria cifra "umanisticamente" costitutiva. Cristallizzato nella sola perfezione, del mondo greco si perde la visione reale pervaso com'è da conflittualità e *dissonanze* ma anche innervato su riflessività e *assonanze*. Ogni identità – lo si è detto – palesa un compromesso con la differenza. Il classico, attraverso le sue regole, i suoi canoni, quel suo "sublime" che scatena emozioni, va riconsiderato alla luce dell'umano che sa trasfigurare. Esso esalta la virtù, ma racconta la sofferenza. Offre immagini imperturbabili, narra però l'indeterminatezza della vita. Si avvolge nella storia, pur cercando di sovrastarla. È solenne e contemporaneamente lieve. Nel suo linguaggio si dispongono «il peso, lo spessore, la concretezza delle cose, dei corpi, delle sensazioni», sebbene vi aleggi anche la leggerezza come fosse «una nube, o meglio un pulviscolo sottile, o meglio ancora come un campo d'impulsi magnetici» (Calvino, 1988, p. 16); dunque non il baldanzoso desiderio né la melanconica nostalgia, «ma un velo di particelle minutissime d'umori e sensazioni, un pulviscolo d'atomi come tutto ciò che costituisce l'ultima sostanza della molteplicità delle cose» (*ibid.*, p. 21). Per questo, è classico quanto evoca l'*originarietà* dell'umano. Ma è anche classico quello che dell'uomo ri-

chiama la sua continua *trasformazione*. E qui si pone l'idea stessa di formazione dell'uomo classico, protesa fra la nequizia del disumano e l'allegoria naturale della vita in cui cercare l'autentico dimensionarsi dell'uomo, del sentimento umano, dell'intera umanità.

### 3. Conflittualità e riflessività: dissonanze e assonanze

La costruzione del *classico* è, pertanto, frutto della mediazione tra conflittualità e riflessività. La conflittualità si sublima nel mito, che pervade la letteratura e penetra tra le pieghe del linguaggio scultoreo. La riflessività dà invece corpo alla filosofia che, assorbendo la natura come proprio oggetto, si vivifica nella scienza e questa sorregge la composizione archica. Letteratura e scultura, scienza e architettura acclarano l'equilibrio delle forme e l'armonia dei contenuti. Su tutto incombono le dissonanze, figlie della conflittualità, e convergono le assonanze, generate dalla riflessività. È poi la musica a rielaborare ulteriormente l'impianto classico, avocando a sé *dissonanza* e *assonanza* insieme: ora nel canto ora nel suono. Entrambi si effondono in quell'intertesto semiosico che è il *teatro*, dove ritornano tanto la conflittualità nella tensione tragica quanto la riflessività nell'impeto poetico.

Dunque, la musica! La musica (cfr. Walter, 1959) che non nasce nel mondo greco per generazione spontanea, ma si conferma anch'essa come l'esito di intrecci culturali, scambi, filiazioni, assorbimenti e ricostruzioni di apporti fenici, egizi, ebraici, asiatici e orientali. Le serie di suoni disposti in ottava sono però di derivazione dorica, frigia e lidia. Le notazioni, trascritte sull'applicazione semiografica delle lettere alfabetiche, sviluppano generi, scale, toni, intervalli, modulazioni e s'intrecciano con la poesia e la danza, evolvendosi in un paesaggio musicale equilibrato dalla melodia. Il compito, il significato e il valore della musica greca si riassumono nell'intento di rendersi viatico verso la formazione del carattere civile e umano. Parola, melodia e gesto si fondono in altezze sonore e vocali: *mousiké*, la cui forza ispiratrice è infusa dalle Muse. Alcune di esse emergono dalla notte mitologica con i loro strumenti musicali. Euterpe è rappresentata con il flauto; Tersicore è accompagnata dalla lira, così come Erato; Calliope dalla sua stessa voce. E sono l'aulos (o flauto di Pan), la cetra (di derivazione dorica) e la lira (dalle braccia ricurve), ma pure il liuto, la tromba metallica, l'arpa, il corno e numerosi strumenti a percussione (impiegati, ad esempio, nei culti orgiastici di Dioniso) che accompagnano le forme corali in cerimonie private e pubbliche, religiose e civili, ove ascolto e memorizzazione prevalgono sull'apprendimento dei sistemi vocali o strumentali di notazione. Piazze, scuole, portici, templi, teatri accolgono un repertorio tanto vasto quanto per gran parte irrimediabilmente perduto. Gli aedi ricorrono alla *phórminx*; la *lýra* compare nelle scuole, la *kithár* nei concerti; il *barios* fra i poeti di Lesbo; i *kýmbala* e i *týmpana* nei culti religiosi.

Citarodia e aulodia – corde e fiati – sono alla base di una progressiva specializzazione strumentistica che sostiene la lirica corale creando un sostrato

armonioso. Gli strumenti a percussione, con la loro vigoria ritmica, hanno invece il compito di simboleggiare il turbamento, lo scompiglio, la commozione, lo sconcerto, la concitazione, l'eccitamento, il trauma. Sono, insomma, la rappresentazione della conflittualità nella vita. Le *harmoniai* doriche e frigie ingiungono piuttosto il sentimento della quiete, della serenità, favorendo quell'imperturbabilità che è dominio di sé e padronanza degli eventi. In un solo termine: riflessività. È questo un luogo dell'educarsi. Tuttavia, dissonanza e assonanza non trovano mai il loro equilibrio, lasciando sospesa l'interpretazione che subito è affidata al gesto della danza, all'estetica del movimento, alle tematizzazioni coreutiche, all'immagine pittorica delle maschere, agli scenari del teatro. La musica e il canto possono ingenerare, in chi ascolta o vede, equilibrio e armonia, così come instabilità e contrasto. Questa è la *katharsis*: rito magico di purificazione per liberare l'anima e il corpo dalle contaminazioni del conflitto interiore, generato dalla vita stessa e rappresentato nel teatro tragico greco dal *pathos* della narrazione. Pietà e terrore agiscono sul proscenio di entrambi, mentre un dolore incolpevole avvolge il singolo uomo e tutti gli spettatori. La musica e il teatro possono, pertanto, avere come fine sia l'educazione sia la catarsi. Da un lato, si manifestano la riflessività, l'assonanza, l'armonia e l'equilibrio. Dall'altro, la disarmonia provocata dall'ansia, il disequilibrio della paura, la dissonanza sonora, la conflittualità interiore. Educazione e catarsi si uniscono, però, nel comune *telos* del ricondurre a misura le passioni, sottraendo l'uomo all'alea della discordia che ammala il corpo e uccide l'anima. Com'è noto, Platone, nel *Filebo* (48a), nel *Gorgia* (502b) e nella *Repubblica* (605c; 606b), dubita che lo scatenarsi delle passioni nello spettatore attraverso un'azione scenica dirompente possa favorirlo nella sua educazione. Per Aristotele, invece, sembra che la catarsi assolva un compito di purificazione dell'animo come forse si sarebbe potuto leggere nel Libro secondo della *Poetica*, se non fosse andato perduto. Sia Platone sia Aristotele convergono però sulla finalità educativa della musica, il primo considerandola nella *Repubblica* (403c) quale amore per la bellezza, il secondo ribadendone nella *Poetica* (6, 1449b31) il valore catartico e insieme educativo.

Alla musica conferisce un ordine matematico Pitagora, indagandone il significato numerico ascoso dove ha luogo l'intimo principio armonico. L'ordine fisico, psichico e cosmico si manifesta nell'evento musicale che pervade lo spirito umano di sentimenti etici, estetici, religiosi e pedagogici. Filosofia e matematica convergono nell'intuizione pitagorea, stabilendo le leggi musicali attraverso la simbolizzazione dell'altezza dei suoni secondo proporzioni numeriche. Da Terpandro di Antissa a Stesicoro di Imene, da Sacada di Argo a Laso di Ermione, fino a Cresso, Filosseno e Timoteo, l'esperienza musicale greca segue la linea retta di un'evoluzione sempre più libera rispetto ai moduli tradizionali, ora definendosi come compito virtuosismo ora profilandosi quale esperienza di ricerca.

Con il VI secolo a. C., in Atene nasce la tragedia, assorbendo dal ditrambo arioneo e dai versi giambico-trocaici la fusione di ciò che sosterrà il canto e la danza del coro (cfr. Baldry, 1971). Canto d'ingresso del coro, canti corali disposti fra gli episodi, assoli e corali immessi all'interno delle singole parti:



su questa base si sviluppano le melodie del teatro di Eschilo; salgono il numero dei coreuti e quello dei canti a solo con Sofocle e le sue armonie frigie; è infine Euripide a cementare l'espressione drammatica della tragedia con canti, melodie e cori più diffusi e ampliati, protesi a elevare l'intensità emotiva della narrazione e a impressionare lo stato d'animo dello spettatore.

Posto davanti alla rappresentazione coreutica – non più rituale o liturgica, ma ormai peculiarmente artistica – lo spettatore coglie la drammaticità scenica sospesa nel movimento danzante, con il simbolismo corporeo che tramonta nel tragico. Tenta, così, di decostruire gli elementi allusivi conferiti dall'espressione cinetica alla dualità del tempo intrecciato con lo spazio. Ed è ciò che accade anche nella pittura, sebbene lo spettatore greco sia troppo implicato nella propria storia per potersi astrarre da essa. Egli è la sua stessa esperienza del mondo, sicché si scopre anche nelle ceramiche a figure rosse dove in un cratere a volute o in una coppa attica si fermano per sempre le figure del mito o della città, della funzione scenica o della realtà storica. Il classico è, nondimeno, implicazione, rispecchiamento e manifestazione conflittuale di se stessi. Ma è anche astrazione, analisi e elaborazione riflessiva del proprio "io".

#### 4. Il "classico" e il suo stile

La cultura dell'età classica, ad esempio con la musica, sostiene l'eleganza, il rigore, la sobrietà e l'ordine, mentre l'accentuato virtuosismo, l'intenzione palesemente patetica e la ricerca forzata dell'effetto accompagneranno la svolta dall'ellenico all'ellenistico, dal formale al formalistico. Ciò fa dire che l'irripetibile sedimentazione storico-epocale del "classico" è racchiusa nel suo stile: lo *stile classico*, appunto, dove trionfa la mediazione equilibrata e armoniosa fra gli opposti che si toccano: conflittualità e riflessività, mito e filosofia, dissonanza e assonanza, letteratura e scienza, tragico e teoretico, apollineo e dionisiaco, musica e teatro.

Il valore paideutico dello stile classico è riverberato dalla struttura costitutiva dell'uomo classico, la cui formazione umana si esplicita – com'è noto – nella parola greca "*paideia*". Essa non evoca soltanto l'ideale della perfezione, cercata o conseguita per il tramite della cultura, delle arti, della letteratura, della scienza o della filosofia, ma riassume anche la conflittuale eppure riflessiva portata del "tragico", che il teatro greco conduce all'apice estetico. Per questo W. Jaeger scrive: «Sofocle ed Eschilo vanno menzionati assieme, quando si tratti della tragedia attica quale potenza educativa» (Jaeger, 1933-47, I, p. 367). Solo la *paideia* classica nella storia della formazione dell'uomo contiene anche l'elemento "tragico". Ciò non accadrà in nessuna altra epoca storica dell'Occidente. Non nell'*humanitas* latina, nella *caritas* cristiano-medioevale, nella *dignitas* umanistico-rinascimentale e tantomeno nella *Bildung* (cfr. Gennari, 2001) neoumanistica dell'Età di Goethe – dove con quest'ultima parola della lingua tedesca si considererà anzitutto l'armonia interiore quale fondamentale componente formativa, e non piuttosto la dimensione

tragica. È quindi appropriato parlare di una *paideia* “tragica”, mentre sarà del tutto errato riferirsi a un’inesistente *Bildung* “tragica”.

Intorno all’ara di Dioniso, i *tragoi* poetano, danzano e cantano sullo spartito del ditirambo popolare. Il teatro ateniese viene eretto nell’area detta “dei torchi d’uva”. Il palcoscenico è contornato di gradoni, mentre l’ara di Dioniso posta al centro dell’orchestra ha di fronte il sedile del sacerdote di Apollo. Gli attori mantengono il volto coperto dalle maschere tragiche e indossano i costumi delle processioni. La musica sovrasta la scena teatrale, l’avvolge e la confonde. Lo spettatore entra nella narrazione, dove il mito agisce da mediatore dei conflitti umani. Ha inizio il dramma. La luce solare fende il proscenio. Un grande spazio isola a migliaia gli astanti. La crudezza della realtà scenica conferisce slancio a questo ossimoro. Gli attori-cantanti «ritti sugli alti trampoli dei coturni, col volto coperto da maschere gigantesche, dipinte a colori violenti e sporgenti al di sopra del capo, imbottiti e rigonfi in modo innaturale sul petto e sul corpo, sulle braccia e sulle gambe – possono muoversi a stento, oppressi dal peso di un abito dal lungo strascico e di una complicata acconciatura del capo» (Nietzsche, 1872, p. 10). Dieci ore, 1600 versi, sei o più pezzi cantati. Sforzo e concentrazione uniscono l’attore e lo spettatore in un’atmosfera solenne che, prosegue Nietzsche, «disponeva l’animo alla calma e invitava al raccoglimento» (*ibid.*, p. 11) di fronte alla rappresentazione teatrale. L’uomo greco «fuggiva dalla vita pubblica, per lui così abituale e dispersiva, dalla vita della piazza, nella strada e nel tribunale, trovando conforto nella solennità» (*ibid.*, l.c.).

Il dramma attico contiene il timbro dell’antica componente dionisiaca. L’ebbrezza gli fa da culla mentre lo spettatore attinge ai propri istinti profondi. Fin laggiù arrivano le parole della poesia, i gesti della danza, i colori delle maschere, il suono e il canto riposti in una musica che lo ammalia, lo conduce “dentro” e tuttavia “fuori” di sé, lo sorprende e lo seduce, lo forma e lo trasforma nell’incantesimo dell’estasi che stupisce, fa vacillare, manda in frantumi la «rigidità dell’individuo» (*ibid.*, p. 3). È ora la scena a sovrastarlo. Tutto lo interroga. E finalmente, lui, lo spettatore greco, l’uomo classico, è posto dinanzi alla libertà di *interpretare*.

Poesia, musica, danza, recitazione e regia nella loro coesione solenne accompagnano i tre distinti passaggi dal *teatro* alla *tragedia* e da questa alla *coscienza tragica* (cfr. Jaspers, 1952): ossia, alla possibilità di interpretare la vita in chiave tragica, dove il dolore e il male non occludono però la «redenzione». L’esperienza dell’immaginario tragico simboleggia, ancora una volta, l’indeterminatezza umana che tanto la realtà del mito quanto il mito della realtà contengono: «La tragedia greca – scrive Jaspers, in *Über das Tragische* – fa parte di un atto di culto. È la risultante di un anelito verso gli dèi e verso il senso ultimo delle cose, verso la giustizia. Dapprima (in Eschilo e ancora in Sofocle) è legata alla fede nell’ordine e nella divinità, in istituzioni fondamentali e sempre valide, nella *polis*; poi dubita di tutte queste realtà, divenute ormai storiche, ma non dell’idea della giustizia in se stessa, non del bene e del male (Euripide)» (*ibid.*, p. 7).

Lo spirito del teatro classico presuppone «uomini completi», piuttosto che

«uomini parziali» (Nietzsche, 1872, p. 8). La loro stessa *formazione* li lascia immergere nella tragedia attica con la consapevolezza che essa celi e contemporaneamente manifesti la tragicità della vita. Una vita che è coscienza del conflitto e conoscenza della riflessività, disposte sugli scenari del mondo, della *polis*, del teatro. Qui ritorna la *paideia*. Essa ha attraversato *mythos* e *nomos* – narrazione e norma –, *pathos* e *ethos* – passione e costume –, *genesis* e *telos* – inizio e fine –, *eikon* e *eidos* – immagine e forma –, ma anche *phobos* e *dynamis* – paura e potenza. Tutto avviene nello spazio dell’educarsi e della catarsi, nel tempo del conflitto e della riflessività. Ma mentre il conflitto è messo a tema nella tragedia, la riflessività – che pure non è assente in essa – prende il proprio carattere più peculiare all’interno della filosofia, dando volume alla ricerca teoretica. Se la tragedia concede al destino la cifra dell’ineluttabile, dettato dal compiersi di un’ambigua morale divina a cui l’uomo sembra non potersi sottrarre, la filosofia forgia l’arma della cultura greca per vincere il fato: la ragione. Tragedia classica e filosofia classica si impongono tra le più alte espressioni dell’*eidos paideutico* della classicità: ossia di quanto conferisce forma alla formazione dell’uomo classico.

### Riferimenti bibliografici

- Anti C. (1947). *Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle*. Padova: Le tre Venezie.
- Asheri D. (1996). Colonizzazione e decolonizzazione. In S. Settis, *I Greci. Storia, arte, cultura e società*, Einaudi, Torino, vol. 1, pp. 73-115.
- Baldry H. C. (1971). *The Greek Tragic Theatre*. London: Chatto e Windus (tr. it. *I Greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia*, Laterza, Bari, 1975).
- Berve H., Gruben G., Hirmer M. (1961). *Griechische Tempel und Heiligtümer*. München: Hirmer (tr. it. *I templi greci*, Sansoni, Firenze, 1962).
- Calvino I. (1988). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.
- Dingler H. (1932). *Geschichte der Naturphilosophie*. Berlin: Junker und Dunnhaupt (tr. it. *Storia della filosofia della scienza*, Longanesi, Milano, 1949).
- Fritz K.V. (1971). Der Ursprung der Wissenschaft bei den Griechen. In *Grundprobleme der Geschichte der Antiken Wissenschaft*. Berlin: de Gruyter (tr. it. *Le origini della scienza in Grecia*, Il Mulino, Bologna, 1988).
- Gennari M. (2001). *Filosofia della formazione dell’uomo*. Milano: Bompiani.
- Gennari M. (2012). *L’Eidos del mondo*. Milano: Bompiani.
- Jaeger W. (1933-47). *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen* (Bde.3). Berlin: de Gruyter (tr. it. *Paideia. La formazione dell’uomo greco*, La Nuova Italia, Firenze, 1978, voll. 3).
- Jaspers K. (1952). *Über das Tragische*. München: R. Piper (tr. it. *Del tragico*, SE, Milano, 1987; 2000).
- Kerényi K. (1976). *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*. München-Wien.
- Moreno P. (2002). *Il genio differente. Alla scoperta della maniera antica*. Milano: Electa.
- Nestle W. (1940). *Vom Mythos zum Logos*. Stuttgart: Kroner. 1942
- Nietzsche F. (1872). *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: Fritzsch (tr. it. *La nascita della tragedia ovvero greicità e pessimismo*, Laterza, Roma-Bari, 1995).
- Pohlentz M. (1930). *Die griechische Tragödie*. Leipzig: Teubner (tr. it. *La tragedia greca, Paideia*, Brescia, 1961).

- Pohlenz M. (1955). *Griechische Freiheit. Wesen und Werden eines Lebensideal*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Snell B. (1946). *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Hamburg: Claassen & Goverts.
- Vernant J. P. (1991). (ed.) *L'uomo greco*. Roma-Bari: Laterza.
- Walter B. (1959). *Von der Musik und vom Musizieren*. Frankfurt: Fischer (tr. it. *Musica e interpretazione*, Ricordi, Milano, 1958).