



# LA MENZOGNA DEL PATHOS

## IL SACRIFICIO EROTICO DI ALCESTI E PERPETUA

*Sofia Chiappini*

**ABSTRACT.** This paper aims to compare the different function that female sacrifice for love assumes in Greek tragedy and in martyrological literature. The importance attached to this comparison depends on two opposed perspectives, in which Alcestis and Passio Perpetuae et Felicitatis show, each in their own way, a peculiar attitude about life and human suffering for the dead, but also the concrete evidence of a profoundly different love paradigm. In a certain way, agape overcomes eros and this process involves the raising of a new kind of drama, which we will refer to as 'performance' in early Christianity.

**PAROLE CHIAVE:** Greek Tragedy; Martyrological literature; Early Christianity; Gender Studies; Performing Arts.

**U**n'irrimediabile scissione pervade ciò che indichiamo con il termine 'femminile', il cui enigmatico fascino non costituisce che l'effetto ultimo di una dissonanza struttu-

rale, una fenditura dell'animo ma anche del corpo, al cui cuore possono essere indagate sia le ragioni che muovono la regina Alcesti che la martire Perpetua, messe qui brevemente a confronto al fine di individuare quella linea di demarcazione esistente tra i rispettivi (e opposti) paradigmi della tragedia greca, da una parte, e della

«*performance* martiriale»<sup>1</sup>, dall'altra. Una situazione di presa di distanza dalle cose terrene e, al contempo, un desiderio di corrispondere alla volontà dell'amato che si fa in questi due peculiari modelli del femminile a volte persino inquietante. Uno stato di cose tanto meno rassicurante quanto più ci rendiamo disponibili a coglierne implicazioni e contraddizioni interne, fino al punto di doverne riconoscere la radicale propensione — in qualche misura comune a entrambe, anche se in forza di ragioni e stilemi assai differenti — a una 'debolezza' concreta e pressante, destinata a riscattarsi nel sacrificio scellerato della propria vita in nome di un ideale ulteriore. Cosa ci mostrano sulla scena Alceste e Perpetua, seppure ognuna a suo modo e nell'inconciliabile distanza che le contraddistingue, se non il trionfo straordinario che il sacrificio porta con sé? Sacrificio che fa del femminile, nella sua costitutiva precarietà, un tramite di conoscenza nel caso dell'*Alceste* e di attaccamento all'unica realtà della fede nel paradigma cristiano, entro cui si svolge la narrazione autobiografica di Perpetua.

D'altra parte, se il desiderio di gloria nel sacrificio femminile è generalmente accompagnato da un rito preparatorio, come nel caso di Alceste<sup>2</sup>, con un esplicito riferimento al rito nuziale; di tutt'altra sorta sarà l'atteggiamento di Perpetua che, anziché guardare alla propria bellezza, sarà sedotta da quella del Cristo. Un aspetto questo che, nella sua soltanto apparente

marginalità, ci dà già la misura di quanto radicale sia la distanza tra orizzonte pagano e cristiano del morire; tra l'eroismo del sacrificio di Alceste e il sentimento di *kenosis* che, invece, pervaderà la trionfale narrazione della *Passio Perpetuae*.

### L'EROS MUTO DI ALCESTE

L'infelice vicenda che accompagna la figura di Alceste, nell'omonima tragedia euripidea del 438 a.C., muove dal sacrificio vicario, reso possibile dall'intervento di Apollo, che quest'ultima compie per salvare il marito Admeto, re di Fere in Tessaglia, segnato da morte certa per volere degli dèi; salvo poi essere salvata a sua volta da un Eracle assolutamente *sui generis* che, ospite di passaggio presso la dimora di Admeto, deciderà di riportarla in vita dall'Ade.

Una grammatica del cordoglio, più che del dolore, che fa di questa enigmatica tragedia – enigmatica, prima di tutto, sotto il profilo filologico e redazionale<sup>3</sup> – un tramite straordinario di riflessione che abbraccia tanto l'idea greca di sacrificio, essenziale nella codificazione tragica, quanto il ruolo decisivo delle opposte nozioni di maschile e femminile proprie del pensiero antico, alla luce del significato gnoseologico del morire. Morte e salvezza si combinano in un ritmo tanto emblematico ed eclettico da rendere assai improbabile un'interpretazione stabile e definitiva di quest'opera, ed è per questo che la presente riflessione si snoderà, piuttosto, sul confronto radica-

1 Cfr. Lugaresi 2008: 21: «In altre parole, la stessa *performance* martiriale che nell'anfiteatro si carica di un'intollerabile e "oscena" connotazione spettacolare, a causa della regia che la governa e la offre all'edonistica consumazione del pubblico accalcato sulle gradinate, può diventare oggetto di una contemplazione devota e partecipe nella ricostruzione letteraria dei testi agiografici e poi nella memoria dei fedeli, plasmata e conservata da questi testi». Nella *Passio Perpetuae et Felicitatis* la tensione con l'evento dell'Incarnazione si dà in tutta la sua potenza, attraverso una "*performance* martiriale", al punto da indurre Lugaresi a definirlo un vero e proprio '*happening*'. E nondimeno, accanto all'impiego di tale definizione, volutamente anacronistica, è necessario notare come, in assoluta antitesi con questa categoria, l'evento del martirio si dia, sì nel suo carattere improvviso e non mediato, ma tuttavia sempre lontano dal relativismo, a volte caotico, del teatro sperimentale di matrice novecentesca. Si veda, inoltre, la trattazione sistematica del problema del dramma in epoca medievale operata da Bino (2008, p. 9), che dà avvio alla sua riflessione ricordandoci che: «È soprattutto l'uscita del volume collettaneo *The Theatre of the Medieval Europe* nel 1991 ad aprire il fronte della ricerca internazionale, considerando il dramma medievale più come una *performance* che come un testo letterario. Su queste nuove basi gli studiosi hanno cercato di tracciare un'immagine complessa delle "attività mimetiche" che caratterizzarono il Medioevo, interrogandosi sul significato della rappresentazione tra liturgia e dramma».

2 Cfr. Euripide, *Alceste* (ed. Susanetti 2020): 83: «Quando si accorse che il giorno fatale era giunto, lavò il candido corpo con l'acqua pura del fiume, poi dalle casse di cedro prese una veste e i gioielli, e si abbigliò con eleganza». Si noti, inoltre, quanto esposto da Susanetti nel suo commento dell'*Alceste*: «*Telos* [...] di un'esistenza femminile è il momento del matrimonio. Ma *telos* è anche, in diverso modo, il momento estremo della morte». Ivi: 179.

3 Ivi: 41-46. Si vedano in proposito anche Curi 2011: 51-54 ed Euripide, *Alceste*, (ed. Paduano 1993): 5-40.

le tra paradigma greco e cristiano del morire<sup>4</sup>, alla luce della categoria di femminile. Ciò che si cercherà di dimostrare è che nonostante la categoria di ‘doppio’ sia già sempre implicata in ciò che genericamente definiamo arte scenica, quest’ultima assume ruoli radicalmente diversi a seconda che si tratti di poesia tragica o di dramma cristiano; e se il ruolo dello ‘sguardo’ costituisce di per sé un discrimine tra queste due visioni del mondo, come ampiamente dimostrato da Lugaresi ne *Il teatro di Dio*, ancor di più il momento della morte e del sacrificio contenuti nell’*Alceste* e nella *Passio* ridefiniscono in profondità i confini ontologici della questione.

Decisivo è in questo senso, soprattutto quando parliamo di tragedia, stabilire che ruolo assegnare al momento della visione che, nonostante l’ebbrezza dionisiaca, poco o nulla finisce per aver a che vedere – sia che si tratti della sua fruizione letteraria che di quella scenica – con quel movimento di rapimento estatico proprio dei meccanismi di commozione e riconoscimento sentimentalistico, di cui non solo lo spettatore contemporaneo va costantemente – e vampirescamente – alla ricerca ma che, in qualche modo, già fanno la loro apparizione alla fine dell’epoca imperiale in ambito cristiano. Soltanto mediante la categoria chiave di *thaumaston*, di quel senso di ammirazione «accompagnato da una sorta di brivido religioso»<sup>5</sup>, possiamo cogliere nella sua interezza il ruolo della visione in ambito tragico. Tragedia che, secondo Snell, «non può seguire semplicemente la realtà, perché deve trasformare il fatto secondo le esigenze del teatro»<sup>6</sup>, secondo un’urgenza a tutti gli effetti politica e identitaria, che fa sì che il ruolo testimoniale del *polites* sia sempre autenticamente

calato, nella catarsi, nella sua dimensione di responsabilità etica. Un modo di guardare alle cose e ai concetti, nel loro senso più alto e autentico, che per il tramite della catarsi rende possibile quello che Guastini definisce un «processo di trasformazione di sentimenti di per sé dolorosi in piacevoli»<sup>7</sup> in quanto atti al raggiungimento di un fine pratico, «che è condizione fondamentale perché l’uomo possa [...] divenire *eudaimon*»<sup>8</sup>.

Nel sesto capitolo della *Poetica*, Aristotele definisce la tragedia come «imitazione di un’azione seria [...] la quale imitazione, attraverso compassione e paura, porta ad effetto la catarsi di siffatte passioni»<sup>9</sup>. Passioni che sappiamo essere in qualche modo da sempre alla base della tragedia, basti pensare all’etimologia, che rimanda alla celebre figura del capro espiatorio<sup>10</sup>; ma anche alla sua genesi, che gli studiosi – nonostante essa rimanga ancora oggi ammantata di un certo alone di mistero – sono ormai concordi nel rinvenire nei culti tributati a Dioniso. Come giustamente ricorda de Romilly, in apertura del suo breve volume dedicato a *La tragedia greca*, «Avere inventato la tragedia è un grande titolo di merito; e merito e gloria spettano ai Greci»<sup>11</sup>. Gloria che più di tutte dobbiamo ricondurre all’epoca classica e, in particolare, ai tre grandi tragediografi Eschilo, Sofocle ed Euripide, i quali si sono fatti sublimi portavoce della «funzione socialmente stabilizzante dello spettacolo tragico»<sup>12</sup>.

Sotto il profilo storico-teatrale e filosofico, la tragedia non rappresenta semplicemente un luogo di incontro e confronto per i cittadini, bensì è crocevia di molteplici interessi che fanno tutti capo allo Stato. Quella “funzione socialmente stabilizzante”, così definita da Di Vincenzo e Medda,

4 Mentre obiettivo ultimo della cultura greca è realizzare, attraverso la *technè* rituale, un maggiore distacco dall’immediatezza della situazione luttuosa, non così sarà per il cristianesimo, soprattutto quello delle origini. Si veda in particolare De Martino 2021: 303-314.

5 Snell 2021: 108.

6 Ivi: 187.

7 Aristotele, *Poetica* (ed. Guastini 2010): 167.

8 Ivi: 165.

9 Ivi: 59.

10 Per un approfondimento del ruolo del capro espiatorio in ambito tragico, si rimanda a Girard 1992.

11 Romilly 1996: 7.

12 Di Benedetto, Medda 2002: 315.

trarrebbe la sua forza, innanzitutto, dal carattere festivo e rituale volto a indicare al *polites* la via per giungere all'*eudaimonia*, ma anche e, soprattutto, dalla potente auto-narrazione che, in particolare Atene, fa di sé per il tramite della conoscenza delle cose e delle tragedie umane. Pertanto, nello studio della tragedia a dover essere messa in crisi è quella concezione, che sarà tipica dell'estetica, di un impedimento causato dal pensiero razionale nei confronti della piena fruizione artistica<sup>13</sup>; un'impostazione romantica che non trova il minimo spazio nell'ambito della tragedia, perché è soltanto nell'«intreccio indirrimibile di *logos* e *mythos*»<sup>14</sup> che quest'ultima diviene oggetto di contemplazione, producendo quel particolare effetto che è la catarsi nella lettura come sulla scena. Quest'ultima è costitutivamente legata alla sfera della visione, in una maniera tanto distintiva da rappresentare forse più di ogni altra categoria – anche dal punto di vista etico – la sede di una radicale incompatibilità della prospettiva tragica rispetto a quella drammatica, per cui il cristianesimo, contro la prospettiva pagana, «opponere una vera e propria rivoluzione dello sguardo»<sup>15</sup>; una prospettiva tanto radicale e inedita da indurre Carla Bino a definirla una «drammatica teologica»<sup>16</sup>. Di grande interesse appare, quindi, nell'*Alceste* il ruolo assegnato alla visione in riferimento all'immagine nel suo carattere perturbante, che si distingue fortemente dalla con-

danna, intimamente moralistica, propria del cristianesimo e che, invece, in Grecia si manifesta ancora come *thaumaston*, come «una gioia attonita per l'apparire, il manifestarsi delle cose, che sovrasta e domina totalmente l'uomo greco [...] che provoca in lui un tale "stupore" da spingerlo a ricercare con ogni mezzo, compresi il *mythos* e la *poiesis*, la causa»<sup>17</sup>. Da una parte, quindi, lo statuto moralmente perturbante dell'immagine proprio della mentalità cristiana, dall'altra, invece, il carattere perturbante dell'immagine tragica che si fa oggetto di conoscenza.

Euripide, tuttavia, nell'*Alceste* non ci rende affatto semplice il compito di riconoscere l'impianto conoscitivo alla base della fruizione tragica, e questo non soltanto perché, mediante una penetrante manipolazione del tempo scenico, costringe l'eroina a un silenzio forzato ma, ancor di più, perché si serve di alcune categorie che non risultano di immediata decifrazione per il lettore moderno. In particolare, in riferimento alla questione dell'immagine, la nostra attenzione deve essere rivolta al problematico legame tra simulacro e categoria del 'doppio'<sup>18</sup> (che, successivamente, esploderà nell'*Elena*). Come osservato in precedenza, l'*Alceste* offre uno spaccato della grammatica del cordoglio<sup>19</sup> proprio della mentalità greca e affidato qui, in maniera assai poco tradizionale, alla figura maschile di Admeto. In risposta alla «crisi

13 Cfr. Snell 2021: 224: «In tutto il romanticismo è vivo il senso che il pensiero ostacoli la vita, che la vigile coscienza allontani l'uomo dalla felicità di un'esistenza ingenua. Così l'arte appare come uno stato d'innocenza, da cui ci strappa il sapere. Taluni credono che questa ferita possa venir sanata soltanto con la stessa arma che l'ha prodotta, cioè per mezzo del sapere. È questa l'opinione di Hegel».

14 Guastini 2003: 25.

15 Bino 2014: 8 ss.

16 Ibid.

17 Guastini 2003: 25.

18 Si veda in proposito quanto osservato nell'*Introduzione* a cura di Susanetti (2020: 20): «Ma il rapporto con la morte, come dialettica appunto di presenza e assenza, di essere e non essere, richiama anche, come inevitabile corollario, l'universo dei doppi e dei simulacri che costituiscono l'esistenza umbratile e vicaria di ciò che se n'è andato, ponendo in contatto, per forza di magia o suggestione, il regno dei vivi e quello dei morti».

19 Grammatica luttuosa che Susanetti (2020: 16) definisce nell'*Introduzione* all'opera «scopertamente artificiale», in quanto scomparire qualsivoglia rimando ritmico-rituale al cordoglio, finendo per presentarsi soltanto come esteriormente verbale.

della presenza»<sup>20</sup>, generatasi a seguito del sacrificio di Alceste e all'ammonimento di non risposarsi che quest'ultima gli muove prima di lasciarsi morire, l'antieroe debole ed effeminato Admeto decide di costruirsi un simulacro della moglie con cui giacere nel loro talamo nuziale:

La mano di sapienti artigiani riprodurrà le tue sembianze in una statua che io deporrò nel nostro letto. Mi getterò su di lei, la prenderò tra le mie braccia, invocando il tuo nome: mi sembrerà di tenerti ancora stretta a me, anche se non ci sarai più<sup>21</sup>.

L'interpretazione di questo passaggio testimonia la volontà di Euripide di problematizzare, da una parte, lo statuto dell'immagine in quanto *eidolon*, ovvero un «effetto d'inganno, di delusione, di «adescamento», *apate*»<sup>22</sup> (questione che suscitò, non a caso, l'interesse di Platone per questo mito nel *Simposio*); dall'altra, di dar conto delle conseguenze nefaste, sul piano innanzitutto gnoseologico, a cui sono condannati gli uomini nel momento in cui cercano di sfuggire al loro destino. Conseguenze che sono presentate mediante un'inversione di genere e un indebolimento strutturale della categoria di maschile, che si concretizza in questo caso nell'aver arrecato danno ai propri *philoï*, ovvero la moglie e i figli. Non soltanto quindi Admeto è l'uomo che non è capace di amare nel senso della *philia* greca, ma è anche vero il contrario: egli non è capace di essere uomo fino in fondo, perché lascia che a sacrificarsi al suo posto sia la moglie, che agisce sotto l'effetto di un'ingombran-

te influenza amorosa, fino al punto di sostituirgli nella condanna. Dal canto suo Alceste non può che essere ricondotta alla connotazione tradizionale della moglie devota e fedele, tipica del contesto antico, che soltanto in punto di morte si abbandona a un *eros sui generis*, per cui ci appare ora come abitata dal bisogno di rinsaldare il legame con l'amato fin giù nell'Ade<sup>23</sup>, quasi a volerlo sottrarre dal regno dei vivi mediante una promessa di fedeltà eterna, con un intento drasticamente lontano dall'abbandono all'Altro tipico, invece, dell'*agape* cristiana.

Chiave d'accesso ulteriore per l'interpretazione del passo sopracitato è, senza dubbio, la lettura imprescindibile che Vernant ci offre, ne *L'immagine e il suo doppio*, del ruolo dell'immagine come strumento di passaggio dal regno del visibile e quello dell'invisibile. A interessarci a proposito della statua voluta da Admeto è la peculiare funzione del *kolossos*, che nella ritualità funebre d'epoca arcaica

non mira a riprodurre i lineamenti del defunto, a dare l'illusione della sua apparenza fisica. Ciò che esso incarna e fissa nella pietra non è l'immagine del morto, ma la sua vita nell'aldilà, quella vita che s'oppona a quella dei vivi come il mondo della notte al mondo della luce. Il *kolossos* non è un'immagine; è un «doppio», come il morto stesso è un doppio del vivo<sup>24</sup>.

Allo stesso modo in cui nell'immagine si realizza il 'doppio' del defunto, altrettanto Alceste appare fin da subito una figura a cavallo tra due mondi, di cui l'Ancella non potrà che dire «Potresti dire ugualmente

20 Cfr. De Martino 2021: 7 ss.: «Nel *Mondo magico* il proposito fu addotto in *medias res* compiendo il tentativo di interpretare storicisticamente la magia delle cosiddette civiltà primitive, e il risultato più apprezzabile della ricerca fu la scoperta della crisi della presenza come rischio di non esserci nel mondo. Il presente lavoro sul pianto rituale antico, pur procedendo sulla stessa linea di sviluppo tracciata nei due precedenti, immette la ricerca in una direzione nuova [...]. In un certo senso il presente lavoro si dispiega come un assiduo commentario storico-religioso ad un pensiero sui trapassati occasionalmente espresso dal Croce nei *Frammenti di etica*».

21 Euripide, *Alceste* (ed. Susanetti 2020): 95.

22 Vernant 2022: 94.

23 Cfr. Euripide, *Alceste* (ed. Susanetti 2020): 93: «Tu però ricorda quello che ho fatto e serbami gratitudine: ho anch'io una richiesta da farti, non di uguale valore certo, niente vale quanto la vita, ma senza dubbio giusta; lo riconoscerai tu stesso. [...] non risposarti, non imponere loro una matrigna, una donna peggiore di me, che con animo malevolo alzerà le mani sui nostri figli». A proposito della scissione che sembra abitare Alceste, in chiusura dell'aspro dialogo in cui Ferete accusa Admeto di essersi sottratto alla morte a discapito della moglie, quest'ultima è così definita in modo lapidario da Ferete nell'efficace traduzione di Greco (2019: 17): «Lei aveva ritengo: ma l'hai presa pazza».

24 Vernant 2022: 91.

che è viva e che è morta»<sup>25</sup>; «liminare»<sup>26</sup> come la definisce Bettini, in cui la mescolanza tra vita e morte sembra pervadere la sua stessa consistenza ontologica, fino al punto di relegarla a una «condizione sdoppiata, ambivalente» che «rammenta molto lo statuto di qualcosa che ci riguarda assai da vicino, una statua: *presenza* di qualcuno che è, simultaneamente, segno indiscutibile della sua *assenza*»<sup>27</sup>.

La rilevanza di questi versi appare ancora più evidente se si prende in esame il modello a cui Euripide sembrerebbe essersi ispirato, in una chiave a tratti paradossale e depotenziata, l'*Agamennone*<sup>28</sup> di Eschilo. Nel passo riportato lo statuto dell'immagine e del morire sono sovrapposti in una modalità del tutto particolare: doppia non è soltanto l'immagine della donna defunta, ma lei stessa quando, velata e muta, sarà riportata in vita tramite il gesto eroico di un improbabile Eracle che funge, secondo Susanetti, da «doppio virile compiutamente realizzato»<sup>29</sup> di Admeto e che, secondo Greco, arriva quasi a trasfigurarsi «come vera e propria *imago Christi*, cioè presagio del Salvatore che riscatta dalla morte, dedito a un eroismo puro e supremo, che implica persino la rinuncia ad Alceste di cui in alcune rielaborazioni s'innamora salvandola»<sup>30</sup>.

La tematica eroica è qui per lo più delegata ad Alceste, nel momento in cui quest'ultima va deliberatamente incontro alla morte con l'intento di salvare il marito, nonché di affermare, come ricorda Paduano, il suo onore. La donna diviene nobile simulacro del modello eroico maschile, ovvero Admeto, il quale risulta recluso e degradato a copia infamante e femminile

della sua stessa regalità, in cui persino la rilevanza del *topos* dell'ospitalità diviene strumento temporaneo di evitamento della morte. Il tema del 'doppio' che, prima di tutto, è palesato mediante la statua voluta dal re di Fere, sfocia nell'insuperabile ambiguità ontologica della stessa Alceste che, a differenza di quanto avverrà nel paradigma cristiano della *passio*, non raggiunge «nessun trionfo definitivo»<sup>31</sup>. E nondimeno, nel momento in cui decide di sacrificarsi Alceste compie la sua scelta in un senso così radicale da non implicare alcuna alternativa, al punto che a essere davvero inquietante diviene qui la pretesa di Admeto di realizzare la tanto anelata sostituzione sacrificale, di cui il simulacro della moglie rimane una traccia più che concreta. Il senso profondo che Euripide cerca di imprimere a questa tragedia – e che sarà volontà dei cristiani sovvertire – diviene, quindi, l'impossibilità di sconfiggere la morte da parte di Admeto. «La morte – ricorda il Coro dell'*Alceste* – è un debito che noi tutti dobbiamo saldare»<sup>32</sup> e in quanto tale si fa oggetto di conoscenza come processo di collettiva presa di distanza, approfondimento e consapevolezza – in una parola, *mimesis* – al punto da implicare persino un'insperata e paradossale ricompensa.

In definitiva, il senso complessivo dell'opera non può che dipendere dal problematico riferimento all'*Agamennone*, che ci costringe a ragionare sul diverso ruolo ora assunto dal «*pathei mathos*»<sup>33</sup>. L'espressione, contenuta nell'*Inno a Zeus* proferito dal Coro in attesa del ritorno a casa di Agamennone, lega intimamente le espressioni «*pathos*» e «*manthanein*» e,

25 Euripide, *Alceste* (ed. Susanetti 2020): 83.

26 Bettini 2008: 27.

27 Ibid.

28 In merito al *topos* del simulacro, si vedano i riferimenti del Coro dell'*Agamennone* alla figura di Menelao a cui Euripide sembra alludere. In particolare, Eschilo, *Le Tragedie* (ed. Centanni 2007): 423: «Ahi, ahì, la nostra reggia, la nostra reggia e i suoi sovrani,/ ahì, quel letto nuziale e quelle impronte d'amore!/ Mi pare di vedere i silenzi di quell'abbandono: silenzio di umiliazione,/ silenzio che non recrimina, silenzio dell'offesa,/e nel rimpianto d'amore gli parrà/ che l'immagine della sua donna fuggita al di là del mare sia ancora/la signora della sua casa».

29 Euripide, *Alceste* (ed. Susanetti 2020): 31.

30 Euripide, *Alceste* (ed. Greco 2019): 18.

31 Curi 2019: 62.

32 Euripide, *Alceste* (ed. Susanetti 2020): 101.

33 Cfr. Eschilo, *Le Tragedie* (ed. Centanni 2007): 407: «Apri le vie del sapere ai mortali:/ "con il dolore si impara"/ questo è il principio che pose ben saldo».

quindi, la sfera della sofferenza con la conoscenza e la saggezza che scaturiscono da quest'ultima.

A tal proposito, nonostante Curi<sup>34</sup> sottolinei in modo penetrante il ruolo del «*manthanein*» nella sua lettura dell'*Alceste*, forse per ragioni di brevità, finisce per non trarne le radicali conseguenze rispetto all'*Agamennone*, aspetto che appare, invece, decisivo e che dipende intimamente da quella che Di Benedetto definisce come una vera e propria «crisi della teodicea»<sup>35</sup> in Euripide e che non soltanto accompagna gran parte della sua produzione, ma colpisce in profondità quelle tragedie, in particolare l'*Alceste* e *Troiane*, il cui nucleo centrale si costituisce intorno alla crisi del cordoglio. Perché se, come sostiene Susanetti, obiettivo dell'*Alceste* è «ricordare [...] che il male supremo dell'esistenza umana non può essere annullato o eluso»<sup>36</sup> (forse persino per il soggetto più virtuoso), una volta che la fiducia negli dèi viene meno, cosa ne è del «*pathei mathos*»?

Se in Eschilo «Giustizia solo a chi soffre concede in cambio il sapere»<sup>37</sup>, secondo la tradizionale formula che lega intimamente la sapienza al *pathos*, con una funzione catartica indirizzata non tanto all'eroe quanto allo spettatore greco, altrettanto la tragedia euripidea non può venire in alcun modo meno di fronte al suo ruolo conoscitivo, realizzato tradizionalmente per il tramite della contemplazione. Per questo motivo non bisogna in alcun modo abbandonarsi all'idea di stampo nietzschiano secondo cui la tragedia perirebbe definitivamente con Euripide, in quanto l'aspetto, al contempo, più problematico e distintivo della sua opera rimane proprio la particolare modalità con cui il senso può e deve essere ancora assicurato, persino nel momento in cui gli dèi vengono meno. Questo è ciò che, d'altra parte, Nietzsche nel suo eterno conflitto con chi lo ha pre-

ceduto non riesce fino in fondo ad ammettere ne *La nascita della tragedia*, finendo per non sottolineare a sufficienza il modo in cui Euripide sacrifica il ruolo degli dèi anche a costo di dialogare con la categoria del 'doppio', fino al limite più estremo di questo difficile equilibrio, in cui si concede il rischio di scivolare in un rovesciamento stilistico (mai realizzato pienamente) tra satira e tragedia, in cui la serietà tragica è erosa soltanto in superficie. E nondimeno, la grandezza di Euripide sta proprio qui: nel non aver mai abdicato al senso, di non aver mai perso di vista la serietà che è propria della poesia tragica, ragione per cui conserva costantemente il riferimento a Eschilo pur problematizzandolo in direzione della filosofia. I lettori di Euripide devono rassegnarsi di fronte all'idea che la giustizia convive con la problematicità del rapporto tra vita e morte, con una salvezza che, pur mettendo fortemente in discussione gli dèi, non supera l'istanza del divino in quanto tale e, pertanto, non viene mai meno di fronte alla ricerca della verità, negando semmai degli dèi, come osserva Di Benedetto, soltanto «la volontà di regolare secondo giustizia le cose umane»<sup>38</sup>.

Un ruolo assai specifico assume, pertanto, il 'doppio', che si dà qui come prodotto poetico ma non in un'accezione moderna, bensì in quanto *mythos* plasmato per il tramite di un *logos* potentissimo. Un elemento che ci costringe, infine, a notare come i personaggi femminili in Euripide siano spesso attraversati da una certa duplicità, come nel caso di *Alceste*, in cui a essere messa in scena è certamente una qualche spettacolarizzazione della morte – seppure assai lontana da quella ellenistico-romana e da quella che sarà poi narrata dai martiri – e che fa dell'«agonia di *Alceste*»<sup>39</sup> un'oscillazione continua tra «moti di patetica agitazione»<sup>40</sup> e «algida compostezza»<sup>41</sup>.

34 Cfr. Curi 2019: 68.

35 Euripide, *Troiane* (ed. Di Benedetto, Cerbo 2018): 38-45.

36 Euripide, *Alceste* (ed. Susanetti 2020): 38.

37 Eschilo, *Le Tragedie* (ed. Centanni 2007): 411.

38 Per un approfondimento della questione, si veda l'*Introduzione* di Di Benedetto in Euripide, *Troiane*, (43).

39 Euripide, *Alceste*, (ed. Susanetti 2020): 14.

40 Ibid.

41 Ibid.

### LA TERAPIA DELL'AMORE NELLA PERFORMANCE MARTIRIALE

Nel complesso scenario teologico-politico del cristianesimo delle origini, in cui a essere fondato è «un nuovo popolo di Dio»<sup>42</sup> «non secondo la carne ma secondo lo Spirito»<sup>43</sup>, si situa l'incredibile testimonianza di Perpetua, tramandataci nella *Passio Perpetuae et Felicitatis*<sup>44</sup> come esempio più vivido della codificazione del dramma cristiano nella sua accezione di "performance martiriale".

Continuamente in lotta contro il suo nemico pagano, il cristianesimo delle origini è anch'esso chiamato a fare i conti con il pericolo idolatrico di una concezione della finzione intesa come 'doppio', in un senso, se vogliamo, opposto rispetto a quello euripideo; in cui l'esperienza del martirio sarà tanto cruciale perché riuscirà a ricomporre al suo interno, mediante la sua funzione testimoniale, la convivenza tra ciò che è rappresentato e ciò che è semplicemente presente, superando il pericolo dualistico contenuto in una società in crisi come quella tardoantica, ormai anni luce lontana dalla stabilità dell'impianto metafisico greco d'epoca classica. Detto in altre parole, ogni qualvolta che i martiri lottano contro il potere imperiale pur cadendo, inevitabilmente, vittime di quest'ultimo, attraverso un'inaggirabile spettacolarizzazione della loro azione di fede sono, al contempo, parte attiva di una potente trasformazione interna allo statuto pubblico della fruizione degli spettacoli e, in questo caso, delle istrioniche e grottesche perse-

cuzioni imperiali. Davvero sintomatica è l'esperienza di ambiguità in cui si trova ad agire il martire che, nonostante tutto, concretizza in maniera definitiva la metafora dell'agone sulla scena della storia.

La martire<sup>45</sup> Perpetua, personaggio in tensione tra finzione letteraria e carattere assolutamente reale della narrazione cristiana, si configura come un ulteriore elemento di novità, nel già complesso scenario tardoantico, in quanto il sintomo della sua debolezza femminile grava su qualsiasi analisi che si possa proporre in merito alla *passio* di cui è protagonista. Lugaresi mette ben in guardia, tuttavia, dal ridurre il celebre passo, che si analizzerà tra poco, della trasformazione di Perpetua in uomo a una questione di *gender studies* che, peraltro, priverebbe la *passio* del suo carattere di adesione assoluta all'*imago Christi* per mezzo dell'*astheneia*. In fondo, davvero eclatante è proprio l'unicità della figura di Perpetua, sia rispetto alla tradizione pagana, sia a confronto con il successivo pensiero cristiano, e la ragione alla base di questo stato di cose si deve rifare alla nozione di *parousia*.

Come notato da Agamben ne *Il tempo che resta*, la seconda venuta del Cristo non semplicemente si configura come un evento messianico di completamento, bensì come vero e proprio compimento, ovvero «semplicemente: presenza»<sup>46</sup> e «letteralmente: essere accanto; nel presente»<sup>47</sup>. Si noti come, secondo Lugaresi, a 'farsi presente' contro la nozione di rappresentazione propria dell'antichità siano i nuovi protagonisti del dramma cristiano:

42 Taubes 1997: 60.

43 Cfr. Rm 8,4.

44 Le drammatiche vicende narrate nella *Passio* sono ambientate nel marzo del 203 d.C. a Cartagine e si svolgono intorno a un gruppo di credenti cristiani condannati *ad bestias*, tra cui emerge in modo preponderante la figura della matrona Vibia Perpetua.

45 Il termine «martire» significa alla lettera «testimone» ed è proprio a partire dalla nozione fondamentale di testimonianza, che deve essere considerato il nuovo, inedito e scandaloso ruolo del dramma nella prima era cristiana e, più in generale, all'interno di tutto il pensiero apologetico latino del Medioevo.

46 Agamben 2016: 70.

47 Ibid.

i fedeli<sup>48</sup>. E nondimeno, è necessario ricordare come il clima di crisi, o per meglio dire messianico, governi le sorti del cristianesimo principalmente — ma non senza eccezioni e sopravvivenze d'epoca successiva — nei primi secoli della sua travagliata gestazione dottrinale. È proprio quest'ultima a costituire quella ferita aperta, che farà sì che il cristianesimo non semplicemente possa trafiggere l'Impero, nel cuore stesso dalla sua maestosa potenza ma che, ancor di più, nella sua straordinaria carica sovversiva lasci emergere al centro della scena, come sintomo della sua *novitas*, persino una donna.

Inoltre, la potenza della fede cristiana è qui evidente nella logica dell'indulgenza e del perdono, verso coloro che non necessariamente sono conformi alla Legge. Protagonista del dramma cristiano diventa ora chi da uno stato di corruzione, come è la religione pagana per Perpetua, si è convertito, operando una scelta assolutamente radicale, in direzione dell'*agape*, ovvero di quella particolare forma di cura che è l'amore da e per il divino. In altre parole, il neoconvertito è, allo stesso tempo, salvato e messo alla prova mediante l'atto più estremo di fedeltà; ed è grazie a questo che Perpetua può affermare il suo pur debole

potere in maniera tanto radicale da vincolare a sé il destino degli uomini che la circondano (ad esempio il figlio, il padre e il fratello), mediante l'arma più potente di tutte: l'amore. Perpetua, infatti, non è che una donna nuda e disarmata, accompagnata da un'altra e più giovane madre, che perde ancora latte dai seni. Contro le imponenti rievocazioni per celebrare il potere imperiale ci viene presentata, semplicemente, la potenza di un bacio sulle labbra<sup>49</sup>; al di sopra del frastuono delle platee dei pagani in delirio, sta lo sguardo paralizzante di una donna, che procede senza timore verso il proprio destino; per non morire, in ultima istanza, rimane un solo drammatico antidoto: credere.

Detto ciò, non bisogna in ogni caso dimenticare che la figura dell'attrice è essenzialmente demonizzata e assimilata alla prostituta, risultando deplorabile per la mentalità pagana quanto per quella cristiana che, rifiutando l'intero sistema spettacolare, ne condanna anche i suoi protagonisti. Soltanto in virtù del movimento di 'torsione assiologica', che il cristianesimo mette in atto a partire dal superamento dei valori antichi, possiamo dire che si dia un esempio inedito di dramma nella "performance martiriale". Con questo termine, si

48 Si reputa qui necessario compiere una precisazione in merito al processo, operato dal cristianesimo delle origini, di progressivo superamento della concezione di rappresentazione propria della mentalità greca, che faceva capo alla nozione chiave di *mimesis*. Ancor più emblematicamente che nel contesto drammatico, tale processo ci è illustrato in ambito iconografico in Guastini 2003: 150 ss., quando si afferma che: «La cultura cristiana, contravvenendo alla Legge, torna via via a "farsi immagine" delle cose naturali. Ma in che senso lo fa? Quello che ci resta della tradizione figurativa del mondo paleocristiano testimonia, accennavamo già all'inizio del libro, di una vera e propria 'smaterializzazione' dell'immagine. Le immagini cristiane, che a partire dall'inizio del III secolo cominciano ad apparire sulle pareti dei luoghi di culto cristiani, presentano una netta differenza con quelle pagane. [...] Le prime immagini della cristianità, ancorché, come dicevamo, in debito con i contenuti dell'iconografia pagana, rompono però decisamente con la sua tradizione formale. Ciò che a tutta prima può apparire soltanto come trascuratezza e decadenza figurativa – sommarietà, decontestualizzazione, schematicità estrema dell'immagine – in realtà cela una concezione del mondo nuova e diversa rispetto a quella pagana, a fondamento della quale non sta più il valore della presenza del divino nell'ente, ma quello della sua trascendenza». Allo stesso modo, nella cornice del realismo figurale auerbachiano (preso in esame anche da Guastini nella sua riflessione), il martire, ovvero il testimone, è colui che rende presente nella sua carne, fino al limite più estremo, l'immagine del Cristo. Cfr. Auerbach 2018: 66: «È sempre una persona singola, quasi presa a caso, che dalla casuale condizione reale della sua vita, della sua famiglia, del suo cetto o del suo mestiere, per quanto possano essere descritti in modo schematico o leggendario, che viene chiamata al martirio; la santa sublimità dell'avvenimento sorge dal quotidiano e resta anche attraverso le prove e i tormenti che il santo subisce, una specie di realismo. Questo era il realismo che volevamo far vedere attraverso il testo di Perpetua».

49 Si fa qui riferimento al rito di pace come gesto preparatorio alla morte, narrato nel XXI libro, che precede l'atto finale del martirio e che, significativamente, segue alla condanna della modalità proprio dei pagani di intrattenersi alla vista di questo raccapricciante spettacolo come fossero essi stessi artefici del delitto. Cfr. Bastiaensen *et al.* 1987: 145: «Ma siccome la folla chiedeva che venissero portati nell'arena, per poter aggiungere i propri occhi alla spada che penetrava nei loro corpi come complici dell'omicidio, si levarono spontaneamente e si portarono bene in vista lì dove li voleva la folla; non prima, però, di essersi scambiati il bacio di rito, così da affrontare il martirio con questo gesto di pace».

badi bene, non si intende sostenere che esista una forma teatrale cristiana nel III secolo ma che, piuttosto, la *Passio Perpetuae* sia un esempio inedito di comunicazione pubblica dei cristiani verso i propri spettatori, di quel farsi «servo di tutti per guadagnarne il maggior numero»<sup>50</sup> tipico della retorica comunicativa cristiana.

Nel momento in cui l'apologetica estromette le forme spettacolari di fruizione drammatica dalla vita quotidiana del cristiano, ciononostante quest'ultimo è chiamato a compiere delle opere nel mondo, al fine di dimostrare la sua fedeltà al Cristo. L'agone appare come quella figura votata a lottare per la fede, in una modalità che rimane sempre interna al modello cristologico e che, pur implicando delle similitudini con il modello pagano, ne sovverte la logica nel modo più radicale. Le vicende che riguardano la condanna di Perpetua e, in modo particolare, il racconto della sua lotta contro Satana, rappresentano non soltanto un esempio straordinario di superamento della nozione antica di guerra, imperniata in epoca imperiale su registri, anche estetici, assai cruenti (basti pensare alla colonna di Traiano), bensì testimoniano un sovvertimento della nozione di maschile propria dell'antichità. Il passo chiave dell'intera *passio*, contenuto nella quarta e ultima visione raccontata dalla martire, narra della sua lotta contro Satana e della trasformazione in uomo che ne consegue:

Si fece avanti, invece, per affrontarmi in duello un egiziano d'aspetto ripugnante coi suoi accoliti. Anche a me si avvicinarono dei giovinetti di bell'aspetto, per assistermi e incitarmi. Fui spogliata e divenni uomo. I miei assistenti presero a massaggiarmi con l'olio, come s'usa prima dei combattimenti nell'arena, mentre vedo che l'egiziano si rotola nella polvere<sup>51</sup>.

Il duello fatale messo in scena nella *passio* vede come protagonisti Perpetua e una strana e ripugnante figura, definita come un "egiziano", quasi ad attestar-

ne il carattere esotico e mostruoso, forse con un riferimento veterotestamentario<sup>52</sup>. Davvero rilevante è, dopotutto, la frase più celebre e problematica della *passio*: "Fui spogliata e divenni uomo". La nostra eroina è in questo contesto chiamata a stare al centro dell'azione, al fine di impersonare la figura del lottatore, ma per fare questo non può esimersi dal trasformarsi in uomo. Nel carattere di assoluta prossimità con quest'ultimo e nella pratica consolidata dell'*imitatio Christi*, all'interno degli *acta*, appare evidente come la spoliatura umiliante della donna sia presentata in continuità con l'azione di svuotamento del Cristo della sua natura divina, per amore degli uomini. Come quest'ultimo si fa assolutamente altro da sé, per salvare tutta l'umanità, così la martire abbandona ogni connotazione femminile e terrena per combattere il demonio. Tutto ciò sembra essere avvalorato dal fatto che l'azione è compiuta sotto lo sguardo vigile del Cristo, che mai altrimenti, se non in questo stato di alterazione onirica, in questo clima messianico e di sospensione, avrebbe potuto ammettere un così potente atto di sovversione del *pudor*, che deve essere proprio di una donna.

Nella sovrapposizione paradossale tra maschile e femminile messa in scena da Perpetua con il suo farsi uomo ma, soprattutto, tra il modello del gladiatore e quello della lamentatrice pagana, comprendiamo la complessità di quel tentativo di superamento dei valori pagani in cui ciò che rimane, dopotutto, da considerare è la complessità che anima il rapporto tra dramma e morte. Ci si riferisce all'idea secondo cui la lenta codificazione della nozione cristiana di dramma non sarebbe, quindi, animata da un'urgenza di auto-rappresentazione del cristiano di fronte al mondo ma, piuttosto, dal bisogno bruciante di conquista di quello stesso mondo che, fino alla venuta del Cristo, non aveva ancora conosciuto un nemico tanto insidioso. La

<sup>50</sup> Cfr. 1Cor 9,19.

<sup>51</sup> Bastiaensen *et al.* 1987: 129.

<sup>52</sup> I riferimenti biblici sono, inoltre, evidenti nei *topoi* dell'unzione e del fazionismo tra due gruppi di accoliti, riuniti rispettivamente attorno all'agone cristiano e alla figura demoniaca; accoliti che nel primo caso sono presentati secondo un'accezione positiva, ovvero giovani e di bell'aspetto, e nel secondo come ripugnanti.

“*performance* martiriale”, se consideriamo la tensione già presente nella cultura pagana tra maschile e femminile, ovvero tra gladiatore e lamentatrice, si configura nel caso di Perpetua come un vero e proprio cortocircuito, che fa saltare l’equilibrio pagano tra vivi e morti. Pertanto, se la straordinarietà dell’evento si dà mediante un movimento extra-ordinario di irruzione del divino, all’interno di una ritualità preordinata, come è quella pagana della spettacolarizzazione del sacrificio dei cristiani, l’inquietante esperienza della Verità, al di là di quella che è la dimensione esclusiva della parola, necessita di essere mediata da un tramite fisico. Quest’ultimo non si dà, quindi, soltanto nel rapporto tattile con la salma del martire, bensì, ancor più significativamente in relazione con l’esempio di Perpetua, per il tramite dell’unzione.

L’unzione rappresenta il luogo fondamentale di connessione, ma anche di superamento, tra la ritualità e la farmacopea olearia pagane e quelle cristiane. Quest’ultima assume un significato cruciale, in quanto segno più tangibile del rapporto tra dramma e “crisi della presenza”, che rende presente, soprattutto in epoca medievale, il corpo del martire e, quindi del Cristo, in quanto esperienza taumaturgica dell’amore divino nei confronti degli uomini. L’impiego del tema dell’agone, quindi, non è limitato in Perpetua alla riproposizione di un immaginario concretamente legato ai giochi nell’arena, bensì è segno di un sovvertimento radicale del concetto di sacralità proprio della cultura pagana<sup>53</sup>.

In definitiva, se l’obiettivo che qui ci si era posti, seppure brevemente e in maniera ancora assai parziale, era quello di evidenziare le distinte e opposte modalità con cui la categoria di ‘doppio’ è intesa in ambito tragico e nella *performance* martiriale del cristianesimo delle origini, si può dire che sia soprattutto alla luce di una concezione radicalmente incompatibile

del morire, che risulta possibile cogliere la distanza abissale che separa questi due paradigmi. Abisso che si dà, innanzitutto, sotto il profilo ontologico, laddove la morte, pur rappresentando un aspetto cruciale nella costruzione del personaggio di Alceste da parte di Euripide, ci è presentata come una dimensione a tutti gli effetti altra, intesa persino spazialmente come un altrove verso cui l’eroina si incamminerà – forse in qualche misura già in vita, come sfiancata, diremmo oggi, da una terribile depressione –, per effetto di un sentimento quasi patologico d’amore per Admeto che, dal canto suo, non risulta affatto disposto a sacrificarsi come, invece, sarebbe chiamato a fare. Detto in altri termini, l’*eros* di Alceste non può che essere condannato a sprofondare nel silenzio per effetto del sacrificio mancato di Admeto, volto a insegnare indirettamente ai suoi spettatori quale sia la reale strada per diventare felici, mediante il dispiegamento dell’azione virtuosa e dimostrando, ancora una volta, come il momento sacrificale sia strutturale all’elaborazione tragica.

La poesia tragica in questo senso, anche quando gioca pericolosamente con la categoria del ‘doppio’ come in Euripide, non è mai un atto di finzione, di sdoppiamento della realtà, in cui ciò che è simile a noi è ‘presentato’ davanti ai nostri occhi, bensì è *mimesis* di «un sistema organizzato di differenze»<sup>54</sup>. A rendere pienamente tragica la figura di Alceste non è affatto il coinvolgimento emotivo grazie a cui lo spettatore, secondo la prospettiva contemporanea, potrebbe o dovrebbe rispecchiarsi nell’infelice figura di Alceste per effetto di una similitudine, per così dire, ‘personale’, bensì la convivenza di una polarità inconciliabile tra aspirazione alla purezza del sentire e disgregazione del suo mondo familiare, che può essere risolta soltanto per mezzo di un sacrificio.

D’altra parte, la storia di Perpetua è sintomo di un’epoca, quella tardoantica,

53 Cfr. Canetti 2013: 154-155: «Il connotato atletico e polemistico dell’unzione, che faceva dell’olio santo il tramite fisico dei riti esorcisti che precedevano in genere il lavacro battesimale, giustificava in ultima istanza l’uso del crisma e dell’olio benedetto nel trattamento della possessione demoniaca da parte del santo vivo o grazie al contatto con la reliquia».

54 Girard 1992: 74.

per certi versi assai simile alla nostra, in cui alle porte dell'antico già bussava lo spirito del Medioevo e in cui a farsi avanti è un nuovo tipo umano, diverso e, forse, più debole: il cristiano. Un paradigma altro rispetto a quello pagano, che a partire dal messaggio evangelico e, ancor di più, dall'ineludibile lascito di Paolo di Tarso, si farà portatore di istanze inedite, e persino scandalose, capaci di sovvertire e scuotere fin nelle viscere la teologia-politica imperiale. Una nuova visione del mondo, in cui i valori tradizionali della mentalità pagana saranno radicalmente sostituiti da quelli dell'*humilitas* e dell'*astheneia*, in cui – per dirla con Tarkovskij – si sceglierà di diventare «indifesi come bambini, perché la debolezza è potenza e la forza è niente»<sup>55</sup>, perché soltanto «debolezza e flessibilità esprimono la freschezza dell'esistenza»<sup>56</sup>.

La testimonianza di Perpetua diviene tanto più emblematica, quanto più la si pone in relazione con il legame tattile e di intimo riconoscimento della debolezza altrui, che il martire è in grado di realizzare nel suo rapporto con il fedele, in occasione dell'evento pubblico del martirio. A interessarci è qui, in particolare, il modo in cui a essere offerta è una nuova forma cristiana di connessione con l'evento della morte, che non solo cura lo spirito, bensì, in quanto calata nella sua dimensione più radicalmente taumaturgica, guarisce, prima di tutto, il corpo dalla più grave delle malattie: la morte. In altre parole, nel clima messianico del cristianesimo delle origini, le nozioni chiave di *humilitas* e «*sinecura*»<sup>57</sup> come tramite e segno dell'amore per l'Altro, reso visibile attraverso l'umiliazione del Cristo — di cui i martiri sono *imago*, immagine presente — conducono a delle conseguenze radicali. Ovvero che soltanto l'*agape* è tanto potente da guarire il fedele dalla malattia della finitezza, sovvertendo, di conseguenza, ogni forma di liturgia pagana in relazione al caro defun-

to. Per mezzo del rapporto tattile e visuale con il martire, al fianco della narrazione agiografica, la cultura cristiana 'trasvaluta' il concetto stesso di sacrificio proprio della mentalità pagana, fondando — quantomeno negli intenti degli apologeti cristiani — una dimensione nuova della liturgia legata al morto, in cui la radicale alterità di chi sopravvive è annullata mediante il farsi presente del modello del Cristo.

#### BIBLIOGRAFIA

- Agamben G. 2016, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Alexiou M. 2002, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Rowman & Littlefield, Lanham.
- Auerbach E. 1956, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Einaudi, Torino.
- Auerbach E. 2018, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano.
- Bastiaensen A.A.R. et al. (a cura di) 1987, *Atti e passioni dei martiri*, Fondazione Valla-Mondadori, Milano.
- Bettini M. 2008, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino.
- Bino C. 2008, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII sec.)*, Vita e Pensiero, Milano.
- Bino C. 2014, *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI sec.)*, Le Lettere, Firenze.
- Canetti L. 2013, *Impronte di gloria. Effigie e ornamento nell'Europa cristiana*, Carocci, Roma.
- Centanni M. (a cura di) 2007, *Eschilo, Le tragedie*, Mondadori, Milano.
- Curi U. 2011, *Via di qua. Imparare a morire*, Bollati Boringhieri, Torino.
- De Martino E. 2021, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre al pianto di Maria*, Einaudi, Torino.
- De Romilly J. 1996, *La tragedia greca*, il Mulino, Bologna.
- Di Benedetto V., Medda E. 2002, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino.
- Di Benedetto V., Cerbo E. (a cura di) 2018, *Euripide, Troiane*, BUR, Milano.
- Girard R. 1992, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano.

<sup>55</sup> Tarkovskij 1979.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Con questa espressione ci si riferisce al modo in cui Guastini (2021: 46) intende «quei valori di *sinecura*, di abbassamento di indeterminatezza e mescolanza di stili, di libertà da vincoli esterni e regole rigide, che il cristianesimo ha adottato per tutt'altri motivi da quelli che muoveranno il pensiero estetico come forma di giudizio non *determinante*, ma che, una volta secolarizzati, andranno a puntellare la *deminutio* conoscitiva realizzata dall'estetica e la sua definitiva separazione dalle scienze esatte».

- Greco G. (a cura di) 2019, Euripide, *Alceste*, Feltrinelli, Milano.
- Guastini D. 2002, *Come si diventava uomini. Etica e poetica nella tragedia greca*, Jouvence, Milano.
- Guastini D. 2003, *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Laterza, Roma-Bari.
- Guastini D. 2021, *Immagini cristiane e cultura antica*, Morcelliana, Brescia.
- Guastini D. (a cura di) 2010, Aristotele, *Poetica*, Carocci, Roma.
- Lugaresi L. 2008, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Morcelliana, Brescia.
- Mazzucco C. 1989, «E fui fatta maschio». *La donna nel Cristianesimo primitivo*, Le Lettere, Firenze.
- Nietzsche F. 1977, *L'Anticristo. Maledizione del cristianesimo*, Adelphi, Milano.
- Nietzsche F. 2017, *La Nascita della tragedia*, Adelphi, Milano.
- Paduano G. (a cura di) 1993, Euripide, *Alceste*, BUR, Milano.
- Snell B. 2021, *La scoperta dello spirito. La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Luiss University Press, Roma.
- Susanetti D. (a cura di) 2020, Euripide, *Alceste*, Marsilio, Venezia.
- Tarkovskij A. 1979, *Stalker*, Mosfil'm – Vtoroe Tvorčeskoe Obedinenie, Unione Sovietica.
- Taubes J. 1997, *La teologia politica di san Paolo. Lezioni tenute dal 23 al 27 febbraio 1987 alla Forschungsstätte della Evangelische Studienstiftung di Heidelberg*, Adelphi, Milano.
- Vernant J.-P. 2022, *L'immagine e il suo doppio: dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*, Mimesis, Milano-Udine.