

CONSIDERAZIONI PRELIMINARI

Il teatro, in tutte le sue forme, ha avuto, specie nell'antichità, sempre un potere di contestazione esplicita e questa opposizione alla realtà sociale è sempre divenuta il principio motore di ogni creazione artistica.

Nei passaggi da una struttura sociale ad un'altra e nei disordini che essi comportano possiamo considerare le cause e le condizioni delle creazioni artistiche.

Bisogna, infatti, rilevare che i grandi periodi creativi si realizzano quasi tutti in momenti di rottura sociale: la creatività drammatica greca è al culmine nel momento in cui gli effetti del lento passaggio dalla vita rurale patriarcale alla vita urbana si fanno sentire con maggiore intensità; è il caso del 480 a.C., anno della battaglia di Salamina, battaglia che comporta un mutare della società.

A quest'epoca corrisponde il momento in cui nelle città greche si impone una nuova originale forma sociale, tanto per il funzionamento del sistema politico, economico e giuridico di questo, tanto per la veemenza dei conflitti che opposero le città le une alle altre, ed è a quest'epoca che corrisponde anche una fioritura improvvisa di importanti opere teatrali a cui fa seguito poi un'interruzione repentina.

La forma teatrale, quindi, risulta una forza sociale la cui funzione è quella di situarsi in maniera nuova in rapporto agli eventi ed agli altri gruppi umani; la manifestazione teatrale ha incarnato, perciò, spesso, il conflitto tra censure sociali e libertà del futuro, profilando sulle scene individui in lotta contro l'ordine stabilito.

Il teatro greco diventa, quindi, anch'esso funzione essenziale della vita della pòlis ed è portatore di una problematica politica e sociale essendo stato il poeta sollecitato da specifiche situazioni che hanno determinato il suo atteggiamento e la sua creazione: non possiamo, infatti, dimenticare come in qualsiasi forma artistica si rifletta la posizione dell'artista nella vita del tempo.

Il patrimonio mitico, cresciuto su di un terreno sociale ben diverso (la società tribale di re, sacerdoti e pastori), poteva essere reinterpretato in funzione dei nuovi problemi della città e della sua politica.

La reinterpretazione del mito in senso moderno fu assolta soprattutto dal teatro tragico, che divenne un momento centrale nella vita della comunità ateniese; fu, nello stesso tempo, rito religioso, dibattito ideologico e riflessione collettiva a cui partecipavano, spesso a spese dello Stato, tutti i cittadini ateniesi.

In Grecia, ed in particolar modo ad Atene, quindi, le rappresentazioni teatrali furono un grandissimo "fatto sociale" e molto più che ai nostri giorni un fenomeno di massa; esse diverranno, inoltre, sempre più una conquista, un mezzo di conoscenza, uno specchio della società, un legame sociale.

Non possiamo se non ripetere che il teatro fu un vero centro di vita intellettuale che agiva efficacemente sulle masse sia dal punto di vista estetico che da quello educativo e culturale.

Non solo il teatro con le sue rappresentazioni , ma anche gli edifici furono utilizzati come centri di vita e servirono spesso come luogo di adunanze così per le assemblee come per i giudizi...

Struttura architettonica ed organizzazione scenica

A Creta

A Creta alcuni sacri recinti, ove sembra si svolgessero cerimonie religiose con danze e cori, possono essere riconosciuti tra i luoghi che in età più remota furono adibiti a rappresentazioni teatrali.

In Grecia

Fu in Grecia, comunque, dopo un periodo (quello più antico della storia di Atene) in cui le rappresentazioni avevano luogo nell'agorà, che l'area destinata agli spettatori assunse in origine la forma di gradinate a squadra, con un'angolazione che venne poi smussandosi fino a determinare una sede inclinata e semicircolare, come luogo stabile da cui assistere a manifestazioni religiose e artistiche.

Il teatro in età classica

Gli esemplari più antichi sono identificabili nelle strutture di Eleusi e di Torico, databili al VII sec. a.C., mentre si può assumere, come forma compiuta e paradigmatica dell'evoluzione architettonica per l'età classica, il teatro di Dioniso Eleutherios in Atene, situato sulle pendici meridionali dell'acropoli entro il thèmenos ("*recinto sacro*") di Dioniso, complesso e funzionale nell'eleganza definita dell'impianto.

L'"orchestra"

L'area occupata dagli attori, chiamata "*orchestra*", ossia luogo delle danze, di forma variamente trapezoidale / semicircolare o circolare e del diametro di ca. m. 20, era situata di solito in una zona piana, affiancata a un pendio, delimitata all'intorno da un canale ricoperto di lastre, ampio poco meno di m. 1, detto "*euripo*", che convogliava le acque defluenti dalla collina.

L'altare di Dioniso

Talvolta un rilievo in pietra segnava con maggiore evidenza lo spazio dell'orchestra, il cui piano in terra battuta celava sotterranei e "*praticabili*", ricavati per esigenze di scena; al centro doveva essere primitivamente la Jumelh ("*altare*"), di forma circolare e con la statua di Dioniso, altare che serviva sia per offerte sia come punto di riferimento per i movimenti del coro .

Le "pàrodoi"

L'accesso al teatro avveniva o dall'alto (come spesso oggi) o attraverso le parodoi ("*passaggi laterali*"), spesso lievemente inclinate, arricchite da statue e dediche votive, utili agli attori e agli spettatori, chiuse da porte solo in età più tarda. Da quella di destra, per convenzione, entravano i personaggi provenienti dalla città, dall'altra di sinistra quelli che giungevano dalla campagna.

La "cavea"

Il pendio, con i sedili sistemati a gradinata, costituiva la *cavea*, costruita nel sec. IV al posto dei sedili di legno, generalmente a semicerchio abbondante intorno all'orchestra; era divisa in tredici cunei da dodici scalette verticali, mentre i diazwmata ("*corridor*") separavano orizzontalmente i settori secondo il prestigio di chi l'occupava.

I sedili

I primitivi sedili in legno furono successivamente sostituiti, originariamente, con sessantasette seggi in pietra od in marmo pentelico, con schienali e braccioli di varia forma e dignità per i personaggi più autorevoli (quello centrale era assegnato al sacerdote di Dioniso).

I pannelli scenici

La scena, tangente all'orchestra, era originariamente una costruzione improvvisata con tendaggi e pali, ma in età classica assunse una linea architettonica stabile come sfondo all'azione, alla quale spesso si adeguava; si ebbero infatti riproduzioni della facciata di un palazzo reale o di un tempio, rocce, grandi sepolcri e altari; talvolta su pinakeV (tavole dipinte issate lungo le antenne, quando servivano, altrimenti calate dentro la fossa scenica per mezzo di corde) o prismi girevoli erano raffigurati paesaggi di città o di campagna; pedane, gru, fosse e rotaie di scorrimento venivano impiegate per gli artifici scenici necessari.

I parasceni

Due strutture laterali, dette paraskhnia ("*parasceni*"), definivano con maggior compiutezza l'edificio di fondo, in cui si aprivano le porte, tre normalmente, a indicare vicine o lontane provenienze.

Dietro erano i luoghi riservati agli attori, ai costumi e agli attrezzi.

Gli attori

A proposito di attori ricordiamo che questa professione era riservata esclusivamente ai maschi.

Il mestiere di "istrione", infatti, diversamente che in Roma, era tenuto in grandissima considerazione (gli attori professionisti erano spesso remunerati come divi dello Stato) e, quindi, ruoli preminenti non potevano essere affidati se non a donne libere: ma queste vivevano preminentemente in casa, né si faceva comunemente uso di ragazzi per simulare le voci femminili (anche se brevi parti infantili sono contemplate in più di una tragedia).

Protagonisti e "spalle"

Il ruolo del protagonista (in origine lo stesso autore della tragedia) era preminente e secondo e terzo attore ("*deuteragonista*" e "*tritagonista*") dovevano stare al loro posto; senza contare gli innumerevoli kwja proswpa ("*personaggi muti*"; per lo più cittadini presenti sulla scena come guardie di scorta, ancelle, giudici, ...).

Plurifunzionalità dell'attore

D'altronde la professione doveva essere certamente molto impegnativa, se, a prescindere dalla nitidezza della voce e da un'acconcia gestualità, soli tre attori erano costretti ad interpretare otto-dieci personaggi (per l'"*Edipo a Colono*" si ipotizza che il personaggio di Teseo fosse interpretato da tutti e tre gli attori, a turno).

I costumi degli attori

Per quanto riguarda i costumi (forse introdotti da Eschilo) indossati dagli attori fondamentale era il kiton ("*chitone*"), una tunica a maniche lunghe abbellita da ornamenti e legata da una cintura sotto il petto (chitone ionico) o più corta ed aperta sui fianchi (chitone dorico); sul chitone veniva indossato o un imation (lungo mantello raccolto sulla spalla destra) o una clamuV ("*clamide*"), un mantello corto portato sulla spalla sinistra.

Anche il colore dei costumi era importante (il nero indicava lutto o sventura, il porpora la dignità regale, ...), ma i personaggi erano distinguibili pure da particolari caratterizzanti (ad esempio, la bakthria, cioè il bastone, per i vecchi; la spada per il guerriero; una ghirlanda per il messaggero; ...).

Ad incrementare la già notevole statura dell'attore, imbottito e munito di un ogkoV ("*parrucca*") per motivi scenici (cioè per essere distinto anche dagli spettatori posti sulle ultime gradinate), era diffuso l'uso del koJornoV ("*coturno*"), un tipo di calzatura che, nata con suola bassa, ma resa più spessa in epoca tarda, aumentava di buoni venti centimetri... la solennità del personaggio interpretato.

Le maschere

La maschera, il cui uso è attestato nell'arte greca con implicazioni religiose molto prima del dramma, era la caratteristica più importante dell'attore greco.

Fatta di lino / sughero / legno e munita di una parrucca, pur con una fisionomia fissa (viso dipinto di bianco per le donne, di grigio per gli uomini) ed una bocca leggermente aperta per il solo fine di fungere da megafono (la scena poteva distare dagli ultimi spettatori anche m. 90), era fondamentale per attori che dovevano sostenere anche dieci ruoli diversi e, quindi, accessoriata (colore, forma, natura dei capelli; varietà dei copricapi; ...) in modo tale da poter ottenere da pochi tipi una serie di personaggi dissimili.

Di quelle del sec. V ci sono pervenute scarse informazioni, ma scavi effettuati a Lipari hanno portato alla luce terrecotte raffiguranti personaggi teatrali che consentono di contare ben 44 tipi da collocare nell'arco di tempo che va dalla prima metà del sec. IV alla metà del sec. II a.C..

Nel periodo d'oro della tragedia (sec. IV) la maschera diventa più imponente e presenta una bocca decisamente sproporzionata al resto del volto.

Il coro

Accanto agli attori c'era il coro, i cui componenti ("*coreuti*"; prima 12, poi 15; vestiti con chitone o, se schiavi, con un farsetto), oltre a godere anch'essi di stima pubblica, erano preparati da un istruttore (a volte lo stesso autore della tragedia) e pagati dal "*corego*", un ricco ateniese disposto ad addossarsi il peso della sponsorizzazione del dramma.

I coreuti, una volta entrati in scena, si sistemavano, per facilità di manovra nel cambiare gli schemi, su cinque file di tre elementi.

Di esso null'altro sappiamo e, anche se gli autori ci hanno fornito nomi di balli e schemi di movimento ("*la tenaglia*", "*mani sulla testa*", "*la danza del bastone*", ...), non ne forniscono spiegazioni, né chiariscono la posizione del coro nei momenti di non-attività.

Il teatro in età ellenistica

In età ellenistica si venne accentuando l'importanza dell'edificio scenico, che assunse un valore architettonico decorativo, nella forma, divenuta stabile, di costruzione lunga e stretta; la fronte, rivolta verso gli spettatori (fronte scenica) e movimentata con nicchie, portici, fondali e pannelli dipinti, era sopraelevata rispetto all'orchestra, ormai occupata dal pubblico; gli attori tragici (a differenza di quelli della commedia che agivano in prossimità degli spettatori) recitavano su una pedana, profonda anche 3 m, sostenuta da colonne o da murature, ornate da statue, semicolonne e grandi vasi di bronzo per la risonanza.

L'edificio scenico, ormai divenuto una costruzione a più piani, talora si apriva sul lato opposto all'orchestra in un portico monumentale .

Le origini

Il teatro greco ebbe origine nell'Attica nella forma del dramma satiresco, della tragedia e, quindi, della commedia, in stretta connessione con il culto di Dioniso e con le sue feste esaltanti che, operando la comunione dell'umano con il divino, crearono l'ambiente adatto perché sensibilità, passioni e fantasia dessero vita a una finzione drammatica.

Infatti dal ditirambo lirico, in cui i coreuti, disposti a circolo (cori ciclici) con il corifeo in mezzo, esponevano in un canto univoco con più o meno particolari un mito o una leggenda concernenti il dio, si passò al ditirambo dialogato, in cui coreuti e corifeo assumevano le parti di due interlocutori, l'uno che interrogava, l'altro che rispondeva.

Bastò che al corifeo, che rappresentava Dioniso, e ai coreuti, costituenti lo stuolo dei suoi seguaci, si aggiungesse un secondo personaggio, perché si avessero gli elementi essenziali del dramma.

L'innovazione, feconda di successivi ampliamenti, fu attribuita dalla tradizione a Tespi, ritenuto comunemente l'inventore della tragedia.

Con lui, pertanto, l'elemento tragico si sarebbe scisso da quello comico, con il quale era mescolato nel dramma primitivo, e Dioniso, con le sue edificanti avventure, sarebbe stato sostituito dagli eroi e dalle loro dolorose vicende.

Feste ed agoni

Tra il 536 e il 532 a.C., per volontà di Pisistrato, ad Atene venne data la prima rappresentazione organizzata dallo Stato e furono istituiti annuali agoni tragici.

Circa un cinquantennio dopo (486 a.C.) pure la commedia, nata anch'essa dal culto di Dioniso e collegata con le feste in suo onore, da spettacolo privato divenne pubblico e regolato da norme precise (agoni comici).

Nel V e nel IV sec. a.C. in Atene e, in misura minore, come è presumibile, in talune altre città elleniche l'attività teatrale fu intensa e feconda.

Essa si svolgeva normalmente, poiché i Greci combattevano solo a fine primavera ed in estate, nel corso delle tre importanti feste dionisie (piccole dionisie o rurali [che si svolgevano nel mese di Poseidone, cioè a dicembre/gennaio], lenee [attuata nel mese di Game-lione, cioè a gennaio / febbraio; così chiamate da Lenai, uno dei seguaci di Dioniso], grandi dionisie o urbane [tenute nel mese di Elafebolione, cioè a marzo / aprile]) e talvolta delle antesterie ; ne era soprintendente l'arconte eponimo nelle grandi dionisie, l'arconte re nelle lenee, ai quali veniva riservata la designazione del cittadino abbiente obbligato ad assumersi la coregia e l'ammissione dei concorrenti al concorso drammatico.

Nello spirito competitivo proprio dell'indole del popolo greco, i tre poeti scelti negli agoni tragici dovevano presentare una tetralogia (tre tragedie e un dramma satiresco), mentre i tre (più tardi cinque) degli agoni comici gareggiavano con una sola commedia .

L'autore, che talvolta anche fungeva da attore, o il corego stesso o un esperto corodidascalo curava l'istruzione del coro, la distribuzione e recitazione delle parti e l'allestimento scenico, che, primordiale agli inizi, si arricchì via via di ingegnosi espedienti.

Una commissione di cinque cittadini per la commedia, forse di dieci per la tragedia, estratti per lo più a sorte, giudicava le opere presentate e stabiliva le graduatorie di merito.

Dopo il verdetto, l'arconte redigeva un resoconto ufficiale con tutte le notizie relative ai drammi rappresentati.

Raccolte da Aristotele nelle sue Didascalie, pervennero a noi, insieme con gli argomenti ("*Hypothéseis*"), con i testi manoscritti delle singole opere .

I vincitori, l'autore, l'attore e in seguito anche il corego erano premiati con una corona di edera e di alloro e con un tripode di metallo, che spesso veniva dedicato a Dioniso.

Sorto dal popolo e promosso per le esigenze e l'educazione del popolo, il teatro in Atene concentrava l'attenzione e l'interesse di tutti i cittadini.

Ai poveri, perché potessero assistere agli spettacoli, era concesso dallo Stato un sussidio di due oboli ("*theorikón*"): sussidio, comunque, destinato ad aumentare con il tempo.

LE RAPPRESENTAZIONI TEATRALI, GLI ATTORI, IL CORO, LA MUSICA

In Grecia le rappresentazioni, sia quelle tragiche che le comiche, erano connesse alle feste in onore del dio della vegetazione e del vino, Dioniso, ma non bisogna dimenticare, a dimostrazione di quanto fosse sentita la presenza degli dei in tutte le attività quotidiane, che nell'arco dell'anno innumerevoli erano le feste dedicate a questo od a quel dio le quali presentavano gare di velocità, musicali e concorsi vari.

Tra quelle in onore di Dioniso tre risultavano legate a spettacoli teatrali: le Lenee, le Dionisiache dei campi e le Grandi Dionisiache, mentre nelle Antesterie, tipica festa per il vino nuovo, della durata di tre giorni a fine febbraio, non c'erano spettacoli.

Le Dionisie rurali si svolgevano a fine dicembre nei singoli demi e, quindi, diverse l'una dall'altra secondo le più o meno ricche possibilità finanziarie dei vari distretti rurali; mancarono di ufficialità e, nel migliore dei casi, ci si limitava a riproporre commedie e tragedie già conosciute.

Le Lenee avevano luogo nel recinto sacro di Dioniso Leneo (da *lenòs* = torchio) a fine gennaio, quando la brutta stagione non permetteva un grande afflusso di persone, e consistevano o in processioni o in gare teatrali (per lo più commedie, dato il carattere lieto di queste feste). La prima rappresentazione "ufficiale" di una tragedia in esse è da collocarsi intorno al 432, di una commedia verso il 445 a.C.

Le Grandi Dionisie venivano effettuate a marzo, attiravano (e per la loro importanza e per le mutate condizioni climatiche) un gran numero di persone da ogni parte della Grecia e comprendevano, dopo la processione simboleggiante il ritorno di Dioniso ad Atene da Eleusi e le danze in onore del dio, anche rappresentazioni.

Dei sei giorni destinati alle cerimonie ben tre erano riservati a rappresentazioni, concorsi diretti dallo Stato di cui aveva l'organizzazione, nonché la sorveglianza, l'arconte eponimo (mentre le Lenee erano presiedute dall'arconte re). Compito dell'arconte, oltre quello di trovare un corego per ogni autore, che finanziasse le spese globali di chi aveva chiesto l'ammissione al concorso domandando la concessione di un coro, era anche di selezionare, tra quanti si proponevano, non più di sei poeti (tre tragici più tre comici). E si ricordi che la coregia era imposta

a turno ai cittadini più ricchi di ogni tribù: se, tuttavia, il corego rifiutava di sostenere le spese, era lo Stato che subentrava al suo posto.

Ogni autore, all'inizio anche con mansioni di maestro del coro e di protagonista, nei giorni dedicati alle rappresentazioni drammatiche presentava tre tragedie che, accompagnate da un dramma satiresco o da una tragedia a lieto fine (come spesso in Euripide), formavano una tetralogia.

Precedeva le gare la cerimonia del *proagon* che faceva conoscere a tutti il programma previsto e che, dalla metà del sec. V, prese a svolgersi nell'odeon alla presenza dei musicisti e degli attori, cioè di quanti interessati a pubblicizzare le loro opere. Seguiva il concorso il giudizio affidato a cinque o, per alcuni studiosi, dieci giudici che premiavano, si pensa senza pressioni essendo sorteggiati, con una corona di edera il poeta vittorioso, ma tutti, in misura più o meno grande, avevano una ricompensa. L'arconte, quindi, faceva stilare, e le didascalie scolpite nel marmo ce ne hanno dato una conferma, l'ordine di premiazione ed il nome dei poeti.

La prima tragedia rappresentata alle Grandi Dionisie è da far risalire al 533, all'anno, cioè, in cui Pisistrato istituì i concorsi in queste feste; la prima commedia al 486.

Gli attori, giunti a un numero non superiore a tre, avevano un ruolo maschile e femminile, dato che alle donne non era permesso assistere alle commedie e tanto meno recitare. La pittura vascolare del periodo ci attesta l'esistenza di maschere, una pratica molto probabilmente derivata dal culto religioso, ma sappiamo che di certo fu Tespi ad introdurle sulla scena. Ottenuta colando del gesso su una struttura di cartone o semplicemente di tela, la maschera copriva completamente la testa, era fornita di parrucca e di barba per distinguere il personaggio maschile da quello femminile e presentava un'apertura *all'altezza* della

bocca per il passaggio della voce: e si pensi che le battute dovevano essere ascoltate fin su in cima al *koilon*!

Mentre la tradizione ritiene Tespi inventore del primo attore, Eschilo del secondo e Sofocle del terzo e riferisce anche di altri attori sulla scena, purché muti, Polluce, uno scrittore del sec. II d.C., a proposito delle maschere, ricorda, dalle origini all'età alessandrina, ventotto tipi diversi per la tragedia, quattro per il dramma satiresco, quarantaquattro per la commedia.

Anche la veste indossata non è che agevolasse i movimenti degli attori sulla scena risultando imbottita e lunga fino a terra. Formata dalla sottoveste (*chiton*) e dal mantello (*epiblema*), aveva anche colore diverso secondo la condizione o lo stato d'animo dei personaggi: azzurra, verde o grigia per gli sfortunati, nera per quelli in lutto, gialla per le donne, purpurea per i re, ricca di tonalità per i personaggi felici.

Le scarpe (*kothornos* o *embates*) erano quadrate e con suola molto doppia.

Le mani, infine, erano occupate a reggere oggetti simbolici, quali lo scettro per gli dei, la spada per i guerrieri, il tirso per gli dei.

Il coro (prima di dodici, poi di quindici coreuti) manteneva il contatto con gli attori per il tramite del corifeo, una specie di capo-coro il cui ruolo, importante quando c'era un unico attore, andò via via scemando e concesse maggiore spazio a parti cantate a turno dagli attori e dal coro. Circa la disposizione di quest'ultimo sulla scena sappiamo che poteva disporsi: *kata stoichus*, con tre file ognuna di cinque o quattro coreuti e ciascuno della prima fila prendeva il nome di *aristerostates*, della seconda *laurostates*, della terza *dexiostates*; *kata ziugà*, in cinque file di tre coreuti nel coro di quindici; *emichória*, in due semicori a capo di ognuno dei quali c'era un *parastates*. Durante la recitazione degli attori il coro, che ebbe una parte importante soprattutto nelle rappresentazioni drammatiche, sembra che eseguisse una danza ritmica procedendo da sinistra a destra nel corso della strofe, da destra a sinistra durante l'antistrofe.

La musica di accompagnamento delle parti liriche era quella del flauto (*aulos*), mentre il ritmo della danza variava con il mutare dei generi divenendo solenne nella tragedia (*em-meleia*), vivace nel dramma satiresco (*sikinnis*), sfrenato nella commedia (*kordax*).

La tragedia: specchio dei tempi

Ad eccezione del dramma satiresco (che, pur muovendo dal mito, lo sfruttava in modo umoristico), della farsa burlesca, del mimo e del pantomimo, rivolti a soddisfare un diletto di breve durata, la drammatica ateniese del V e IV sec. a.C. nelle sue forme più significative (Eschilo, Sofocle, Euripide) è legata alle condizioni del tempo e ne riflette i fatti e i problemi di maggior rilievo.

La tragedia nella mirabile fusione di epica e lirica e nell'armonia dei mezzi espressivi della parola, del canto e della danza, adombra nella rappresentazione del mito la realtà quotidiana nei suoi contrasti politici e sociali e nelle sue ansie morali e religiose .

Nell'età ellenistica il teatro perse l'originale carattere religioso e civico.

Mentre l'organizzazione degli spettacoli passava dai coreghi agli agonoteti, funzionari statali, la tragedia, perdendo ogni carica emotiva, si ridusse a esercitazione letteraria o, per un processo di progressiva profanizzazione, si trasformò nella commedia «nuova» (Menandro).

La grande elaborazione dell'arte tragica spetta alla Grecia del V sec. a.C., è creazione del genio greco, come greca ne è la denominazione e greco lo sviluppo; la tragedia risulta forma particolare dell'animo greco in cui in tono di alta commozione si rappresentavano scene e fatti dell'epoca eroica; il dialogo si alternava con il coro che esprimeva alti concetti morali.

Ma cosa significa specificamente il termine "tragedia"? Il nome è quasi sicuramente formato dalle parole "capro" e "canto", ma se significasse "canto per il capro" o "canto per accompagnare il sacrificio del capro", animale sacro al dio Dioniso, è tuttavia molto incerto. Si è soliti perciò tornare all'interpretazione data da Aristotele che nella *Poetica* fa derivare il termine dall'ipotesi dionisiaca, ma si è soliti anche avallare la ridefinizione data da Vico che ricerca l'origine della tragedia antica nella satira che avveniva nel periodo della vendemmia. *"Co' personaggi de' satiri, eh' in quella rozzezza e semplicità dovettero ritrovare la prima maschera col vestire i piedi, le gambe e cosce di pelli caprine, che avere alla mano e tingersi i volti e l'petto di fecce d'uva, ed armar la fronte di corna (onde forse finora, presso di noi, i vendemmiatori si dicono volgarmente cornuti); e si può esser vero che Bacco, dio della vendemmia, avesse comandato ad Eschilo di comporre tragedie. E tutto ciò convenevolmente ai tempi che gli eroi dicevano i plebei esser mostri di due nature, cioè d'uomini e di caproni, come appieno sopra si è dimostrato"*.

Analizzare le caratteristiche della tragedia greca, latina, quest'ultima quasi sempre di derivazione greca, non è compito certo facile. La problematica intorno a questo tema è svariata; mantenere quindi le fila risulta vano per gli spunti sul tema che si vogliono dare qui.

Considerando l'esiguità delle opere superstiti rispetto all'enorme produzione che caratterizzò l'Attica del V sec. a.C., risulta rischioso parlare della tragedia greca poiché ci si basa solo su pochi elementi, infatti senz'altro molti altri scrittori, di cui non ci è giunta notizia, avranno elaborato tragedie e la stessa produzione dei tre grandi tragediografi come Sofocle, Eschilo ed Euripide dovette essere molto più vasta rispetto a quella che ci è pervenuta.

Sembra, infatti, che di Eschilo siano state rappresentate settanta o ottanta tragedie sulle sette pervenute; così per Sofocle che ne scrisse 123, per Euripide che ne scrisse ottanta di cui diciannove conosciute. Si tratta dunque di un campione veramente esiguo e perciò il compito di ricavare da esso una struttura generale della tragedia e dei caratteri comuni è cosa ardua, se non addirittura arbitraria. Si è sicuri comunque che ogni tragedia greca o latina che fosse, avesse tre elementi caratteristici comuni: *il coro*, ribadendo che nella tragedia greca era sistemato nell'orchestra e in quella romana sulla scena dove appariva ad intervalli; *il dialogo e la sticomitia* che consistevano nel fatto che ogni interlocutore recitava una battuta racchiusa in un solo verso.

Oltre questi elementi definibili come elementi di carattere strutturale e stilistico, se ne possono, anche se non sempre evidenziabili in tutte le tragedie, rintracciare altri qui di seguito riportati:

a) la presenza e lo studio delle caratteristiche fisiche, morali e intellettuali dell'eroe. A questo proposito va ricordato che la letteratura occidentale inizia la sua storia proprio con la presentazione di personaggi eccezionali; la figura dell'eroe descritta e rappresentata attraverso un'azione che progressivamente si intensifica e diventa tragica, è il centro su cui si focalizza l'azione: l'eroe si scontra con forze su cui non potrà mai vincere, di qui l'orribile e spesso il sanguinario;

b) la struttura degli eventi, vale a dire lo schema delle azioni da cui scaturisce la tragedia e che Aristotele sembra contrapporre allo studio dell'eroe.

In tal modo l'elemento predominante non è nei personaggi ma nella successione degli eventi.

e) la presenza del mito come elemento rintracciabile in quasi tutte le tragedie. Ma cosa è il mito? Nient'altro che il complesso delle idee comuni appartenenti a tutta la polis e raffigurato fantasticamente. Non a torto i personaggi tragici sono stati considerati come archetipi. Ed è proprio la presenza del mito a garantire la pragmatica della comunicazione tra attori e spettatori.

Si può dunque definire il teatro della Grecia antica come teatro autenticamente popolare, nel senso che esso parlava a tutto il popolo della polis senza distinzione di classe, di ricchezza, di cultura.

d) altezza della caduta; elemento ineliminabile rappresentato da un eroe o eroina che da una posizione di felicità, di benessere e potere cade in quella dell'infelicità, della miseria e dell'impotenza.

e) possibilità di riferimento alla coscienza comune, vale a dire che lo spettatore doveva poter riferire gli eventi drammatici a fatti o cose da esso stesso sperimentati o sperimentabili. Tale elemento è quello che oggi potremmo definire verosimiglianza.

f) i personaggi della tragedia non dovevano essere mai vittime passive, ma possedere nel grado più alto la coscienza della tragedia che stavano vivendo.

g) catarsi finale, in cui il tragico non scompariva ma si placava non in una conciliazione finale degli elementi, ma, anzi, riproponendo sino alla fine l'assoluta insanabilità del conflitto tragico. È questo un elemento che Aristotele sottolinea con forza proprio quando definisce Euripide "il più tragico tra i poeti tragici".

Un altro elemento basilare della poesia greca è riscontrabile nello stile alto e sublime; ma intraprendere questo discorso sarebbe rischioso e lungo. Vale la pena, invece, riflettere su un altro problema storico culturale abbastanza interessante.

La tragedia greca voleva celebrare l'ortodossia dei valori presenti nella società o far nascere idee e prospettive nuove?

Prima di rispondere a questa domanda bisogna ricordare anche che il teatro greco, come già è stato detto, era un teatro di Stato, voluto e organizzato come forma culturale capace di omologare i comportamenti degli individui e di mantenere e rinforzare la coesione della polis.

Ebbene, proprio il teatro tragico, ma anche la commedia, spesso propose idee nuovissime, se non rivoluzionarie.

Per semplificare basta pensare ai ruoli affidati ai personaggi femminili come Medea, Elettra, Ifigenia che, contrariamente a ciò che avveniva nella Grecia del V sec. a.C., avevano nella tragedia il ruolo di donne forti e aggressive, spesso capaci di soverchiare il potere maschile.

Certo, come si può vedere, ricostruire i caratteri della tragedia greca non è cosa semplice se si vuole evitare un discorso di archeologia storica e rivivere per ciò che è possibile il pathos dell'antica rappresentazione. Si può solo avere un approccio al teatro greco quasi a livello percettivo, sedendo in un antico teatro, per esempio in quello di Dioniso ad Atene o in quello, di dimensioni più ridotte, di Pompei.

Per ciò che concerne il teatro tragico a Roma c'è da dire che esso fu quasi sempre derivato da quello greco, con adattamenti e scelte indispensabili per la società romana.

Esso comparve in periodo arcaico con Livio Andronico che, come già ricordato, nel 240 a.C. ridusse in latino una tragedia greca e poi con Nevio, Ennio; seguirono Pacuvio e Accio. La circostanza che essi provenivano dal mezzogiorno d'Italia, spiega la connessione che esistette tra teatro greco e teatro romano.

Dobbiamo arrivare a Seneca per trovare una tragedia autonoma rispetto a quella greca; elemento che i critici hanno troppo poco messo in risalto; elemento che deriva proprio dall'originalità dello scrittore, dalla sua inquietudine che lo spinse sempre a rifiutare le fonti per fondarsi invece sull'esperienza vissuta nella Roma di Messalina, di Agrippina, di Claudio e di Nerone.

(Soprintendenza archeologica delle province di Napoli e Caserta,

Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Sezione Didattica, pp. 21-26)

I primi tragediografi

La tradizione attribuisce l'invenzione della tragedia, come abbiamo visto, a Tespi. Di colui a cui toccò la palma della vittoria nel primo concorso tragico, tuttavia, non abbiamo che qualche titolo e pochissimi frammenti non autentici. Sappiamo che era nativo del demo d'Icaria e supponiamo solamente, quindi, che l'introduzione del primo attore, di cui lo si fa promotore, consistesse semplicemente in un dialogo tra il korufaios, ed i componenti il coro, ancora con sembianze di satiri.

Di Cherilo, il secondo autore tragico conosciuto, sappiamo ancor meno, e certo sono in attesa di conferma le notizie che lo vogliono autore di ben centosessanta tragedie (con tredici vittorie), inventore del ruolo femminile ed innovatore di maschere e costumi.

Si deve, invece, a Fratina di Fliunte il "ripescaggio" dell'elemento dionisiaco destinato, si è visto, ad essere soppiantato dai miti eroici. Autore di trentadue drammi satireschi, per merito di quest'uomo del Peloponneso, forse, lo spettacolo dei satiri fu usualmente rappresentato dopo la trilogia tragica.

Di Frinico, poco più anziano di Eschilo (ottenne la prima vittoria nel 510), ci sono note le lodi da parte di Aristofane (Rane, 910 e 1299; Tesmoforiazuse, 159; Uccelli, 749) che lo paragona a poeti come Anacreonte ed Alceo o all'ape la quale "si nutre del frutto di melodie divine sempre creando dolce canto". Il Lessico Suda lo fa inventore della maschera femminile e del tetrametro, e, meglio, secondo il Cantarella, del trimetro giambico nelle parti dialogate. Di lui ci restano pochi titoli ed una ventina di frammenti, ma, pure da quel poco a noi pervenuto, si comprende la portata della sua innovazione principale, in un mondo che considera "storici" i personaggi omerici, destinata a trovare seguaci solo in Eschilo (Persiani) ed in qualche scrittore d'età alessandrina: la tragedia storica contemporanea. Di lui, infatti, si ricorda una Miletou alosiV; (sulla città ionica di Mileto ribellatasi ai Persiani e da questi espugnata) messa in scena nel 493: tragedia sfortunata, se Erodoto (VI, 21) ci riferisce della multa comminata all'autore e del divieto di rappresentare ancora sulla scena un avvenimento che, a distanza di solo un anno, era ancora considerato una sventura nazionale (né si dimentichi lo scarso aiuto offerto in quella occasione da Atene, e non solo, alle città della Ionia). Ben altro successo doveva ottenere, comunque, Frinico se, come sembra, dopo pochi anni, nel 476, sotto Temistocle, mise felicemente in scena un dramma storico sulla vittoria ateniese a Salamina: le Fenicie.

La tragedia greca, comunque, sarà destinata ad assurgere alle alte vette della poesia con la triade costituita da Eschilo, Sofocle, Euripide.

La Tragedia: Eschilo

La vita del primo tragico ateniese è stata elaborata seguendo le indicazioni fornite da fonti quali una Vita di Anonimo, il lessico Suda, il Marmor Parium, e dalla tradizione indiretta (per lo più Erodoto e Pausania, solo marginalmente Aristotele e Clemente Alessandrino). Seguiamone la ricostruzione.

La sua nascita avvenne nel demo di Eleusi nel 525: assodato che anche la Vita lo fa EleusinioV twndhmwn, sull'anno c'è discordanza tra le fonti, ma sembra che erri l'Anonimo a considerarlo coetaneo di Pindaro, data la precisione sia del Suda alla voce Aischylos (fissa al 500 i suoi inizi di poeta tragico), sia del M.P. (IG XII 5, 444) che parla di una sua partecipazione alla battaglia di Maratona nel 490 e stabilisce l'anno della morte nel 456.

Appartenente a nobile famiglia ateniese, sappiamo che suo padre si chiamava Euforione e che ebbe due fratelli, Cinegiro e Aminia: su quest'ultima informazione, datata dal Suda e dalla vita, si oppone Erodoto (Vili, 84) che ricorda un Aminia del demo di Pallene distintosi nell'inseguire Artemisia, non di Eleusi.

A soli venticinque anni, si è già visto, prese parte al primo concorso (perdendo contro Cherilo e Fratina) e dieci anni più tardi partecipò alla battaglia di Maratona: lo abbiamo letto prima nella Vita, ma l'Anonimo riporta pure un'epigrafe (citata anche da Pausania, Plutarco ed Ateneo), forse da attribuire allo stesso poeta ed attestante il suo valore in guerra.

E che abbia partecipato anche allo scontro navale di Salamina, così come ci riferisce la Vita, sembra sicuro; meno probabile la sua presenza alla battaglia dell'Artemisio (Pausania I, 14, 5) e di Platea.

Nel 485 ebbe una prima vittoria nelle gare tragiche, nel 472 vinse ancora con la tetralogia Fineo, Persiani, Glauco di Potnia, Prometeo attizzatore del fuoco; all'anno successivo si deve attribuire il viaggio di Eschilo in Sicilia e la rappresentazione della Etnee, quando il

figlio di Ierone divenne re di Etna, città fondata dallo stesso Ierone: ce lo attesta Pindaro (I Pitica), mentre poco credibile è la notizia giunta da una *Ek thV mousikhV istoriaV* di Dionigi di Alicarnasso il giovane di una rappresentazione in quella sede dei Persiani, notizia non confermata dalla *Vita* la quale, invece, riferisce sia il viaggio che la rappresentazione delle Etnee, ma li fa risalire a cinque anni prima, al momento della fondazione di Etna, né parla di un secondo viaggio.

Un problema a sé riguarda la datazione della tetralogia *Fineo*, *Persiani*, *Glauco Potnio*, *Prometeo*. Alcune considerazioni: non sempre i drammi di una trilogia sono stati considerati da Eschilo un tutto unico, tanto è vero che, da quel poco che si può leggere dal *Fineo* e dal *Glauco* e come leggeremo nei *Persiani*, si intuisce che le tre tragedie non sembrano vincolate da elementi comuni; il dramma satiresco sembra sicuramente di Eschilo nonostante, dalla metà dell'Ottocento ad oggi, dal Westphal al Citti, si siano nutriti dubbi sulla paternità con motivazioni sempre diverse (alternarsi di trimetri ed anapesti, importanza maggiore data ad un protagonista, lo Zeus del *Prometeo* è diverso da quello delle *Supplici*, stile più dimesso...) fino a considerarlo coevo della *Antigone*; le date della tetralogia, infine: dopo il 479 (M.P.) o successivamente al 475 (Tucidide III, 116) perché dal v. 351 del *Prometeo* l'Autore parla di una eruzione dell'Etna; 470, se consideriamo abbia preso lo spunto dallo stesso fenomeno messo in poesia da Pindaro nella I Pitica a partire dal verso 13; 468, data l'affinità tra il dramma satiresco ed il *Trittolemo* sofocleo e data l'autocitazione riscontrata dal Morani nel fr. 165 della *Sfinge* appartenente alla tetralogia rappresentata nel 468/467.

L'ipotesi dei Sette contro Tebe ci permette, poi, di far risalire al 467 la tetralogia *Lato*, *Edipo*, *Sette contro Tebe*, *Sfinge*; a non prima del 466 può essere datata la trilogia *Supplici*, *Egizi*, *Danai* più il dramma satiresco *Amimone* per aver avuto come rivali in quel concorso Sofocle e Mesate; al 459, infine, l'ipotesi dell'*Agamennone* colloca l'*Orestea* con il *Proteo*.

Eschilo morì a Gela in Sicilia nel 456: è il *Marmor Parium* ad attestarcelo, mentre sono fantastiche le notizie sulla sua morte fornite dalla *Vita* la quale gli attribuisce tredici vittorie e la composizione di settanta tragedie (il *Suda* lo fa autore di novanta drammi e lo dichiara vittorioso ventotto volte, di cui quindici volte dopo la morte).

Le sue tragedie.

Eschilo esordì con le sue Tragedie nel V sec. a.C. e conseguì la 1° vittoria nel 484 a.C.

Le date di rappresentazione delle Tragedie di Eschilo ci derivano dalla tradizione manoscritta

(i 'codici' e la 'Suda') e l'ordine in cui ci sono pervenute le opere ce lo tramanda il 'Codex Medicæus':

- "Persiani" anno di rappresentazione: 472 a.C.
- "Prometeo Incatenato" anno di rappresentazione: anni '60 del V sec. a.C.
- "Sette contro Tebe" anno di rappresentazione: 467 a.C.
- "Orestea" anno di rappresentazione: 458 a.C.

□ "Supplici" anno di rappresentazione: 463 a.C.

La tragedia: Sofocle

Nel 496 nacque ad Atene nel demo di Colono Hippias (Poseidone Equestre) da ricca famiglia (il padre aveva una fabbrica di armi) che gli assicurò un'accurata educazione anche in musica: infatti fu discepolo di Lampros, che nel pseudoplutarcheo *De musica* è avvicinato a Frattina e Pindaro.

Distinguendosi per la bellezza dei suoi tratti, a soli sedici anni, nel 480, fu a capo del coro allestito per la celebrazione della vittoria di Salamina, anno, lo ricordiamo, che vide la partecipazione di Eschilo al conflitto e segnò la nascita di Euripide. La tradizione vuole che Polignoto, attratto dalle sue fattezze, nel portico Pecile (che di lì ad un secolo e mezzo ospiterà gli stoici) volle raffigurare appunto Sofocle in atteggiamento di citarista.

Al 468 risale la sua prima vittoria in un agone, e su Eschilo per giunta, con una tetralogia comprendente il *Trittolemo* e premiata da una giuria che comprendeva anche Cimone.

Con il 443, anno in cui fu nominato membro della tesoreria della lega delio-attica, iniziò un periodo che lo vide prendere parte attiva alla vita politica, tanto da divenire, due anni dopo, stratega con Pericle durante la guerra di Samo (in quella circostanza, inviato per negoziati a Lesbo ed a Chio, in quest'ultima incontrò il poeta drammatico Ione, ma in tale periodo era buon amico anche di Erodoto a cui inviò un'elegia). Dopo una seconda strategia con Nicia nel 428, però non confermata, nel 413, dopo la disfatta in Sicilia, fu eletto probulo (uno dei dieci che formavano una costituente oligarchica nominata per fronteggiare la gravità del momento), ma, almeno a sentire l'Aristotele della Retorica, in periodo democratico Sofocle si vergognò di questa carica, pur riconoscendone la necessità.

Il 406 è l'anno della sua morte, due anni prima della resa dell'"amatissima" Atene, mentre da pochi mesi era morto Euripide e Sofocle aveva ricordato l'evento luttuoso facendo recitare gli attori in nero e senza corona.

Leggendario, forse, è da considerare il processo intentatogli negli ultimi anni di vita dal figlio legittimo Iofonte con l'accusa di paranoia per aver sempre preferito il nipote Sofocle il giovane, anch'egli poeta e figlio del fratellastro di Iofonte, Aristone, nato dal rapporto del Nostro con la cortigiana Teoride.

Dopo la sua morte dagli Ateniesi, nella cui città aveva avuto gran parte per l'introduzione del culto di Asclepio, fu ricordato con il nome mistico di Dexione ("l'ospitale"), mentre l'oratore Licurgo gli fece innalzare una statua nel teatro di Dioniso.

Gli si attribuiscono diciotto vittorie da parte della fonte epigrafica (ma già il Suda ne riporta ventiquattro e la Vita venti), centotrenta tragedie e venticinque drammi satireschi, ma la tradizione medievale ci ha conservato solo sette tragedie intere e parte del dramma *'ixveutci* (I cercatori di tracce) restituitoci dal papiro di Ossirinco. Poco credibile, tranne poche eccezioni, la cronologia delle opere che così ricostruiamo, per dati attendibili, non per anni:

409 — *Filottete*: data della rappresentazione (sicura)

401 — *Edipo a Colono*: postumo, data della rappresentazione (sicura)

441 — *Antigone*: si dice che avesse vinto con questa tragedia non tanto per le proprie capacità quanto per essere stato stratego sotto Pericle durante la guerra di Samo (441-440)

prima del 425 — *Edipo Re*; Aristofane ne fa una parodia negli *Acarnesi*

dopo il 438 — *Trachinie*: ci sono allusioni all'*Alceste* di Euripide

? — *Aiace*: da considerare prima tra le tragedie pervenuteci

? — *Ekktra*: da ritenere anteriore al *Filottete*.

La tragedia: Euripide

Premessa

Euripide è l'unico degli altri tragediografi del periodo (Eschilo e Sofocle) a rendersi conto di dover adattare la sua tragedia alla crisi della cultura di quel periodo. Ma il suo tentativo di evolvere la tragedia è mal inteso: molti infatti sono coloro che pensano che egli sia un eversore della tragedia.

Questa nuova situazione problematica, comunque, non dà più spazio all'indagine sulla razionalità umana, ma è ora il momento di affrontare problematiche quali la condizione della donna, dello straniero, la parola come strumento di potere... Quindi elemento principale delle tragedie di Euripide saranno i drammi quotidiani e i rapporti tra gli uomini, e la problematica maggiore sarà non più il confronto con il volere della divinità, ma con le scelte degli altri uomini. La figura degli dei non viene eliminata, ma diviene metafora delle istituzioni e delle convenzioni sociali.

Euripide elabora numerose innovazioni: introduzione di lunghi prologhi che anticipano la conclusione, ampio spazio ai discorsi, il frequente tema del riconoscimento tra persone che ignoravano la loro identità, che esprime la fiducia nella possibilità di scoprire la realtà dei rapporti umani.

La tragedia di Euripide oppone dunque da un lato la considerazione depressa della miseria dell'uomo e dall'altro la convinzione ottimistica che valga la pena lottare per annientare tutti i pregiudizi.

La vita e le opere

Euripide nasce intorno al 485 a.C. Fu sempre preso di mira dai commediografi, che trasformavano suo padre (proprietario terriero) in un bottegaio e sua madre (nobile) in erbi-vendola, e parlavano delle sue disavventure coniugali.

La sua famiglia era molto ricca e per questo Euripide fu educato dai migliori maestri. Non fu mai molto amato dai suoi concittadini che lo fecero attendere molto prima di concedergli i dovuti onori, forse perché senza tanti giri di parole Euripide criticava i comportamenti di molti di loro. Comunque in vita Euripide non fu una persona socievole: è ricordato come un intellettuale solitario che componeva in una grotta in riva al mare, non prendeva parte alla vita pubblica.

Morì presso la reggia di Archelao (a cui dedicò una tragedia), re di Macedonia. Su di lui erano narrate leggende sulla sua misoginia (avversione pregiudiziale per le donne) e sul suo ateismo (si diceva infatti che il suo cenotafio era stato distrutto da un fulmine).

Fu tanto poco amato nella vita quanto fu onorato dopo la morte, tramite la rilettura delle opere che soppiantarono la fama di altri tragici. Di lui ci restano 10 drammi e 10 tragedie (in tutto 19 perché Ecuba compare due volte).

Alcuni drammi di Euripide

Alceste: Admeto può sfuggire alla morte, grazie ad una concessione di Apollo, solo se qualcuno accetterà di morire al suo posto: questo qualcuno è sua moglie Alceste. Dopo una tragica scena di addio, arrivano Eracle e poi il padre di Admeto, che questi attacca per non aver voluto morire al suo posto. Eracle, che se ne era andato, torna del tutto ubriaco e scopre che Alceste è morta. Riesce a rapirla dall'aldilà e a riportarla a Admeto.

Medea: Medea ha seguito il marito Giasone a Corinto con i figli, e qui viene a sapere che Giasone vuole cacciare lei stessa dalla città e sposare la figlia del re Creonte. Si vuole vendicare: ottiene che la sua partenza sia rimandata di un giorno e di essere ospitata in Atene dal re Egeo. A questo punto finge di riconciliarsi con Giasone e manda alla sposa dei regali portati dai figli: dei vestiti bellissimi, imbevuti di veleno. Dopo la morte di re Creonte e di sua figlia, Medea uccide i suoi stessi figli e fugge.

Baccanti: a Tebe è giunto Dioniso con le sue seguaci, le Baccanti, che formano il coro. Le donne della famiglia reale e soprattutto la regina Agave dubitano della sua divinità. Il re Penteo vuole impedire la diffusione del suo culto, nonostante gli avvertimenti del nonno Cadmo e dell'indovino Tiresia. Dioniso, sotto aspetto umano, si lascia catturare e portare davanti al re, dove viene sottoposto ad un interrogatorio durante il quale si libera agilmente dalle catene con gioia delle sue devote. Intanto un messaggero racconta al re le gesta straordinarie delle Baccanti sul monte di Tebe. Viene convinto da Dioniso a spiarle travestito da menade. Ma Penteo è scoperto dalle Baccanti, scambiato per un leone e fatto a pezzi: fra di esse sono anche la madre e la zia di Penteo. Agave porta, credendolo un trofeo di caccia, la testa del figlio fra le mani, ma quando si accorge della triste realtà si disperava. A questo punto Dioniso caccia Agave e le sorelle per aver dubitato della sua divinità e conforta Cadmo che sarà accolto nel paese dei beati con la moglie.

La drammaturgia di Euripide

La prima fase della sua carriera è caratterizzata dai drammi ad azione unica, svolta attraverso un'evoluzione del comportamento dei personaggi e delle situazioni. Quindi è la volta dei drammi a doppia azione, consistente da scene concluse in se stesse riunite tramite il protagonista attorno ad un unico nucleo tematico, e poi dell'intreccio vero e proprio.

Questi diversi modi di presentare la tragedia mostrano una forte tendenza alla sperimentazione, sia per l'irrequietezza spirituale del poeta, sia per il cambiamento dei tempi (riguardo a quest'ultimo punto si è già parlato: Euripide tenta non di dissolvere la tragedia, ma di salvarla).

Per quanto riguarda la struttura interna del dramma, questa non si regge più sulla figura dell'eroe, ma sul risponderci delle azioni degli uomini. Il dialogo è l'espressione dominante, per cui il ruolo del coro è messo in secondo piano. Le trame di Euripide derivano esclusi-

vamente dalla sua fantasia, e ciò grazie all'interesse per gli aspetti spettacolari del dramma e per l'accentuazione degli aspetti umani. Per questo Euripide non usa il patrimonio mitico, per la prevedibilità delle conclusioni e per l'irrealità delle situazioni. Il mito è usato solo come spunto tematico.

Lo stile di Euripide

Il linguaggio di Euripide è ispirato al quotidiano, chiaro e concreto, secondo lo schema geometrico della linea retta. Il frutto della riflessione del personaggio è riassunto in sentenze definitive, le *gnomai*, di cui si sono fatte varie raccolte autonome.

Anche se la funzione del coro è molto meno essenziale rispetto agli altri tragici, il coro di Euripide è ben curato e diviene un momento di evasione malinconica (tema ricorrente è il volare lontano).

Il mondo concettuale di Euripide

Il pensiero di Euripide non può essere circoscritto né alla sola corrente illuministica (mette in dubbio la presenza degli dei), né alla corrente irrazionale (esistenza di forze mistiche). Il segno del suo pensiero è il dubbio, in un oscillare tra posizioni diverse e contrastanti, di fraintendimenti. Per questo, accade che proprio lui che conosce profondamente la psicologia femminile e inquadra le donne come le vittime di una società profondamente maschilista, è accusato di misoginia; lui che era capace di addentrarsi nelle più remote profondità del sentimento umano fosse accusato di essere un gelido retore.

Euripide è soprattutto uno scrittore di teatro, sede della sua sperimentazione e della ricerca del vero, in cui i personaggi sono metafora dello scontro di due pensieri. Euripide è un disperato ottimista: crede che all'individuo debba essere concesso di scoprire la propria dignità nella realizzazione del proprio destino; ma contemporaneamente conosce la debolezza e precarietà dell'uomo: per questo i suoi drammi sono impregnati da un'infinita compassione e partecipazione al dolore di vivere.

La commedia "antica"

Premessa: i primordi della commedia

In Atene la tragedia e la commedia avvengono in ambito di feste dionisiache, e in esse acquisiscono i loro tratti caratteristici: a causa delle regole delle feste sacre, la commedia e la tragedia devono, per esempio, essere in rapporto di continuità, da cui risale il parallelismo fra i termini. Ma questo non vuol dire che le due rappresentazioni siano nate contemporaneamente, anzi sono indipendenti l'una dall'altra. La tragedia assunse dignità e proprietà artistica solo nel teatro ateniese, mentre la commedia era già una forma d'arte; mentre la produzione tragica vive ad altissimi livelli per almeno un secolo e si mantiene sempre omogenea, ma poi subisce un tragico (già che siamo in tema) tracollo, la commedia sopravvive per oltre un secolo più della tragedia, anche nel periodo della crisi politica, sociale e culturale, e tutto ciò grazie alle numerose trasformazioni a cui era andata incontro, che l'avevano resa resistente a qualunque situazione. Per la lunga storia della commedia se ne rende necessaria una periodizzazione in "antica", "di mezzo" e "nuova".

L'origine della commedia non è sicura, ma i primi concorsi comici si ebbero sicuramente nel V secolo e il primo vincitore fu Chionide.

Aristotele ci propone due ipotesi riguardo all'origine della commedia:

ipotesi dionisiaca: dice che probabilmente la commedia ebbe origine dall'improvvisazione dei canti fallici, eseguiti nelle falloforie (dal fallo, simbolo della fertilità), processioni in cui si propiziava la fecondità. Veniva eseguito in esse un canto in onore di Dioniso, quindi i partecipanti procedevano beffeggiando tutti quelli che gli capitavano a tiro. Infatti l'origine del nome "commedia" è riferito a *komos*, ossia il corteo festoso dei seguaci ubriachi di Dioniso, occasione di canti corali e scherzosi. Così ecco le principali caratteristiche della commedia: il canto corale, il rapporto con Dioniso, l'irrisione e il riferimento alla sfera sessuale.

ipotesi dorica: il termine "commedia" deriverebbe da *kome*, che vuol dire in dorico "villaggio". I primi attori comici sarebbero andati in giro per le campagne a presentare i loro primi spettacoli, perché erano respinti nelle città. Gli abitanti di Megara sostenevano che la commedia era nata presso di loro, perché erano famose le rappresentazioni di quel tipo a Megara, con attori che rappresentavano scenette realistiche. Anche qui le principali caratteristiche della commedia: una trama e degli attori, la tematica realistica e l'influsso della politica. Si tratta comunque di una ipotesi considerata inattendibile.

Inizialmente la protocommedia si trovava in una fase fluida, da cui acquistò pian piano autonomia e consapevolezza della propria natura teatrale, distinguendosi dai rituali e adattando una dimensione più drammatica. Per giungere alla vera realizzazione della commedia occorreva farla incontrare con la letteratura. La commedia prese spunto dal dramma siceliota e dalla tragedia: da uno prese la vicenda coerente e compiuta, dall'altra la struttura scenica, che era già in vigore da 50 anni. La tragedia ha dato molto alla commedia: l'alternanza delle sezioni parlate e cantate, l'alternanza della lingua, nel coro dorica, nel resto attica, la metrica, il ricorso al prologo e alla paròdo. La poesia giambica ha dato lo stimolo all'utilizzo degli argomenti derisori e osceni, oltre che del realismo (che è più evidente nella commedia nuova, mentre in quella antica le situazioni sono un po' assurde). Comunque vengono sempre utilizzati dei personaggi comuni, non degli eroi).

Dovrebbe aver influito sulla commedia anche l'oratoria, per la suggestione dei discorsi e per gli elementi tipici della contesa politica e giudiziaria.

La struttura della commedia "antica"

La commedia ha struttura dinamica, per cui non sempre le varie opere seguono la stessa andatura.

La nostra conoscenza della commedia "antica" può essere riassunta nel nome di Aristofane, per cui noi ipotizziamo che anche gli altri drammaturghi abbiano utilizzato le sue stesse tecniche.

La commedia antica si apre con un prologo molto ampio, recitato dai personaggi, in cui si narra sia la situazione iniziale sia il piano che il protagonista si propone per modificarla. Segue l'entrata dal coro, il paròdo, e poi si sviluppa l'azione del protagonista, il contrasto con i personaggi o con il coro, il confronto delle opinioni nell'agone. L'aspetto più caratteristico di questa commedia è la parabasi: la scena ad un tratto era priva di attori, mentre il coro si spogliava del travestimento e sfilava davanti agli spettatori, finché non si fermava e cantava o recitava di fronte ad esso un ampio brano. In questo

genere di commedia antica, il coro si esprimeva in prima persona e discuteva di svariati argomenti riferendosi all'attualità.

La parabasi può precedere o seguire l'agone, in cui l'eroe riporta il successo e il nuovo ordine. Il proseguimento della commedia ne rappresenterà le conseguenze, in genere di carattere buffonesco e narrate ad episodi. Infine veniva l'esodo, una gioiosa processione in cui era celebrato il definitivo trionfo del protagonista.

Le maschere degli attori rappresentavano una deformazione della fisionomia umana ma, se i personaggi che esistevano davvero, la maschera li riproduceva realisticamente. Il coro poteva rappresentare persone come anche animali o fenomeni naturali, come segni allegorici della nostalgia per la perduta simbiosi con le forze del cosmo e della natura (e tale è il significato profondo della commedia).

Epicarmo e il teatro in Sicilia e Magna Grecia

Il teatro locale si sviluppa seguendo un tipo di spettacolo caricaturale e popolare, ricco di mimica, incline alla demitizzazione e alla rappresentazione della quotidianità. Si astiene dal riferimento personale e politico per considerare invece un riferimento più generale e una riflessione su grandi temi etici, religiosi o politici riportati sulla scena comune. Aristotele considera precursore della commedia attica Epicarmo, che visse dalla seconda metà del VI secolo a.C. alla prima del successivo. Essendo in stretto contatto con l'alta cultura della madrepatria egli riuscì a maturare una forte consapevolezza poetica che dona eleganza e padronanza tecnica alla sua opera.

Di Epicarmo ci restano alcuni frammenti molto brevi e altri provenienti dai papiri, di maggiore estensione ma assai malridotti. Si occupò di tre settori tematici principali:

la parodia mitologica ed epica: dei ed eroi erano raffigurati in situazioni grottesche, pavidi o irresponsabili. Protagonisti prediletti di questo genere sono Odisseo ed Eracle.

il portare sulla scena figure o episodi della vita quotidiana, in cui va annoverata l'opera più famosa di Epicarmo, Speranza o ricchezza: un parassita che, dopo aver perlato delle gioie della propria vita e della sua astuzia, si ritrova nella notte solo e insonne sul giaciglio della propria casa. Quest'opera ha una forte valenza psicologica, in cui si condanna la vanteria che porta a miseria materiale e morale.

l'invenzione di pura fantasia.

Le opere di Epicarmo sono denominate "drammi". Sono composte in dialetto dorico e in metri vari, forse venivano interpretate da tre attori, la presenza del coro è incerta e il tipo di scena è ignoto.

Motivo caro a Epicarmo è il compiacimento gastronomico, ma ancora più tipico è l'atteggiamento filosofico o etico, attraverso il quale riesce a guardare con sottile ironia la condizione umana. Sembra essere il primo ad aver capito che la deformazione comica può coincidere con il realismo, e anche per questo può essere considerato il progenitore della commedia.

Anche il mimo nasce con Epicarmo, ma il primo a celebrarne la fioritura è Sofrone, in Sicilia. Egli costituì una lettura prediletta da Platone, che da lui prese la tecnica di raffigurazio-

ne psicologica dei personaggi. I suoi mimi erano maschili e femminili, a seconda del sesso, ma non si sa se fossero in forma di monologo o rappresentati con una dimensione scenica. La prosa era ritmica, i brani brevi e si riferivano alla vita comune. Alla sfera popolare appartiene una forma di teatro comico che si diffuse soprattutto in Magna Grecia: è la farsa filiacica o ilarotragedia, introdotta da Rintone, che parodizza le grandi tragedie. Gli attori avevano un costume caratterizzato da un grosso fallo e da imbottiture esagerate, e salivano su un palcoscenico formato più che altro da una piattaforma mobile a cui si accedeva con una scaletta, tipico di attori girovaghi.

I poeti della commedia "antica"

Secondo Aristotele i primi comici ateniesi furono Chionide e Magnete, delle cui opere ci resta ben poco. Comunque sappiamo che consistevano probabilmente in prevalenza di parti corali inframmezzate da scene legate da un sottile filo conduttore.

Cratete fu il primo a costruire una commedia con un vero filo conduttore. Conosciamo, fra le altre, una sua commedia intitolata *Bestie*, in cui veniva descritta la vita semplice vista come un'utopia in cui l'uomo riceveva dalla natura tutto ciò di cui aveva bisogno, gli attrezzi lavoravano da soli e i pesci si cucinavano da soli, mentre un coro di animali celebrava la cucina vegetariana.

Ma il pubblico ateniese, alla semplicità di Cratete preferiva la polemica e i temi attuali di Ferecrate, della generazione successiva a Cratete. Il tema di fondo è sempre la comicità d'evasione e di fantasia, ma è posta in un ambiente diverso, si parla di civiltà, di regge... Comunque Ferecrate è famoso soprattutto per la purezza della lingua. Colui che condusse alla pienezza la commedia attica fu Cratino, la cui attività inizia con la seconda generazione dei comici (contemporaneo di Ferecrate). Abbiamo vari frammenti ma di un papiro riusciamo a ricostruire la storia. Si tratta di *Dionisalessandro*: Dioniso, travestito da Alessandro (Paride), giudica il concorso di bellezza tra le tre dee facendo vincere Afrodite. Rapiisce Elena ma, sorpreso, la camuffa da oca e la nasconde in una cesta, trasformandosi a sua volta in un montone, ma veniva ugualmente scoperto da Paride. La commedia è attualissima, perché dietro le figure di Dioniso e Elena si nascondono Pericle e Aspasia, poiché Pericle era stato accusato di aver scatenato la guerra del Peloponneso per i suoi amori. Pericle viene spesso preso in giro da Cratino che lo beffeggia una volta per la testa a forma di cipolla.

Ma Cratino non ci parla solo di Pericle. Il suo capolavoro si intitola la *Bottiglia: nei Cavalieri* Aristofane, rivale ma anche ammiratore di Cratino (poiché da lui riprende molti temi), celebra il vigore giovanile del rivale che abbatteva con impeto ogni avversario, mentre ora si era ridotto ad essere un vecchio ubriacone passato di moda. Cratino risponde con grande fantasia, fingendo di essere stato chiamato in giudizio da sua moglie Commedia che lo accusava di averla abbandonata per Bottiglia: ma Cratino risponde con una lunga orazione in cui dice di non aver mai trascurato Commedia, mentre Bottiglia è un dono offertogli dal dio della commedia per sostenere la sua creazione, perché "il bevitore d'acqua non crea mai cose belle". Dopo la sua morte, Cratino verrà denominato da Aristofane "sbrantatore del toro", un epiteto di Dioniso, attraverso il quale viene celebrata la sua divinizzazione e il furore della sua poesia.

Contemporaneo di Aristofane e suo maggior rivale fu Eupoli, appartenente alla terza generazione di comici. Compose 14 commedie e per la metà vinse un premio. Dapprima era amico di Aristofane, ma poi si accusarono a vicenda di plagio e litigarono. Con Eupoli la

commedia esalta il suo carattere battagliero contro la prevaricazione del potere politico e la degenerazione in cui la città era trascinata dai demagoghi: nei *Battezzatori* si accusava Alcibiade di aver partecipato al culto orgiastico della dea Cotitto; nella *Città* si denunciava lo sfruttamento da parte di Atene delle città alleate. La più importante opera sono i *Demi*, densa di amarezza patriottica ma anche di speranza. La salvezza si trova solo nell'oltretomba e il buon governo è vivo solo nel ricordo.

Alcune commedie di Aristofane

Acarnesi: il contadino Diceopoli vorrebbe che in assemblea si discutesse della pace e non si facessero buoni affari con la guerra. Poiché nessuno lo ascolta decide di stipulare un accordo di pace personale di 30 anni con Sparta, azione vista come un tradimento. Ma Diceopoli riesce a convincere coloro che lo accusano alla causa della pace e apre un mercato libero al quale accorrono tutti i venditori della Grecia. Rimpilzatosi di leccornie, Diceopoli si reca ad un banchetto di una festa, mentre il guerrafondaio Lamaco parte per la guerra: nella scena finale sono contrapposte le immagini di Lamaco ferito e sorretto dai compagni e quella di Diceopoli ubriaco sorretto da due ragazze.

Cavalieri: è un attacco contro Cleone, uomo politico odiatissimo da Aristofane, rappresentato sotto le spoglie dello schiavo Paflagone, che con varie astuzie si è assicurato il favore del padrone (cioè il popolo). Altri due servi (tra cui anche uno che raffigura Demostene) ricorrono ad un Salsicciaio, ignorante e privo di freni morali, che si impone su Paflagone e ottiene al suo posto il favore del padrone. Nell'ultima scena viene esaltato Demos, che ora appare ringiovanito.

Nuvole: il contadino Strepsiade ha sposato una donna di alto rango e ne ha avuto un figlio, che però non ha freno nello spendere. Ossessionato dai debitori, Strepsiade vorrebbe imparare da Socrate e dai suoi discepoli assistiti dalle Nuvole (il coro) l'arte di truffare, ma non impara nulla. Per cui manda suo figlio Fidippide a imparare, ma questi è talmente bravo che in una lite con il padre finisce per bastonarlo e lo convince che i figli hanno il diritto di bastonare i genitori. Accortosi dell'errore che ha fatto, Strepsiade corre ad incendiare il Pensatoio di Socrate.

Vespe: le vespe, interpretate dal coro, rappresentano l'irascibilità dei politici e la litigiosità del popolo ateniese. Il vecchio Filocleone (cioè ammiratore di Cleone) è ossessionato dai processi e li vuole vedere tutti quanti. Per farlo restare un po' a casa, suo figlio Bdelicleone (cioè odiatore di Cleone) lo rinchiude in casa, mostrandogli l'assurdità del suo comportamento. Per calmare il vecchio che vuole fuggire in tribunale, Bdelicleone può solo improvvisare una causa contro un cane, dopodiché incita il padre a frequentare gente diversa. Ma in un banchetto il vecchio si comporta orribilmente, portandosi via una flautista e provocando zuffe e disastri.

Pace: il vignaiolo Trigeo sale all'Olimpo per chiedere a Zeus quando ristabilirà la pace per i Greci. Ma al suo posto trova Hermes, che dice che Zeus e tutti gli dei se ne sono andati disgustati dal comportamento dei greci, ed è rimasto solo Polemos, dio della guerra, che ha imprigionato Eirene, la dea della pace e vuole mettere tutte le città della Grecia in un mortaio e ridurle in poltiglia. In un momento di distrazione di Polemos, Trigeo chiama tutti i Greci (il coro) per liberare la dea: ci riescono ed Eirene, accompagnata dalla dea dell'abbondanza e da quella della festa, porta la pace e la felicità ai Greci.

Uccelli: due vecchi Ateniesi, Pisetero e Evelpide, disgustati dal comportamento dei cittadini, chiedono consiglio ad Upupa, che un tempo era stato il re Tereo. Insoddisfatto dei consigli dell'uccello, Pisetero decide di fondare nel cielo un regno degli uccelli riducendo così alla fame gli dei e Zeus, costringendolo a cedergli il suo potere. Il coro, formato dagli Uccelli, è d'accordo. Gli uomini perdono fiducia negli dei tradizionali che, alla fame, vengono ai patti: Pisetero, signore degli Uccelli, ha il diritto di succedere a Zeus.

Tesmoforiazuse: Euripide viene a sapere che le donne, da lui spesso calunniate nelle tragedie, hanno deciso di vendicarsi in occasione delle Tesmoforie, una festa femminile. Per questo decide di mandare una spia da loro: vorrebbe mandare un suo amico effeminato, ma questo non si lascia convincere costringendo Euripide a ripiegare sul suo amico Mnesiloco, che però prende a calunniare i vizi delle donne proprio davanti a loro ed è scoperto. Nella seconda parte dell'opera vengono descritti vari tentativi di Euripide di liberare il suo amico, finché non riesce a sedurre la guardia grazie ad una prostituta, aiutato dal coro a cui aveva promesso di non calunniare più le donne.

Lisistrata: l'ateniese Lisistrata, stanca della guerra, convince tutte le donne di Atene a non fare più l'amore con i mariti finché non sarà tornata la pace, e per di più nasconde il tesoro dello Stato necessario per la guerra. Forte è la contrapposizione tra i due cori (donne e vecchi di Atene) e fra Lisistrata e il funzionario che deve ritirare i soldi. Alla fine torna la pace e si festeggia.

Rane: Dioniso ha deciso di scendere nell'Ade per riportare sulla terra Euripide, che ha lasciato vuota la scena della tragedia. Travestitosi da Eracle compie il viaggio, infastidito dal rumore delle Rane (il secondo coro). Il travestimento gli crea non pochi problemi. Giunto a destinazione si trova di fronte ad una disputa di cui diventa giudice fra Eschilo ed Euripide, che vogliono entrambi ottenere il titolo di poeta massimo dell'Ade. Dopo molte incertezze, Dioniso sceglie Eschilo per l'impegno politico e civile.

Ecclesiazuse: le donne, insoddisfatte del governo maschile, si introducono travestite all'assemblea, guidate da Prassagora, per far passare proposte rivoluzionarie, tra cui quella di mettere tutti i beni in comune. Nella scena successiva vengono descritti gli esiti di questa proposta: alcuni tengono fede all'impegno, altri invece no. Buffa è la proposta che un giovane non possa fare l'amore con una ragazza se prima non ha soddisfatto una vecchia, per cui nella scena finale si vedono tre megere che si contendono i favori di un bel ragazzo.

Pluto: il vecchio Cremilo è andato a consultare l'oracolo di Apollo a Delfi, e gli è stato ordinato di ospitare in casa la prima persona incontrata davanti al tempio: è Plauto, il dio della ricchezza, la cui cecità crea le ingiustizie a riguardo sulla terra. Portato in un tempio, Plauto guarisce e la ricchezza viene distribuita equamente. Lo stesso Zeus è costernato perché gli uomini non offrono più sacrifici agli dei. Cremilo, visti gli inconvenienti, decide di insediare il dio nel tempio di Atena.

La storiografia

Erodoto

Erodoto nacque ad Alicarnasso (Asia Minore) nel 5 secolo a.C.. Compì numerosi viaggi in Asia minore, Medio Oriente, Egitto, Grecia continentale e Magna Grecia. Soggiornò per parecchio tempo ad Atene dove conobbe Pericle. Sono famose le pubbliche letture che

diede di una parte delle sue opere per le quali ricevette un elevato compenso che testimonia l'importanza della propaganda a quel tempo. Nel 443 si trasferì nella colonia di Turii, in Magna Grecia. Qui egli si stabilì e passò tutto il resto della sua vita. Morì negli anni successivi al 430. Fu sepolto nell'agora. La sua unica opera si chiama *Le storie*. Quest'opera fu divisa dai grammatici alessandrini in 9 libri intitolati alle nove muse. I primi 5 libri parlano delle vicende della Lidia e la conquista degli imperi orientali da parte della Persia, gli ultimi 4, invece, parlano della guerra tra Persiani e Greci. Su quest'opera di Erodoto è sorta la famosa "questione Erodotea": Il problema sta nel fatto che Erodoto parli nei primi 5 libri dell'impero persiano, e solo dopo si occupa dello scontro tra greci e persiani. Ogni libro delle *storie* ha una certa autonomia, infatti inizialmente questa sua opera aveva un carattere orale. Ci sono altri dubbi sulle *Storie*: infatti la loro fine lascia molto perplessi gli studiosi. Queste terminano, infatti, con la presa di Sesto da parte degli Ateniesi. Ma era questo il termine che Erodoto si era prefissato, o fu la morte a fermarlo? A questo nessuno ha mai risposto. Interessantissima è la disposizione con cui Erodoto raccoglie e tratta il suo materiale. Egli, infatti, non ricerca la verità ma la realtà. La verità non ammette scarti, è assoluta; la realtà, invece, è molteplice, sfaccettata, relativa: può essere interpretata. Accadde perciò che egli non seppe concepire la funzione dell'imparzialità. La sua opera è infatti chiaramente filoateniese. Ciò avviene per il condizionamento del suo retroterra culturale. Questo aspetto soggettivo non esclude la ricerca dei dati di fatto, anzi questa è invece l'essenza della sua opera. Erodoto non aveva dei precedenti a cui rifarsi. La sua fonte primaria è la sua esperienza. Un'altra fonte importante è costituita dalle testimonianze resegli da persone a lui fidate; a queste persone E. chiese sia informazioni riguardo gli avvenimenti che avevano visto, sia informazioni riguardo i costumi di certi popoli. Erodoto cita anche, in genere per confutarli, Ecateo ed altri scrittori precedenti. Nonostante la razionalità delle sue opere, Erodoto parla anche di alcuni elementi favolosi, asserendo che il fatto che egli ne parli non vuol dire che egli ci creda. Nella sua opera si può notare la convinzione dell'esistenza di un ordine cosmico, in una prospettiva non fisica bensì prettamente umana. Questo ordine è però di natura dinamica, non statica; esso è sottoposto ad una perenne alternanza di violazioni e reintegrazioni. Per esempio, secondo Erodoto, la volontà di potenza genera l'imperialismo, che è colpevole dismisura in quanto impedisce la libera pratica delle tradizioni; e un analogo istinto di sopraffazione spinge il singolo individuo a violare la libertà dei suoi simili; ma allora interviene il potere divino a ripristinare tutto ciò. L'esempio della storia diventa così un alto monito di moralità. Molto all'avanguardia è il modo in cui Erodoto concepisce gli dei. Egli, nonostante creda nel panteon greco, respinge ogni pretesa di superiorità di una religione sulle altre. Erodoto ha infatti appreso che, anche se cambia il nome della divinità, il sentimento religioso rimane lo stesso. Nella sua opera sono inserite numerose digressioni narrative, dette novelle. Queste novelle trattano i temi dell'eros, dell'intrigo, dell'ambizione, della generosità, della fedeltà e l'opposto di questi. Il loro obiettivo è di attestare la precarietà della vita di ogni individuo. L'opera di Erodoto ha avuto valutazioni piuttosto differenti nel corso dei secoli. È stata apprezzata dai suoi compatrioti, ma criticata da alcuni successori come per esempio Tucidide. Interessante è il giudizio di Cicerone che definisce, da una parte, Erodoto *pater historiae*, ma che poi dice che nella sua opera si trovano *innumerabiles fabules*. La critica moderna ha comunque ammesso Erodoto tra gli storiografi e apprezzato la sua opera.

Tucidide

In gr. Thukydídes storico ateniese. Nato il 460 a.C. circa e morto il 395 circa a.C. Figlio di Oloro, ricco e nobile cittadino del demo di Alimunte, imparentato forse con la famiglia reale di Tracia, trascorse la giovinezza nel fervido clima culturale dell'età di Pericle e fu educato nelle scuole dei sofisti, di cui assorbì i principi retorico-filosofici. Sopravvissuto

alla peste del 430 a.C., partecipò alla guerra del Peloponneso nel 424 a.C. quale stratego al comando di una flotta di sette navi, che dalla base di Taso doveva collaborare alla difesa di Anfipoli e della penisola calcidica. Il fallimento della missione gli costò l'esilio. La grave pena scontata non si sa dove esattamente (in parte a Scapte Ile) lo mise nella condizione di poter accostare gli alleati di Sparta e le *poleis* neutrali e di osservare più obiettivamente il conflitto in corso tra Ateniesi e Spartani, nonché di procurarsi la documentazione per l'opera storica che meditava di scrivere. Il disastroso sviluppo della guerra, con le conseguenti amnistie degli esuli (tra il 406 e il 403 a.C.), riportò, sembra, vent'anni dopo Tucidide ad Atene, dove sarebbe morto all'inizio del IVsec. a.C. di morte violenta. Secondo un'altra tradizione avrebbe cessato di vivere, sempre per mano assassina, in Tracia. La sua opera, interrotta dalla morte improvvisa e a noi pervenuta con il titolo generico di *Xyngraphe* o di *Historíai* (*Storia*), narra la guerra del Peloponneso dall'inizio fino alla battaglia di Cinossema (estate del 411 a.C.). La ripartizione in otto libri, fatta in età ellenistica, raggruppa gli avvenimenti in un ordine che non è quello originario e che ha dato origine a una dibattuta questione sulla cronologia e sul metodo di composizione delle singole parti. Secondo la ripartizione tradizionale e la tesi unitaria dell'opera, che non esclude revisioni e in taluni punti divergenze di giudizi, la narrazione si apre con un proemio che, mentre illustra l'importanza della guerra del Peloponneso e traccia una rapida sintesi della preistoria dell'Ellade, a cominciare dalla talassocrazia minoica (*archaiología*), espone i criteri scelti per appurare la veridicità dei fatti e determinare le ragioni dei contrasti attraverso la rielaborazione dei discorsi (*demogoríai*) pronunciati dai protagonisti. Seguono poi le cause occasionali dell'immane conflitto e il progressivo allineamento delle diverse *poleis* con l'una o l'altra delle due contendenti (1. I). Si inizia, quindi, con la divisione in semestri invernali ed estivi, il dettagliato racconto delle operazioni militari e dei maneggi diplomatici di Atene e di Sparta dall'inizio della guerra, fino alla pace di Nicia (421) [1. II - cap. 24 del v]. La ripresa a breve scadenza delle ostilità e la brutale sottomissione da parte ateniese dell'isola di Melo costituiscono il contenuto del resto del libro V, mentre i libri VI e VII sono riservati come un tutto organico al dramma della disastrosa spedizione di Sicilia. L'ultimo libro comprende in forma abbozzata e senza discorsi i fatti degli anni 412 e 411 a.C. (guerra deceleica), interrompendosi all'estensione del conflitto in Asia Minore, susseguente al tentativo delle due contendenti di attirare la Persia dalla loro parte. In aperta o sottintesa polemica con Erodoto, Tucidide ha introdotto nella storiografia greca profonde e originali innovazioni. Scelti come argomento della trattazione gli avvenimenti contemporanei, se ne procura la documentazione con un'accurata ricerca e selezione delle fonti secondo il criterio dell'attendibilità. A codesto procedimento di rigorosità scientifica si accompagna l'indagine spassionata delle cause dei fatti, ricondotte in un ambito puramente umano e distinte in occasionali ed effettive. Eliminato ogni intervento di forze trascendenti, il movente delle azioni, sulla scorta delle dottrine sofistiche, è riportato alla brama di potere, alla legge del più forte, alla ricerca dell'utile particolare. L'esposizione dei fatti, colti nelle concatenazioni causali e illustrati nei motivi determinanti quali risultano dai discorsi dei protagonisti, porta a una visione concreta della realtà storica. Donde il carattere politico e il fine eminentemente pratico dell'opera: più che una composizione da recitarsi in pubblico nel corso di una gara essa è un bene per sempre (*Ktêma es aéi*), offerto alla intelligenza quale strumento per la creazione di una scienza storico-politica volta alla razionale interpretazione degli avvenimenti umani. Così impostata con vigoroso metodo scientifico, è ravvivata da un'acuta introspezione psicologica, che mette in rilievo gli stati d'animo degli individui e delle moltitudini; lo stile sobrio, conciso, non esente talora da oscurità, raggiunge potenti effetti drammatici. Circa la fortuna dell'opera tucididea, va detto che Tucidide, più che presso gli antichi, che pur ne imitarono largamente i pregi formali, ha trovato la sua esatta valutazione presso i moderni, che lo considerano il fondatore di una concezione puramente razionalistica della storiografia.

Senofonte

(430/25-355 a. C. ca.)

Vita

Senofonte nacque ad Atene tra il 430 ed il 425 da famiglia facoltosa del demo di Erchia, appartenente all'ordine aristocratico dei cavalieri. Di sentimenti anti-democratici, secondo la provenienza sociale, fu tra il 408 ed il 404 scolaro di Socrate, che abbandonò per seguire, nel 401, i diecimila mercenari greci reclutati dal principe persiano Ciro per rovesciare il fratello Artaserse II.

Dopo la battaglia di Cunassa (401) e la conseguente morte di Ciro in battaglia, i Diecimila dovettero procedere ad una lunga e pericolosa ritirata lungo l'interno del paese, privi dei loro capi, assassinati dagli uomini di Artaserse, comandati dallo spartano Chirisofe e da Senofonte stesso, capo delle retroguardie. Condannato all'esilio nel 399, per appartenenza alla classe oligarchica dei cavalieri, Senofonte si schierò con gli Spartani e combatté, a Coronea, contro Atene insieme al re spartano Agesilao (394). La gratitudine spartana gli fruttò, peraltro, il ritiro nel potere di Scillunte, in Elide.

Quando Scillunte fu invasa dagli Elei, Senofonte dovette abbandonarla e ritirarsi a Corinto (371), per poi tornare, come sembra, in patria dopo il 368, quando, a seguito del riavvicinamento tra Sparta e Atene dopo la battaglia di Leuttra, il bando fu revocato: i suoi due figli, infatti, combatterono a Mantinea con l'esercito ateniese.

Si ritiene che Senofonte sia morto dopo il 355, che è la data più tarda da lui menzionata, quando parla, nei *Poroï*, della situazione ateniese dopo la guerra contro gli alleati della Lega Delio-Attica.

Opere

1. Opere storiche

Anabasi

E' un diario di guerra in 7 libri che descrive la ritirata dei Diecimila dopo la morte di Ciro a Cunassa: il titolo si adatta solo al libro I, che racconta propriamente la "marcia verso l'interno" dei greci, mentre nei libri II-IV si può parlare più propriamente di "catabasi", ossia discesa verso il mare, che si conclude con le ultime manovre di ricongiungimento dei Diecimila agli spartani (V-VII). L'opera dovrebbe essere stata pubblicata non oltre la metà degli anni '80: negli ultimi due libri, infatti, fa riferimento al declino di Sparta dopo il 379 e sembrerebbe in polemica con la denigrazione dei Diecimila fatta da Isocrate nel suo *Panegirico*, che risale appunto al 380.

Senofonte, parlando di se stesso in terza persona, offre una narrazione viva del quadro delle operazioni e delle condizioni dei soldati, dando penetranti osservazioni sul territorio.

La narrazione impersonale non nasconde che l'opera è un memoriale che tende all'autoesaltazione (pur se la terza persona è abbandonata negli ultimi due libri, più chiaramente apologetici): Senofonte, infatti, pubblicò l'*Anabasi* con lo pseudonimo di Temistogene di Si-

racusa per garantirsi l'obiettività, quando tace che il comando supremo era di Chirisofo e dipinge se stesso come comandante supremo ed uomo di grande coraggio e saggezza.

Probabilmente il ruolo di Senofonte, pur importante, non fu di grande rilievo come vuole farci credere: infatti una versione alternativa, scritta da un commilitone dell'autore, Sofeneto di Stinfalo, confluita in Eforo e poi riassunta nel XIV libro di Diodoro Siculo, tace quasi del tutto del ruolo di Senofonte, che vi rispose con la sua *Anabasi*, che però sembra dovere all'opera di Sofeneto le precise indicazioni topografiche.

Elleniche

Con quest'opera in 7 libri Senofonte intese continuare le *Storie* incompiute di Tucidide. La sua "storia greca" (questo è il significato dell'opera) copre, infatti, il periodo 411-362.

I primi due libri proseguono il racconto tucidideo della guerra del Peloponneso fino al termine del 403, con il dominio dei Trenta Tiranni e il ritorno della democrazia, in uno stile impersonale e annalistico, tanto che, in base ad una notizia antica, si pensa che questa sezione sia una rielaborazione di appunti di Tucidide, come dimostra l'attacco brusco "dopo questo..." e il fatto che questi due libri siano indicati, in parte dei manoscritti, con il titolo *Paralipomeni* (aggiunte).

I libri III-VII coprono il periodo tra le guerre tra Persia e Sparta (fino alla pace del 387), con l'egemonia spartana fino alla battaglia di Leuttra (371), fino all'egemonia di Tebe che si conclude con la battaglia di Mantinea del 362.

Questa seconda parte, più originalmente senofontea, mostra le mancanze storiografiche dell'autore: spesso Senofonte tace gli eventi che non vanno a gloria di Sparta e mostra un'analisi storica molto superficiale, senza pretese di completezza e con una spiccata tendenza a far intervenire il divino nella spiegazione degli eventi. Rispetto a Tucidide, quindi, Senofonte mostra un passo indietro nella concezione storiografica, che però riscatta con un'ottima analisi psicologica, una buona rappresentazione dei quadri storici e una perfetta conoscenza militare, che lo fanno precursore della storiografia ellenistica.

Agesilao

In forma di elogio funebre, è una biografia encomiastica del re spartano suo amico, scritta immediatamente dopo la morte di questi nel 360.

Ciropedia: romanzo storico-pedagogico su Ciro come sovrano ideale (vd. Approfondimento).

2. Opere politiche

Costituzione degli Spartani

Proseguendo nella sua riflessione sul miglior sistema di governo, Senofonte assume - in polemica con l'astrattismo platonico - ancora una volta una realtà politica esistente come modello, trattando di Sparta, non a caso modello preferito dei politici di estrazione oligarchica. L'opuscolo è in netta polemica con i criteri politici e pedagogici della democrazia ateniese, colpevole di usare modelli individualistici che indeboliscono l'unità del corpo civile.

Naturalmente, con il consueto realismo che gli derivava dalle esperienze dirette, Senofonte avverte poi che anche Sparta rischia il declino se abbandonerà il modello licurgheo.

Gerone

Si tratta di un dialogo tra il tiranno di Siracusa e il poeta lirico Simonide, che discutono dei pro e dei contro del modello governativo della tirannide, parlando di come trasformare la tirannide in "giusto governo", monarchia legittima. Di nuovo Senofonte tratta un argomento politico nella forma dello *speculum principis*, calandolo però nella tipica dimensione socratico-realistica del dialogo.

Poroi

Sono l'ultima opera senofontea, come appare dal fatto che si tratta di una discussione "sulle entrate di Atene", di cui si descrive la situazione all'indomani della guerra sociale (357-55), impostandola sul piano della crematistica, ossia dell'incremento delle ricchezze tramite l'investimento di risorse di facile utilizzo.

Senofonte, infatti, ormai riavvicinatosi alla patria, analizza lucidamente la situazione economica e giunge a proporre un risanamento economico basato sull'autarchia e sull'esportazione di marmo e argento dalle ricche miniere statali, per compensare in tal modo i costi di importazione dall'estero di prodotti agricoli.

3. Opere socratiche

Senofonte si inserisce nell'ampio dibattito che diede origine alla vasta letteratura socratica di cui lui e Platone sono i massimi esponenti, mostrando il maestro in primo luogo come cittadino pio e rispettoso delle leggi e dell'ordinamento politico.

Si tratta di un'opera di "normalizzazione" del filosofo, che lo trasforma in un maestro "politicamente corretto" per disculpare lui e l'autore dall'accusa di essere membri di un entourage politico che aveva prodotto Alcibiade e il "tiranno" Crizia.

Questa disinvoltata e consapevole normalizzazione di un filosofo così scomodo fu presa in passato per incomprensione del suo insegnamento da parte di Senofonte, che fu tacciato di superficialità e faciloneria, come anche di spirito di contraddizione verso Platone. Ovviamente Senofonte non fu né volle essere un filosofo, e quindi non gli deve essere imputata un'incomprensione di Socrate e del suo messaggio. Le sue "opere socratiche" sono un'apologia dal punto di vista politico e quindi, ricostruendo la fisionomia del Socrate storico, vanno interpretate in parallelo con l'immagine platonica, tenendo conto degli apporti originali dei due autori.

Memorabili di Socrate

In 4 libri, si tratta di una raccolta di "ricordi di Socrate" (come andrebbe tradotto letteralmente il titolo). La raccolta ha un obiettivo apologetico e politico nei confronti di Socrate, difeso, esplicitamente nel proemio e poi con una raccolta di dialoghi, dalle accuse che ne avevano provocato la condanna a morte e riepilogate nello scritto del sofista Policrate *Contro Socrate*.

Apologia di Socrate

L'opera è naturalmente in rapporto con quella platonica, di cui vuol essere una risposta di tipo retorico. Senofonte, infatti, intercala brani del discorso di Socrate con suoi espliciti commenti, offrendoci però un'immagine assai deludente del maestro, qui lontanissimo dalla sublimità con cui Platone lo faceva congedare dai giudici. Il Socrate senofonteo, infatti, chiude la sua puntigliosa difesa con una profezia di acre rivalsa contro Anito, cui viene preannunciata la rovina.

Simposio

Imitando l'omonima opera platonica, Senofonte narra un simposio offerto dal ricco Callia per festeggiare la vittoria dell'amasio Autolico, cui prendono parte vari personaggi, tra cui il cinico Antistene e Socrate stesso.

Si parla, ovviamente, dell'eros, con una leggerezza ed un disimpegno ignoti al simposio platonico (tra l'altro, vengono riportati i ben noti pettegolezzi socratici sulla bisbetica moglie di Socrate, Santippe) da cui Senofonte si discosta anche per l'esaltazione dell'arte e della musica "leggera", come mostra, in chiusura, l'ampia descrizione di un mimo che rappresenta l'incontro di Dioniso e Arianna e che per noi è la prima testimonianza di questo genere paraletterario.

Economico

Si tratta di un ampio dialogo sull'"amministrazione della casa", in cui Socrate narra al giovane Critobulo della discussione da lui avuta con il ricco proprietario terriero Iscomaco. Notevoli le notizie sulla vita quotidiana nell'Atene del IV secolo, che l'interlocutore del filosofo ci offre, ed il favore con cui Senofonte dipinge il matrimonio come sentimento di mutua collaborazione tra i coniugi. Si tratta naturalmente di argomenti noti ed amati da Senofonte, che trasportano Socrate in un piano di maggior realismo rispetto a quello idealizzato di Platone e che mostrano l'autore in un campo a lui più congeniale.

4. Opere tecniche

Ipparchico, Sull'ippica

In questi due trattatelli, Senofonte discute dei compiti dell'ipparco, ossia il comandante di cavalleria, e sull'arte dell'equitazione e dell'allevamento equino, mostrando tutta la sua competenza e l'esperienza derivategli da anni di pratica sul campo.

Cinegetico

Di dubbia attribuzione, è un opuscolo sulla caccia e le sue tecniche, dove ampio spazio è dato alla scelta e all'allevamento dei cani da caccia, di cui sono ben descritte le razze, le attitudini utili alla caccia e le modalità d'allevamento.

Considerazioni

Considerato modello di stile scorrevole (*aphelès*) fin dall'antichità, che lo elevò a modello del puro stile attico insieme a Platone ed Isocrate, Senofonte fu poi svalutato a partire dall'Ottocento, quando la critica positivista lo vide come superficiale, sciatto e privo di idee proprie. In effetti, l'autore esce malconco dal confronto sul piano storiografico e filosofico, ma le accuse si devono più propriamente alla statura degli scrittori con cui viene pa-

ragonato: è naturale che appaia un emulo mal riuscito, quasi un plagiatore, di Tucidide come di Platone, di cui non possiede la severità metodologica e la decisione politica.

Oggi, però, si tende a rivalutarlo come scrittore dagli interessi molteplici, pieno di *curiositas* e competente in vari campi pratici: Senofonte diventa, dunque, vero e proprio precursore della specializzazione "scientifica" dell'Ellenismo. Come si è visto, Senofonte non è un teorico astratto, ma un autore direttamente impegnato nelle vicende politiche e sociali, che decide di dare soluzioni mostrano la realtà nella sua dinamica evoluzione. In questo senso si dovrebbe leggere la vastità dei suoi interessi e la varietà delle opere, rette da un senso pratico e mai tendente alla generalizzazione.

Egli quindi testimonia, nello stesso tempo, lo sgretolarsi del compatto orizzonte culturale e politico della polis, dichiarando, in termini negativi, che in Grecia non c'era più spazio per l'egemonia di una polis (Musti).

(Antonio D'Andria)

L'oratoria

L'oratoria è un mezzo per la trasmissione del pensiero e forte strumento di persuasione. Nei poemi omerici l'arte oratoria espressa nelle assemblee è tenuta in grande considerazione.

La letteratura oratoria è un esito della situazione politica e giudiziaria che si produsse nelle città nell'età successiva alle guerre persiane, in un clima di partecipazione totale alla vita pubblica.

Esistono tre tipi di oratoria: tipo *deliberativo*, cioè orazioni tenute in una sede e con finalità politiche; tipo *giudiziario*: discorsi d'accusa e difesa; *oratoria epidittica* o *dimostrativa*: discorsi pubblici in occasione di cerimonie e festività. Da questo tipo di oratoria si sviluppò poi la *conferenza di parata*, un'esibizione di abilità su temi assurdi. L'oratoria giudiziaria era per esigenza schematica, e formata da 4 fasi fondamentali:

introduzione, per propiziare l'attenzione e il preliminare favore dei giudici;

narrazione, cioè la rappresentazione dei fatti;

discussione propriamente giuridica, con l'eventuale interrogatorio dei testimoni;

perorazione, per ottenere definitivamente il voto favorevole.

Tecniche dell'oratoria giudiziaria erano quelle di ricorrere ad argomenti di carattere generale e astratto e cercare di coinvolgere emotivamente la giuria valorizzando il racconto. Spesso l'oratoria giudiziaria era affidata a dei professionisti, i logografi, che scrivevano l'accusa o la difesa immedesimandosi nel personaggio che poi doveva ripeterla a memoria in giudizio.

L'oratoria politica e quella epidittica erano meno schematiche e tendevano ad adattarsi ogni volta alla situazione, ed erano narrate in prima persona dall'autore, per cui la sua personalità acquista particolare rilievo.

Antifonte

Nato verso il 480, fu protagonista della restaurazione oligarchica dei "Quattrocento". Dopo che fu ristabilita la democrazia, Antifonte fu condannato a morte per tradimento e giustiziato nello stesso anno. Tucidide fu suo allievo, e da lui sappiamo che il discorso che fece in sua difesa quel giorno è il migliore mai fatto da alcuno, ma a noi non è rimasto nulla di quel discorso. Noi conosciamo Antifonte solo come logografo, e abbiamo 15 orazioni, tra cui *Sull'uccisione di Erode*, in cui si difende un giovane di nome Mitilene accusato di aver ucciso in mare Erode.

Di Antifonte conserviamo anche le *Tetralogie*, che si riferiscono ognuna ad un processo criminale. Non comparendo nomi, è possibile pensare che fungessero semplicemente da modello per l'esercitazione retorica.

Andocide

Nato poco prima del 440, apparteneva all'aristocrazia ateniese. Venne coinvolto nell'accusa di aver partecipato assieme ad Alcibiade alla mutilazione delle Erme. Andocide si salvò con la delazione e andò in esilio volontario a Cipro, dove commerciò e accumulò molto denaro. Non riuscì a rientrare subito in patria (in questo periodo scrisse un'orazione *Sul proprio ritorno*), ma vi riuscì dopo la caduta dei 30 Tiranni, nel 403. Ma nel 399 i suoi nemici lo accusarono di empietà per aver assistito ai misteri Eleusi. Fu assolto grazie all'orazione *Sui misteri*. Partecipò, dopo riaver acquistato credibilità politica, ad un'ambasceria a Sparta che però fallì (*Sulla pace con Sparta*). Accusato di corruzione, Andocide dovette andare in esilio evitando la condanna a morte. Egli non è un oratore di professione, ma scrive semplicemente per autodifesa. Ha una forte personalità e un certo vigore espressivo e uno stile lineare perché vuole apparire un uomo semplice.

Lisia

Lisia rappresenta la prima grande figura di artista nella letteratura greca. Scrive in gran parte discorsi giudiziari, in cui mostra una grande capacità di imitazione per l'esistenza quotidiana e i personaggi che la popolano, in uno stile molto elegante. Lisia appartiene all'alta letteratura.

Suo padre Cefalo si trasferì con la famiglia ad Atene, dove nel 445 nacque Lisia, che ben presto si recò in Magna Grecia per perfezionare la sua istruzione nella scuola retorica siciliana. Dopo la spedizione disastrosa in Sicilia del 415 tornò ad Atene, ma il nuovo governo dei Trenta lo accusò assieme al fratello Polemarco. Lisia riuscì a fuggire a Megara, ma il fratello fu ucciso. Tornò ad Atene dove fu costretto ad esercitare la professione del logografo.

Morì intorno al 380.

Scrisse moltissimo (si pensa 425 orazioni, di cui la metà sicuramente autentiche), in tutti i generi di oratoria: al genere epidittico apparteneva l'*Olimpico*, pronunciato alle Olimpiadi, mentre per la retorica abbiamo l'*Erotico*.

Ma è l'oratoria giudiziaria il campo preferito da Lisia: egli è chiaro, con una straordinaria varietà di toni espressivi e una forte energia. La sua maestria risiede nell'"etopea", cioè la capacità di immedesimarsi in un'altra persona facendo in modo che il discorso scritto da

Lisia sembri in realtà scritto da quella persona. Egli insisteva sulle apparenze negative del cliente per metterne in risalto la genuinità e acquistare così la simpatia dei giurati. Per esempio, nell'orazione *Per l'olivo sacro*, un possidente, accusato di aver abbattuto un olivo sacro, è rappresentato come un uomo all'antica, burbero e poco socievole, per cui sarà difficile che si tratti di un bugiardo.

In *Per l'invalido*, un uomo riesce con umorismo ad ottenere un contributo statale per la sua invalidità.

Lisia è anche dotato di un eccezionale talento narrativo, ed è capace di mettere in scena situazioni altamente drammatiche o molto spassose, per esempio nel discorso *Per l'uccisione di Eratostene*, in cui viene narrato un realismo quotidiano che è in genere inconsueto.

Più passionali i discorsi politici, in cui a volte parla lo stesso Lisia. Nell'orazione *Contro Eratostene*, egli comparve personalmente in tribunale per accusare quest'uomo di aver ucciso suo fratello Polemarco, parlando in uno stile crudamente oggettivo.

I suoi discorsi rappresentano un'evoluzione rispetto alla retorica tradizionale. L'enfasi fa sì che ogni singola causa risulti unica nel suo genere. Lisia scrive in un purissimo dialetto attico, caratterizzato dall'essenzialità e dalla precisione.

(T. Giovanni)