

Il teatro antico

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, rilevare¹ 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, risulta² 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 polis 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 rappresentazioni³ 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 rappresentazioni⁴, 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 / semicircolare⁵ o circolare⁶ e del diametro di ca. m. 20, era situata di solito in una zona piana, affian-

¹ L. Moussinac, *Il teatro dalle origini ai nostri giorni*, 1984

² I. Gallo, *Il teatro greco*, 1991

³ H.C. Baldry, *I Greci a teatro*, 1993

⁴ A. Reynaud – R. Andria, *Il teatro e il diritto*, 1993

⁵ Museo Archeologico Nazionale di Napoli: "Tale forma resterà tale sino alla seconda metà del sec. IV a.C.; in seguito subirà modifiche dovute al distacco della <<proedria>> dal resto dei sedili mediante un corridoio pavimentato che ne consentiva il camminamento"

cata 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 θυμελη ("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 ⁷.

Le "pàrodoi"

L'accesso al teatro avveniva o dall'alto (come spesso oggi) o attraverso le παροδοι ("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" ⁸

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 διαζωματα ("corrido") 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'ορχηστρα, 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 πινακες (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 ⁹ necessari.

I parasceni

Due strutture laterali, dette παρασκηνια ("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 ¹⁰, né si faceva comu-

⁶ Museo Archeologico Nazionale di Napoli: "Questa forma risulta solo ad Epidauro e ad Eniade"

⁷ Museo Archeologico Nazionale di Napoli: "Il punto in cui si trovava l'altare dell'antica orchestra non era solo la parte centrale del teatro, ma ne era il fulcro, il centro ideale."

⁸ Museo Archeologico Nazionale di Napoli: "Sull'origine del <<kòilon>> del teatro di Atene gli studiosi hanno ipotizzato una scelta fatta dagli spettatori, questo sempre che non si voglia far derivare la sua origine da quella precedente del teatro di Torico in Attica"

⁹ Tra le più importanti macchine teatrali citate nell'"Onomastikon" di Polluce (stampato solo nel 1502) ricordiamo:

- εκκυκλημα - una piattaforma che permetteva di mostrare le azioni svoltesi all'interno
- εξωστρα - piattaforma non girevole montata su ruote
- μηχανη - un gancio che sollevava od abbassava le divinità (nelle "Nuvole" Aristofane sospende Socrate ad un cesto; nella "Medea" Euripide permette alla protagonista di uscire di scena su un carro di fuoco; ...)
- θεολογειον - una macchina su cui apparivano le divinità
- γερανος - gru impiegata nei momenti di emergenza
- εωρημα - carrucola con le stesse funzioni della μηχανη
- σκοπη - un posto (un muro, una torre o un punto di avvistamento) da dove il "regista" sorvegliava l'azione
- διστεγια - un secondo piano che permetteva agli attori di salire sul tetto di una casa
- κεραυνοσκοπειον - macchina idonea a simulare fulmini
- βροντειον - un espediente (otri pieni di pietre rovesciate in recipienti metallici, forse di ottone) atto a simulare tuoni

¹⁰ "Quando si parla della donna greca, leggiamo in un saggio del Bonnard, ci si riferisce generalmente alla

nemente 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 preminente¹¹ e secondo e terzo attore ("deuteragonista" e "tritagonista") dovevano stare al loro posto; senza contare gli innumerevoli κωφα προσωπα ("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 χιτων ("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 ιματιον (lungo mantello raccolto sulla spalla destra) o una χλαμυς ("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 βακτηρια, 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 ογκος ("parrucca") per motivi scenici (cioè per essere distinto anche dagli spettatori posti sulle ultime gradinate), era diffuso l'uso del κοθορνος ("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 / legno¹² e munita di una parrucca, pur con una fisionomia fissa (viso dipinto di bianco per le donne, di grigio per gli uomini¹³) ed una bocca leggermente aperta per il solo fine di fungere

donna ateniese dei secoli V-IV a.C., del popolo, cioè, e dell'epoca che ci hanno lasciato un maggior numero di testimonianze, le quali, sia per la quantità, sia per il valore, hanno fissato il carattere della donna greca sullo schema della donna ateniese dell'età classica.

Quello che soprattutto ci colpisce della donna greca è il fatto che essa è esclusa dalla vita della "pòlis", e non solo dall'attività politica, ma anche da quella sociale e culturale.

La "pòlis" è una società creata da uomini, soltanto per uomini; la donna vive entro il suo perimetro vegetativo, non attivo.

Il suo mondo, regno o prigione, secondo i punti di vista, è la casa; le sue attività i lavori domestici; le sue virtù il silenzio, il pudore ed il rimanere tranquilla in casa propria.

Tutto quello che avviene fuori delle mura domestiche riguarda l'uomo e soltanto l'uomo; la donna non dia consigli e non procuri guai."

¹¹ Il numero degli attori fu portato a due da Eschilo, a tre da Sofocle, mentre al 449 a.C. risale l'istituzione del premio per il "migliore attore protagonista" (un "oscar" ante litteram)

¹² La struttura della maschera era ottenuta da un assemblaggio di cenci in una forma: su questo si stendeva uno strato di gesso; i dettagli del viso (colorito, labbra, sopracciglia) si rendevano con colori appropriati

¹³ Curiosità: La donna greca non aveva niente da invidiare alle sue nipoti d'oggi per quel che riguarda la cura della persona. Essa faceva il bagno in casa, aiutata dalle sue schiave, a meno che non fosse un'etèra o una donna di bassa condizione, nel qual caso, almeno in età recenti, frequentava i bagni pubblici; si profumava con profumi costosi ed esotici e si "truccava" con molta cura. I cosmetici, infatti, conosciuti forse nell'età più antica, erano usati in epoca classica anche presso le madri di buona famiglia, che ne facevano un uso moderato, mentre le etère ne abusavano; finchè in età ellenistica divennero l'indispensabile artificio per la bellezza di tutte le donne, specie di quelle di città. Il colorito pallido, conseguenza della vita chiusa e sedentaria, la prima ruga, la pelle rilassata e "stanca" erano inconvenienti da correggere o da nascondere in ogni modo e a qualunque costo. Così si ricorreva al belletto bianco della biacca, al belletto rosso del minio, dell'ancusa o del fuco, che si spargevano sulle labbra e sulle guance con un apposito pennello, mentre si ombreggiavano le ciglia e le sopracciglia con un leggero velo di tintura nera di antimONIO o di nerofumo. Se poi la tinta naturale dei capelli non soddisfaceva o, peggio ancora, rivelava qualche filo d'argento, allora si tingeva tutta la capigliatura in biondo oro o in nero ebano e, quando, purtroppo, la natura spietata faceva l'ultimo oltraggio, si ricorreva all'inganno della parrucca. D'altronde il desiderio che esse destavano nei loro amanti era la ragione stessa della loro importanza, specialmente in città quali Atene e Corinto. Generalmente erano belle, e si servivano soprattutto della loro bellezza per attirare gli uomini. Non ignoravano nessuno dei

da megafono (la scena poteva distare dagli ultimi spettatori anche m. 90), era fondamentale per attori che dovevano sostenere anche dieci ruoli diversi ¹⁴ 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 ¹⁵

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'ὄρχηστρα in un portico monumentale ¹⁶.

stratagemmi capaci di renderle ancora più seducenti, stratagemmi che le vecchie trasmettevano alle più giovani. Le donne della buona società non esitavano a ricorrere a simili stratagemmi per conservare l'interesse dei loro mariti. I belletti, i vestiti provocanti, le tuniche trasparenti di cui parla la Lisistrata di Aristofane sono tutte armi che le donne adoperavano per attirare gli uomini, mariti o amanti, quando volevano sedurli o trattenerli presso di sé. Non c'è da dubitare sul fatto che tra la condizione sociale della donna, eterna minorenni che passava dalla tutela del padre a quella del marito, e la sua condizione reale ci fosse, anche su questo piano, una certa distanza: si può notare, infatti, una realtà quotidiana diversa dall'immagine un pò troppo in-colore che una semplice analisi della vita delle donne basata sulla loro condizione sociale e giuridica farebbe supporre.

¹⁴ Polluce (sec. II d.C.) cita un repertorio per la sola tragedia di ben 28 maschere: 6 di vecchi, 8 di giovani, 3 di servi, 11 di personaggi femminili, tutti distinti per età, sesso e condizione; ben 44 per la commedia

¹⁵ Museo Archeologico Nazionale di Napoli: "I cori antichi erano <<cantati a tempo di danza e in cerchio>> intorno ad un altare e proprio questa è la descrizione fatta da Omero per la rappresentazione incisa sullo scudo di Achille"

¹⁶ § Le trasformazioni del teatro di Dioniso

In età arcaica l'ὄρχηστρα aveva la forma approssimativamente di un semicerchio, ma ben presto assunse un aspetto circolare (quella del τεμενος di Dioniso doveva essere di ca. m. 27 di diametro);

verso la fine del sec. VI la scena in legno venne sostituita da una lunga costruzione rettangolare (di cui nulla ci è rimasto), tangente all'ὄρχηστρα, con un'ampia porta al centro, edificio che serviva anche da deposito per gli attrezzi di scena;

nel corso del sec. V l'edificio divenne una σκηνοθηκη ("magazzino") dove era riposto l'allestimento scenico; fino al 465, c'era un dislivello di ca. m. 2 tra l'ὄρχηστρα ed il tempio di Dioniso che costringeva i primi tragediografi a strane messinscene;

agli inizi del sec. V l'ὄρχηστρα fu fatta avanzare verso il pendio della collina, venne eretto davanti alla σκηνοθηκη un edificio scenico rettangolare con avancorpi lignei, furono sistemati sulla collina sedili di legno e, con le mura di sostegno della cavea, si formarono le due παραοδοι;

nel periodo di Pericle la scena di legno fu trasformata in un edificio stabile in pietra con παρασκηνια laterali a due piani, la cavea fu divisa in tredici κερκιδες ("cunei") forniti di κλιμακες ("scale"), furono costruiti i primi προεδρια ("posti d'onore"), le παραοδοι passarono da metri 8 a metri 3 e si condusse intorno all'ὄρχηστρα l'ευριπος ("canale di scolo");

in età ellenistica l'edificio si trasformò in un portico post scaenam aperto verso la parte meridionale del recinto di Dioniso.

§ Le differenze tra il teatro di Licurgo e quello precedente

Il teatro greco come forma d'arte

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 Gamelione, cioè a gennaio / febbraio; così chiamate da Lenai, uno dei seguaci di Dioniso ¹⁷], grandi dionisie o urbane [tenute nel mese di Elafebolione, cioè a marzo / aprile] ¹⁸) e talvolta delle antesterie ¹⁹; ne era soprintendente l'arconte eponimo nelle grandi dionisie, l'arconte re nelle lenee, ai quali veniva riservata la designazione del cittadino abiente obbligato ad assumersi la coregia e l'ammissione dei concorrenti al concorso drammatico.

-
- Fu incrementata la distanza tra la scena e la *cavea*;
 - L'ορχηστρα conservò la forma circolare;
 - Vennero costruiti προεδρια di marmo;
 - Fu sistemato intorno all'ορχηστρα il canale di scolo delle acque piovane;
 - Ai parasceni, ad un solo piano, vi si accedeva dal piano superiore dell'edificio di marmo;
 - La scenoteca venne trasformata in portico.

¹⁷ Poiché si svolgevano durante la brutta stagione, quando il mar Egeo era tempestoso ed impediva l'arrivo di gente da altre parti della Grecia, avevano risonanza solo locale: consistevano in grandi processioni per le vie della città ed in competizioni teatrali, quasi sempre commedie, che si svolgevano nel recinto riservato al dio quando ancora la rappresentazione teatrale non aveva un vero e proprio edificio quale fu il teatro.

¹⁸ Il rito preliminare consisteva nella rievocazione dell'arrivo di Dioniso da Eleutere tramite una processione, aperta dagli efebi, che accompagnava la statua del dio (da ciò possiamo capire quanto fosse sacro il carattere degli spettacoli nel mondo greco e come per i Greci la presenza degli dei fosse una costante di quasi tutte le attività quotidiane, anche se le gare drammatiche si svolgevano in onore di una sola divinità, Bacco, che non era solo il dio del vino, ma anche della fertilità e della vegetazione, le cui incarnazioni erano il toro ed il capro, i cui simboli erano l'edera ed il fallo, un dio che faceva appello alle passioni e non alla ragione, un dio in onore del quale ben trovavano posto le rappresentazioni delle tragedie e delle commedie): aveva luogo per primo, forse nell'8° o 9° giorno di Elafebolione; nello stesso 8° giorno si teneva, probabilmente, anche il proagone (che aveva luogo nell'Odeon fatto costruire da Pericle nel 444), mentre quello successivo, il 10°, era dedicato alla processione religiosa; i tre giorni che seguivano servivano a portare sulle scene, ogni giorno, tre tragedie, un dramma satiresco ed una commedia; le cerimonie avevano inizio all'alba, quando il teatro veniva purificato con il sacrificio di un porcellino lattante

¹⁹ Non comprendevano rappresentazioni teatrali, duravano tre giorni e costituivano una tipica festa di desacralizzazione del vino nuovo

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 commedia²⁰.

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 opere²¹.

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 cittadini²².

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.

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 mito²³ la realtà quotidiana nei suoi contrasti politici e sociali e nelle sue ansie morali e religiose²⁴.

²⁰ Museo Archeologico Nazionale di Napoli: "Anche la commedia giocò un ruolo determinante nell'omogeneizzazione del corpo sociale fornendo un riferimento culturale del procedere dell'esperienza politica della polis. Aristotele, nella <<Poetica>>, indica l'origine della commedia nelle antiche processioni dei fallofori che avanzavano a ritmo di marcia. La definisce <<imitazione di persone più volgari dell'ordinario, non però volgari di qual si voglia specie di bruttezza o fisica o morale, bensì di quella sola specie che è il ridicolo: perché il ridicolo è una partizione del brutto. Il ridicolo è qualcosa come di sbagliato e di deforme, senza però essere cagione di dolore e di danno. Così, per esempio, tanto per non uscir dall'argomento che trattiamo, la maschera romana: la quale è qualcosa di brutto e come di stravolto, ma senza dolore>>"

²¹ L'argomento I della tragedia oggetto di studio nella traduzione di G. Paduano: "L'Edipo a Colono è legato in un certo qual modo all'Edipo Re. Scacciato dalla patria, Edipo già vecchio giunge ad Atene condotto per mano dalla figlia Antigone. Le femmine infatti erano più dei maschi attaccate al padre. Giunge ad Atene, come egli stesso dice, seguendo l'oracolo che gli aveva predetto che sarebbe morto presso le dee dette Venerande. Per primi lo vedono i vecchi del luogo che compongono il coro, e vengono a parlare con lui. Poi arriva Ismene e gli riferisce la lite tra i fratelli e la venuta di Creonte. Questi, giunto per ricondurlo in patria, se ne va senza esservi riuscito. Edipo riferisce a Teseo l'oracolo e chiude la sua vita presso le dee. Il dramma è meraviglioso; Sofocle lo scrisse già vecchio per ingraziarsi non solo la patria ma anche il suo demo: era infatti originario di Colono. Ma rendendo celebre il demo fece cosa gradita a tutti gli Ateniesi, perché Edipo nel dramma dice che essi non subiranno assedi e sconfiggeranno i loro nemici, predicando anche che essi un giorno combatteranno coi Tebani e, secondo gli oracoli, vinceranno per il privilegio di possedere la sua tomba. La scena è nell'Attica, nel demo equestre di Colono, presso il tempio delle Eumenidi. Il coro è costituito da Ateniesi, il prologo è detto da Edipo."

²² U. Albin ("Nel nome di Dioniso, 1991") delinea, attraverso testi significativi, lo spettatore del tempo:

- esprime la sua antipatia contro chi entra in teatro e non è gradito masticando rumorosamente i cibi e tirando proiettili di ogni genere [Demostene, *Contro Midia* 226; Aristotele, *Etica nicomachea* 1175b 12/14]
- riceve, spiritosamente, un sacco pieno di pietre da un audace autore di parodie perché, eventualmente, se ne possa servire [Ateneo, *Sofisti a banchetto* 406f]
- si alza in piedi per protestare o, poiché non ha sentito, per chiedere all'attore di ripetere i primi tre versi [Cicerone, *Disputazioni tuscolane* IV 29 63]
- fischia, schiamazza, pesta i piedi, batte fragorosamente le mani, chiede il bis, esagera con grida e strepiti [Platone, *Repubblica* 492b]
- si scatena perché un autore riceva il primo premio e cerca di condizionare il giudizio [Eliano, *Storia varia* II 13]
- urla scompostamente cercando, in tal modo, di sancire la bravura di interpreti e scrittori [Platone, *Leggi* 700c/701a]
- fa parte di una *claque* [Plutarco, *L'adulatore* 63a]

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 ²⁵, perdendo ogni carica emotiva ²⁶, si ridusse a esercitazione letteraria o, per un processo di progressiva profanizzazione, si trasformò nella commedia «nuova» (Menandro).

Il teatro a Roma

Venuto meno pressoché completamente il contatto con la vita culturale e politica del tempo, il teatro ²⁷ si svincolò da ogni intento educativo per diventare un semplice quanto diffuso divertimento delle folle e delle corti ellenistiche.

Con siffatto carattere e tale funzione fu accolto in Roma verso la metà del III sec. a.C. e costituì, nel suo contenuto profano, la manifestazione ²⁸ più appariscente di festività religiose e di celebrazioni di avvenimenti gloriosi.

²³ E il mito, che sta alla base della tragedia, così come della vita del tempo, non ha mai dato adito a sicure interpretazioni, ma, di volta in volta, è stato inteso come... "racconto intorno a dei, esseri divini, eroi e discese nell'al di là" [Platone], "espressione altamente complessa dello spirito umano del quale rivela attraverso la dissimulazione tendenze inconscie" [Freud], "realtà umana e cosmica che si concretizza e si determina in una unità originaria che si può solo ascoltare ed intuire" [Kerényi], "narrazione di eventi accaduti in una realtà che ha determinato la nostra realtà ed ha carattere sacrale" [Pettazzoni], "funzione mediatrice ad opera dei suoi modelli per risolvere le contraddizioni" [Levi-Strauss], ...

²⁴ V. Citti, *Tragedia e lotte di classe in Grecia*, 1978: "La tragedia rappresenta, a livello ideologico, lo strumento principale attraverso il quale nella polis ateniese si esercita questa lotta di classe e si riproducono le situazioni sociali necessarie per lo sfruttamento dei soggetti: essa era particolarmente adatta a questa funzione per le ampie possibilità di elaborazione del consenso che le venivano dai vari livelli di messaggi con cui coinvolgeva il pubblico. [...] Rispetto a questa funzione fondamentale della tragedia non è univoco l'atteggiamento dei diversi operatori culturali che sono i poeti tragici. Se complessivamente essi si muovono nell'ambito dell'ideologia dominante ed al servizio di essa, è nondimeno possibile additare degli scarti rispetto a certi aspetti del sistema esistente di potere, minori in Sofocle, più decisamente accentuati in Eschilo, vistosi in apparenza, sia pur limitati da pesanti antinomie, in Euripide."

²⁵ Museo Archeologico Nazionale di Napoli: "Nella tragedia si possono rintracciare i seguenti elementi: 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; c) la presenza del mito come elemento rintracciabile in quasi tutte le tragedie (il mito non è 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 definire questo teatro come teatro autenticamente popolare, nel senso che esso parlava a tutto il popolo della polis senza distinzione di classe, di ricchezza, di cultura); d) l'altezza della caduta, rappresentato da un eroe che da una posizione di felicità e di potere cade in quella dell'infelicità e dell'impotenza; e) la verosimiglianza (lo spettatore poteva riferire gli eventi drammatici a fatti o cose sperimentati o sperimentabili da lui stesso); 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) la catarsi finale; h) lo stile alto e sublime."

²⁶ Di Sabato: *La vera funzione della tragedia è la catarsi. Lo stesso Aristotele parla di purificazione dal "timore" e dalla "pietà" perché tali sentimenti si trasformino in "piacere"; e se il popolo greco ebbe un bisogno ancestrale di ricercare "il vero" soprattutto nell'uomo, possiamo interpretare il processo catartico come un vero e proprio processo cognitivo: lo spettatore, nell'assistere allo spettacolo, anche se a livello inconscio, "immedesimandosi" si rivela a se stesso portando, senza accorgersene, dall'inconscio alla coscienza tutti quegli istinti più reconditi del proprio essere fino ad allora celati. E' questo il momento più dionisiaco; da questo punto, che non deve essere superato, ancora una volta gradualmente, la tensione va diminuendo fino a raggiungere di nuovo un punto zero, che coincide con la "soluzione", e, quindi, la "ricomposizione" e di nuovo il controllo del *λογος* sul *θυμος*. [...] La tragedia doveva essere mimesi di una ed una sola azione che doveva verificarsi in un sol luogo ed in un solo giorno proprio per agevolare lo svolgersi del processo catartico.*

²⁷ Museo Archeologico Nazionale di Napoli: "Ad avallare le differenze tra il teatro greco e quello romano vi è Vitruvio che nel trattato <<De architectura>> dice <<Se noi diamo al proscenium maggiore lunghezza dei Greci, lo si deve al fatto che da noi tutti gli artisti recitano sul palcoscenico e l'orchestra è riservata ai seggi dei senatori. L'altezza del proscenio non deve superare i cinque piedi cosicché le persone sedute nell'orchestra possono vedere tutta l'azione degli attori. I Greci hanno l'orchestra più larga, un palcoscenico più arretrato, poiché da loro, se gli attori tragici o comici recitano sul palcoscenico, gli altri artisti, coristi e strumentali agiscono nell'orchestra>>"

La produzione teatrale, sebbene mostrasse in genere preferenza per i modelli greci (Plauto, Terenzio, Cecilio Stazio), non trascurò la produzione indigena e quella precedente di provenienza etrusca, osca e italica (fescennini, satura, atellana, mimo).

Cercò pure il genere di contenuto nazionale, nella tragedia con la *praetexta*, nella commedia con la togata, predominando fra le manifestazioni artistiche del mondo latino per circa un secolo e mezzo dell'età arcaica. In seguito, nell'ultimo secolo dell'epoca repubblicana e durante l'Impero, il teatro da una parte lasciò sempre più posto alle lascive rappresentazioni del mimo, dall'altra subì via via maggiormente la concorrenza degli spettacoli del circo, dei giochi gladiatori, delle naumachie, ecc.

La drammatica propriamente detta, rimasta in onore presso le classi colte, si esaurì nella riesumazione di opere del passato o nella loro rielaborazione, come nelle truci tragedie di Seneca, destinate alla privata o pubblica recitazione, o nella commedia del «piagnone» (*Querolus*) modellata sulla *Aulularia* plautina.

All'avvento del cristianesimo la condanna della Chiesa, volta soprattutto contro la troppo libera vita degli attori, e l'arretramento culturale provocato dalle invasioni barbariche determinarono nell'alto medioevo l'affievolirsi e infine la scomparsa di ogni attività teatrale, ridotta all'esibizione di pochi guitti vagabondi nelle piazze dei mercati.

Ancora su...

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

Teatro: termine proveniente dal greco "theatron", che significa "luogo per vedere", con cui si indica sia un particolare genere di spettacolo o rappresentazione basata sul dialogo, sia l'edificio in cui una tale rappresentazione ha luogo. Com'è noto, il teatro in quanto organismo architettonico trae origine, in Grecia, dalle primitive sistemazioni dei luoghi all'aperto in cui si svolgevano danze e cori rituali, connessi al culto dionisiaco: l'altare era solitamente in un breve spazio, pianeggiante e circolare, mentre i cittadini che partecipavano ai riti si raggruppavano lungo il declivio concavo del terreno. E' possibile che si prevedevano posti a sedere per gli spettatori direttamente sull'erba del pendio naturale circostante il terreno piano dello stadio, e che i posti a sedere sull'erba siano stati sostituiti da strutture lignee che assicuravano al terreno panche di legno per fare sedere gli spettatori, com'è possibile che si è creduto necessario circondare tutta l'area con uno steccato, soprattutto nelle zone in cui gli abitanti non godevano di uguaglianza di diritti, in modo che una parte di essi veniva esclusa dalla partecipazione agli spettacoli, in quanto si trattava di forme di culto più che di spettacolo. Più tardi venne introdotto nel mondo greco il sistema minoico della scalinata di pietra, restando immutato il resto della struttura. Successivamente con la nascita della tragedia e della commedia, concepite anch'esse come manifestazioni dell'"ethos" comune e, quindi, di significato mediatamente rituale, fu consuetudine far svolgere entro il recinto dell'altare, già definito "orchestra", le prime pubbliche e gratuite rappresentazioni sceniche. La forma del teatro greco si suppone peraltro derivata in parte (Anti) anche da quella dei teatri di corte minoici, tradizionalmente quadrangolari: primi arcaici teatri della reggia di Phaistos e Knossos, infatti, come quelli dell'Ellade anteriori al V sec. a.C., avevano l'orchestra in forma quadrata e la cavea grosso modo trapezoidale (teatro di Leneo ad Atene del 450 a.C.). Un primo tentativo di teatro a forma semicircolare si attuò a Siracusa (per esempio il teatro costruito nel 470 a.C. da Damacopo detto Myrilla), mentre solo con il IV sec. a.C. si ebbero delle cavee interamente in pietra, come quelle di Epidauro (370-360 a.C.). Nei primi tempi la rappresentazione scenica si svolgeva sul medesimo piano dell'orchestra, attorno all'altare (*thymele*) e a stretto contatto con l'azione del coro, davanti ad un semplice fondale mobile (*skènè*) di tela, posto dietro l'orchestra, dalla parte opposta all'"auditorium" (o cavea). A questa primitiva scena di tela se ne sostituì presto una stabile, costituita da un elemento rettangolare ligneo, che aveva la duplice funzione di fondale e, nella sua parte retrostante, di magazzino per gli attori. La scena rappresentava ordinariamente la facciata di un palazzo, con tre porte, e sosteneva le antenne per la manovra degli scenari dipinti. Questi man mano che non servivano più erano calati in apposita fossa, che correva lungo tutto il fronte della scena.

²⁸ Museo Archeologico Nazionale di Napoli: "Nel teatro romano la cavea era costruita su archi a volte ed era un perfetto semicerchio unito alla scena attraverso logge a volte dette <<vomitoria>> che coprono gli antichi <<parodoi>>; la scena era ampiamente decorata: nella parte frontale aveva tre aperture e sui lati altre due porte, il tutto era completato e coronato da colonne di vari ordini. Un elemento tipico del teatro romano era il <<pulpitum>> che, alto 5 piedi, prendeva il posto dell'iniziale proscenio greco. I sedili di rappresentanza erano detti <<tribunalia>>. In tutto il suo complesso il teatro romano risultò molto più fastoso: decorazioni, archi, scalinate riempivano la scena che risultava nel suo insieme molto elaborata. Bisogna, infatti, ricordare che in questo tipo di teatro sulla scena potevano essere inseriti elementi mobili di legno come prati, monti, utilizzati per le diverse e molteplici rappresentazioni. L'edificio, infine, era completato da una copertura di protezione, detto <<velarium>> ed anche dal sipario che i Romani avevano costruito ed inserito al di sotto della scena facendolo risalire dal basso verso l'alto al termine delle rappresentazioni."

Teatro di Dioniso ad Atene.

Questo teatro è del VI sec. a.C. Le rappresentazioni tragiche venivano fatte in onore di Dioniso, tra febbraio e marzo.

All'epoca di Eschilo la scena non era rialzata (ciò avviene in età ellenistico-romana, quando si adotta l'idea di costruire una struttura per gli attori). Gli strati che si vedono adesso nel Teatro di Dioniso, sono di età romana, IV sec. a.C. = età di Licurgo (uomo politico ateniese, discepolo di Platone e di Aristotele).

A noi interessa il VI sec. a.C. Dove ora si trova lo spazio scenico sono state trovate sotto il suolo 6 pietre, datate alla seconda metà del VI sec. a.C., lunghe ciascuna 4 metri. Esse sono disposte ad arco e sulla loro base si è ricostruito un cerchio. Forse erano un muro di sostegno, costruito per le rappresentazioni teatrali. Probabilmente tale costruzione corrisponde alla rappresentazione di una Tragedia del 533 a.C. ca. dove si immagina uno spazio circolare di circa 30 metri di diametro.

Le rampe sono i *παροδοί* gli "ingressi" degli attori. Le rampe non sono conservate, ma è probabile che ci fossero.

Il declivo dell'Acropoli faceva da Cavea naturale (dove stavano gli spettatori). Il poeta è anche regista. Comunque per capire la struttura architettonica del teatro, ci si basa sulle tragedie di Eschilo.

Come nel teatro di Dioniso ad Atene, dinanzi alla scena era pure una vasta pedana di legno un poco sopraelevata rispetto al piano dell'orchestra e notevolmente profonda, era il "logeion", da cui recitavano gli attori, per i quali quella pedana costituiva una specie di cassa armonica. All'orchestra e alla scena si accedeva attraverso due ingressi laterali (*parodoi*) ricavati nello spazio intercorrente fra la cavea e l'orchestra: sotto il piano dell'orchestra erano praticate gallerie, accessibili dalla fossa scenica e in comunicazione con l'altare ergentesi al centro e con gli angoli dell'orchestra muniti di uscite (*kàthodoi*), donde apparivano le ombre dei morti evocati dal sottoterra. Infine sul tetto dell'edificio scenico, accessibile dall'interno, era ricavata una piattaforma destinata alle epifanie delle divinità (*theologeion*), che di lassù prendevano parte diretta alle vicende degli uomini. Gli ambienti raffigurati nella scena erano dipinti e manovrati in modo che all'occorrenza, spiccati dai sostegni e lasciati cadere nella fossa, provocassero il cambiamento della scena: dovendosi procedere a più di un mutamento si montavano sulle antenne, prima della rappresentazione, le scene occorrenti in modo che prima fosse quella di immediato impiego e ultima, o più interna, quella riservata all'ultima scena. Si ripete dunque una grave inesattezza quando si dice che i Greci, assistendo ad una rappresentazione, dovevano fare appello alle più riposte virtù immaginative per compensare l'inadeguatezza dei mezzi tecnici a disposizione della regia: l'illusione scenica non tanto difettava per povertà ed ingenuità della ricostruzione ambientale, quanto era compromessa dalla struttura stessa del teatro antico. Nella cavea, o auditorium, la gradinata (*koilon*) era divisa solitamente in tre distinti e separati ordini di posti mediante settori circolari (*kerkides*) riservati, a partire da quello più prossimo all'orchestra, ai magistrati e ai sacerdoti, ai militari ed al popolo. Queste gradinate poi erano intervallate da una rete di scale radiali e di corridoi orizzontali anulari (*diazomata*), che assolvevano il compito di coordinare i vari percorsi della cavea per un continuo disimpegno dei singoli settori. Il pubblico era ammesso dietro pagamento di un modico biglietto (due oboli), il cui costo per i cittadini poveri era sostenuto dallo stato. Il teatro classico ateniese non era puro divertimento, ma una solenne funzione pubblica, alla quale ogni cittadino doveva essere posto in grado di partecipare. Durante l'età ellenistica hanno luogo la costruzione di numerosi teatri nuovi e la trasformazione di molti preesistenti. Fra i principali di nuova costruzione, quello di Delfi. Fra i più importanti di quelli rimaneggiati: Atene ed Epidauro. Il teatro ellenistico subisce, rispetto al teatro classico, graduali trasformazioni nell'orchestra, nella cavea e, specialmente, nell'edificio della scena. Le trasformazioni sono legate all'evoluzione che subisce il teatro antico con l'esaurirsi della tragedia, l'affermarsi della commedia nuova e la conseguente diminuita importanza che hanno, nella finzione scenica, le parti affidate al coro. Per questi motivi, quello che era il fulcro del teatro antico, l'orchestra, va perdendo sempre più della sua importanza a favore dell'edificio della scena, dove gli attori, su un apposito palco (*logeion*), svolgono la loro azione. I mutamenti subiti dalla cavea consistono in un variare dei rapporti di funzione e di distanza fra esse e gli elementi della scena, anche come conseguenza dell'introduzione del "*logeion*". Più interessanti sono le variazioni della scena. Esse sono state così ricostruite: precede una fase (310-300 a.C.), in cui si introduce un "*proskenion*" mobile di legno in teatri di vecchio tipo; quindi (dal 250 a.C.), in teatri di nuova costruzione, il proscenio, facente parte del progetto originario, è costruito in legno, con un basso colonnato, ma è stabile. Segue la fase (dal 200 a.C.) del proscenio in muratura. In certi casi, per esigenze del terreno, si manterrà l'uso della scena mobile di legno, i cui elementi, dopo le rappresentazioni, si conserveranno in apposite "*skenothekai*". Una volta trasferito sul *logeion* (e cioè sul soffitto del proscenio) il sito della recitazione, l'edificio della scena acquista la funzione di sfondo della finzione scenica con la erezione di un secondo piano (*episkenion*). Anche in questo caso si pensa che si sia passati da una fase di episcenio ligneo a una fase di episcenio in muratura. Il proscenio si presentava come una fronte rettilinea di pilastri, colonne o semicolonne appoggiate a pilastri (per lo più di ordine dorico). Riservati alcuni degli intercolumni (uno o tre) come vani di comunicazione fra l'orchestra e l'edificio della scena, gli altri potevano essere riempiti con pannelli di legno dipinti (*pinakes*). La fronte dell'episcenio presentava un numero variabile di grandi aperture, da tre a cinque e sette chiuse spesso da scenari dipinti mobili (*thyromata*). I tipi principali di scena che meritano qui di essere ricordati sono: il tipo cosiddetto a "*paraskenia*", o occidentale, in cui si conservano i corpi laterali aggettanti dell'edificio della scena del teatro più antico, fra i quali è

inserito il logeion; il tipo a rampe, o continentale, con il logeion accessibile dall'orchestra per mezzo di due rampe inclinate, collocate alle estremità, lungo la linea dell'edificio della scena (Epidauro); il tipo orientale con scena a parete diritta, proscenio senza chiusure laterali prolungato, esteso talvolta sui lati o tutt'intorno all'edificio della scena; il tipo con proscenio con vero e proprio colonnato dell'avanzato ellenismo.

LE RAPPRESENTAZIONI

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 E LE MASCHERE

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

Il coro (prima di dodici, poi di quindici coreuti) manteneva il contatto con gli attori per il tramite del corifeo, una specie di capo-corò 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

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 (*emmeleia*), vivace nel dramma satiresco (*SIKINNIS*), sfrenato nella commedia (*kordax*).

A Roma le rappresentazioni teatrali, che in Grecia nel periodo ellenistico erano diventate regolari recite perdendo, però, in religiosità, non furono mai celebrazioni sacrali, rituali, come nel mondo ellenico, anche se venivano organizzate in occasione di feste religiose. Due date ci sembra importante ricordare: il 363 a.C. ed il 240 a.C. La prima, riferita da Livio (VII, 2), fa congetturare un'origine etnisca delle prime rappresentazioni: in occasione dei Ludi Romani, festa settembrina in onore di Giove, per allontanare la pestilenza dalla città si mandarono a chiamare attori etruschi che, danzando al suono di un flauto, attirarono a tal punto le simpatie dei giovani che questi li imitarono aggiungendo gesti adatti alle battute dette.

A tal proposito il Sandbach considera "esibizioni del genere precedenti del dramma teatrale vero e proprio ed un qualche supporto all'ipotesi che la loro origine sia da ricercarsi in Etruria è dato dalla circostanza che, probabilmente, le parole latine per indicare il palcoscenico (*scaina*) e la maschera (*persona*) non sono altro che deformazioni di stampo etrusco dei corrispondenti termini greci".

La seconda, invece, il 240 a.C., segna la data d'inizio del teatro: in quell'anno, infatti, Livio Andronico sempre ai Ludi Romani mise in scena una tragedia ed una commedia.

Gli *histriones*, cioè gli attori, così chiamati dall'etrusco *ister*, per lo più persone prive di diritti civili, a Roma non tenuti in gran conto e riuniti in compagnie teatrali, sottostavano ad una specie di direttore che li sovvenzionava con i fondi statali pagati da un magistrato. Ed eccezioni rappresentavano due attori *liberi*: Tito Publilio Pellione, protagonista di varie commedie di Plauto, e Lucio Ambivio Turpione, famoso ai tempi di Terenzio.

Diversamente da Atene, a Roma i concorsi, che si svolgevano in luoghi anche non religiosi, non furono costanti almeno fino al sec. II a.C., periodo in cui, tuttavia, non si poteva rappresentare che una tragedia o una commedia al giorno, per poi andare sempre più a decadere a favore dei giochi circensi e delle corse.

Alla mancanza delle maschere si ovviava caratterizzando con una pelle scura i personaggi maschili, chiara quelli femminili; mentre il già ricordato Polluce ci attesta l'importanza dei costumi (ad es. neri per i personaggi in lutto, bianchi per gli esiliati) e la loro differenza secondo i generi (ad es. imbottiture accentuavano il ridicolo di certi personaggi della palliata, mentre gli attori della togata restavano con la toga bianca).

LA TRAGEDIA

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)

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.

EURIPIDE

Poco credibili dobbiamo considerare le notizie biografiche non tanto per la mancanza di fonti (Aulo Gellio, N. Att. XV, 20; lessico Suda, un paragrafo di Tomaso Magistro, una Vita di Anonimo ed un'altra molto lacunosa di Satiro, Filocoro del sec. III, Eratostene, Ermippo), quanto per la loro scarsa attendibilità perché Gellio, il Suda e Magistro attingono dalla Vita anonima e questa dichiara di avere come fonti Filocoro, Eratostene ed Ermippo i quali vissero in un'epoca in cui già cominciavano a circolare "leggende" su Euripide.

Sembra sicuro che sia nato nel settembre del 480 a Salamina proprio nel giorno della vittoria ateniese (il solo Marmor Parium anticipa di cinque anni la nascita), che abbia trascorso la sua infanzia nell'isola e sia stato iscritto nel demo attico di Flia.

Già sulle sue condizioni di nascita sorgono discrepanze: e così alcune fonti chiamano il padre Mnesarco, altre Mnesarchide; alcune fonti lo fanno bottegaio, altre oste, se non, addirittura, colpevole di bancarotta; Aristofane più volte dice che la madre di Euripide, Cleito, era un'erbivendola; Filocoro, Teofrasto e la Vita anonima lo fanno, invece, di famiglia nobile, coppiere per il santuario di Apollo o di Apollo Zosterio.

Fu di certo un giovane eccezionale, dal momento che le fonti lo segnalano, oltre che abile nel pancrazio e nelle gare di atletica, valido nella pittura e degno scolaro di Anassagora, Archelao, Protagora, Prodico, Socrate...

A venticinque anni partecipò per la prima volta ad un concorso giungendo terzo, né risultano numerose le sue vittorie: solo cinque, di cui la prima nel 442.

Anche sulla sua vita privata (a quella pubblica non prese mai parte) abbiamo notizie "fabulosae": così sappiamo di un suo matrimonio con Melito e, poi, con la figlia del suo maestro Mnesiloco di nome Cherilo che, avendogli preferito lo schiavo di casa Cefisonte, fu ripudiata dal poeta.

Restio a respingere gli strali mordaci dei commediografi, nel 408, dopo la rappresentazione *dell'Oreste* lasciò Atene per recarsi prima a Magnesia e poi a Pella, in Macedonia, alla corte di Archelao, dove morì nell'estate del 406.

Attendibile la cronologia delle tragedie giunteci, così ricostruita:

438 — <i>Alceste</i> (secondo premio)	412 — <i>Elena</i>
431 — <i>Medea</i> (terzo premio)	408 — <i>Oreste</i>
428 — <i>Ippolito</i> (secondo premio)	405 — <i>Baccanti, Ifigenia in Aulide</i>

415 — *Troiane* (secondo premio)

(primo premio) postume

Arbitraria quella delle altre pervenuteci:

430-427 - <i>Eraclidi</i>	416-414 - <i>Eracle</i>
427 - <i>Ciclope</i>	414 - <i>Ifigenia in Tauride</i>
423 - <i>Ecuba</i>	413 - <i>Elettro</i>
422 - <i>Supplici</i>	418-412 - <i>Ione</i>
422 - <i>Andromaca</i>	411-409 - <i>Fenicie</i>

Alcuni drammi di Euripide

- **Alcesti:** 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 Alcesti. 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 Alcesti 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 dispera. 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 esclusivamente 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'irrealtà 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.

L' *"Ippolito coronato"*, composto a parziale rifacimento di un *"Ippolito velato"* non accolto favorevolmente dal pubblico, venne rappresentato (cosa insolita per i tempi!) negli Agoni del 438 da un Euripide amareggiato anche dal successo di una tragedia sofoclea su argomenti simili; il cambiamento operato sul personaggio di Fedra, dalla donna dissoluta, sfrontata e senza ritegno del primo *"Ippolito"* a quella virtuosa ed incolpevolmente travolta dalla passione del secondo, bastò, secondo il BARRETT, a far dimenticare agli Ateniesi più formalisti l'avversione per la prima Fedra ed a far vincere il primo premio al suo Autore.

Questa tragedia di Euripide, a dirla con il MUSSO, è soprattutto dramma dell'onore di Fedra: la seconda moglie di Teseo, infatti, è atrocemente divisa tra la passione sconvolgente infusale da Afrodite per il figliastro Ippolito, nato dal precedente matrimonio del re di Atene con la figlia della regina delle Amazzoni, e l'angoscia che la cattiva opinione della gente possa far ricadere infamia anche sui suoi familiari... possa farle perdere il "buon nome".

Già la dea nel prologo chiarisce i termini della tensione che porterà Fedra a considerare la morte come unica via di scampo all'incestuosa passione, che porterà Fedra al sacrificio personale, pur di non disonorare la sua famiglia.

IPPOLITO - vv. 1/57 - Prologo (Rivalità tra dee)
--

Ippolito²⁹ - 1/20³⁰

²⁹ *Le innovazioni apportate da Euripide nel secondo "Ippolito", dice il Martina, devono essere state numerose ed abbastanza rilevanti. Anzitutto la scena è posta a Trezene; in Seneca ed in Ovidio in Atene. Così doveva essere in Sofocle e nel primo "Ippolito". La scena in Atene implica la centralità ateniese del mito di Teseo, a Trezene quella trezenia del mito di Ippolito. Operando lo spostamento il poeta sarà stato costretto ad apportare una serie di modificazioni nella vicenda. E' probabile che il prologo del primo "Ippolito" fosse recitato dalla nutrice o dalla stessa Fedra; nel secondo da Afrodite; nell'"Ippolito" superstite Euripide si è preoccupato di caratterizzare, nella loro prima apparizione, i personaggi di Ippolito e di Fedra: non possiamo dire se anche nell'"Ippolito" perduto abbia fatto la stessa cosa. Ma l'innovazione fondamentale riguarda il trattamento della figura di Fedra. Vi sono fondati motivi per ritenere che questo personaggio fosse radicalmente diverso nelle due tragedie. Nel primo "Ippolito" è una donna sfrontata che non esita a manifestare il suo amore, nel secondo è travolta da una violenta passione che ella cerca subito di soffocare per salvare la buona fama per sé ed i figli: la profonda modificazione nel trattamento di questa figura implica una serie di problemi di cui almeno ad uno è necessario accennare. Sia la prima che la seconda delle due tragedie è intitolata "Ippolito": questo, e non Fedra (a differenza di quanto accadeva in Sofocle), è considerato il personaggio principale. Nell'"Ippolito" a noi giunto Fedra verso la metà della tragedia si uccide e scompare dalla scena, Ippolito invece domina la scena dal principio alla fine. Tuttavia la tragedia del giovane comincia proprio quando quella di Fedra è al termine: è il secondo episodio il centro di tutto il dramma, e qui il poeta ha innovato radicalmente.*

³⁰ La scena della tragedia rappresenta l'esterno del palazzo reale di Trezene; nel mezzo c'è un'ampia entrata con due battenti; alla vista del pubblico sono due statue: una di Afrodite e l'altra di Artemide. Quella di Afrodite è vicino alla porta (v. 101) e la sua posizione è legata all'azione perchè i personaggi si rivolgono ad essa quando entrano nella casa (v. 113, 114-120, 522-524, 1461). Non si dice mai, invece nella tragedia, dove sia la statua di Artemide: due volte solo collegata all'azione, tuttavia, statua od altare che sia, la si col-

AFRODITE³¹: Importante e non senza fama tra i mortali io anche nel cielo sono chiamata la dea Cipride; quanti abitano dentro il Ponto³² ed i limiti di Atlante e vedono (vedendo) la luce del sole, quelli che rispettano il mio potere io (li) proteggo, mentre quelli che sono superbi verso di noi io (li) rovino.

Anche nella stirpe degli dei vi è questa (caratteristica): essi hanno piacere se sono onorati dagli uomini.

Subito farò vedere la verità delle mie parole.

Il figlio di Teseo, il rampollo dell'Amazzone³³, Ippolito³⁴, allievo del casto Pitteo³⁵, solo fra i cittadini di questa³⁶ terra di Trezene dice che io sono la più spregevole delle dee: rifiuta l'amore e si astiene dalle nozze; egli onora Artemide, sorella di Febo³⁷, figlia di Zeus, in quanto la considera la più grande delle divinità, stando sempre con la fanciulla per la verde foresta, con i (suoi) agili cani³⁸ egli stermina gli animali selvatici di (questa) terra, avendo trovato una (compagnia) più alta di un'amicizia mortale.

Ora non ce l'ho con loro; infatti perchè dovrei esserlo?

Ippolito - 21/40

Ma per i torti che ha avuto verso di me punirò³⁹ Ippolito oggi stesso; essendo andata avanti⁴⁰ già da tempo nella maggior parte delle cose (che devono essere fatte), non ho bisogno di grande sforzo⁴¹.

Fedra⁴², la nobile⁴³ sposa di suo padre, infatti, avendo visto lui venuto un giorno dalla casa di Pitteo nella terra di Pandione⁴⁴ per la contemplazione e la celebrazione dei sacri misteri⁴⁵, fu presa nel cuore da amore tremendo per i miei disegni.

E prima di venire in questa terra di Trezene, proprio presso la stessa rocca di Pallade⁴⁶, di fronte a questa

loca simmetricamente a quella di Afrodite e con questa dea Artemide nella tragedia è continuamente bilanciata.

³¹ E' consuetudine di E. iniziare le sue tragedie con un lungo discorso in cui un attore può esporre al pubblico l'essenziale che esso deve sapere. Qui la scelta di Afrodite era inevitabile: Fedra è innamorata di Ippolito, ma nasconde il suo amore; il pubblico deve sapere questo per capire le scene precedenti a quella in cui è rivelato l'amore; Fedra, l'unica mortale che potrebbe dirglielo non è in condizioni di farlo: deve essere, quindi, un dio e Afrodite, che è la causa dell'amore, è la dea indicata. Da notare che di E. anche recitati da un dio sono i prologhi delle tragedie: *Baccanti* (Dioniso), *Alcesti* (Apollo), *Ione* (Ermes), *Troiane* (Posidone)

³² il Mar Nero, ad oriente, e specificamente la terra della Colchide (ved. **Apollonio Rodio**, II, 417 ss); ad occidente, le colonne d'Ercole

³³ E. non precisa il nome dell'Amazzone non perchè esso era incerto nella tradizione (Antiopè o Ippolita), ma perchè entrambi qui poco adatti dal punto di vista metrico. E' probabile che originariamente il nome dell'Amazzone fosse Antiopè e che sia divenuto Ippolita soltanto dopo che l'Amazzone fu considerata la madre di Ippolito. Forse si tratta di un'importazione attica nella stirpe di Ippolito, modellata sulla spedizione di Eracle, allo scopo di spiegare la storia, molto più antica, dell'invasione dell'Attica da parte delle Amazzoni.

³⁴ dattilo in prima sede; questo stesso fenomeno ricorrerà al v. 22

³⁵ è il bisnonno di Ippolito, padre di Etra, madre di Teseo

³⁶ l'aggettivo pronominale deittico, cioè accompagnato dal gesto della mano dell'attore, indica che Trezene è la scena della tragedia (fenomeno, questo, raro in Eschilo e in Sofocle)

³⁷ Afrodite echeggia il linguaggio con cui Ippolito rende onore ad Artemide: nell'invocare una divinità si richiama di solito la sua stirpe e a volte altre relazioni di cui essa è probabilmente orgogliosa (ved. **Pindaro**, *Nemea* 11, 1 ss)

³⁸ il termine, nel significato di "cane da caccia", è ordinariamente femminile

³⁹ più normale il costrutto di questo verbo in greco con l'accusativo della persona ed il genitivo della colpa

⁴⁰ Afrodite pensa a se stessa come soggetto e, perciò, usa il nominativo del participio aoristo, ma, poi, continua con una costruzione in cui grammaticalmente essa è accusativo, costrutto normale in E.: si tratta di un anacoluto, proprio di un modo di parlare naturale e spontaneo

⁴¹ nel passo è notevole l'allitterazione della "p", a sottolineare lo sdegno della dea

⁴² i vv. 24-33 non sono strettamente pertinenti la tragedia, ma la non-pertinenza ha la sua ragione: sotto l'acropoli di Atene c'era un monumento sepolcrale di Ippolito ed un tempio: è probabile che, quando gli Ateniesi rilevarono la leggenda di Ippolito da Trezene, dissero che questo tempio era stato eretto da Fedra. E., poichè un poeta che scriveva per un pubblico ateniese doveva rispettare le leggende collegandole con culti ateniesi, dovette quindi concepire la sua trama in modo che Fedra fondasse il tempio. Nella tragedia, svolgendosi a Trezene, il tempio sarebbe stato impossibile a meno che Fedra non si fosse innamorata prima di lasciare Atene per l'ultima volta: di qui l'importanza dei versi citati.

⁴³ perchè figlia di Pasifae e di Minosse, re di Creta, il quale era figlio di Zeus e di Europa

⁴⁴ re dell'Attica, succedendo ad Erictonio

⁴⁵ sono i misteri che si celebravano ad Elèusi, nei pressi di Atene: Ippolito partecipò alla parte più sacra delle cerimonie, a cui erano ammessi soltanto gli iniziati

⁴⁶ cioè l'acropoli; il tempio era all'incirca sulle sue pendici meridionali e da esso si poteva vedere, dall'altra

terra, essa fondò un tempio di Cipride, amando un amore lontano, e d'ora in avanti si dirà che la dea (il tempio della dea) è stata costruita a causa di Ippolito.

Ora poichè Teseo⁴⁷ ha lasciato la terra di Cecrope⁴⁸, fuggendo la contaminazione del sangue dei Pallantidi⁴⁹ e con la (sua) sposa ha fatto vela verso questa terra, consentendo all'esilio di un anno⁵⁰ fuori del (suo) paese, da allora gemendo, sconvolta dal pungolo dell'amore, l'infelice⁵¹ muore in silenzio e nessuno della (sua) gente è consapevole del (suo) male.

Ippolito - 41/57

Ma⁵² non così bisogna che vada a finire questo amore, rivelerò la faccenda a Teseo ed essa verrà fuori chiara.

E il padre ucciderà il giovane a noi ostile con le imprecazioni⁵³ che il dio del mare, Posidone, concesse in dono⁵⁴ a Teseo, cioè che nulla invano chiedesse al dio per tre volte; e l'altra, Fedra, con il suo onore salvo⁵⁵ tuttavia morrà; infatti non considererò la sventura di costei⁵⁶ a tal punto che i miei nemici non mi paghino una pena tale da soddisfarmi.

Ma vedo avanzarsi il figlio di Teseo, il quale ha lasciato le fatiche della caccia, Ippolito; mi allontanerò da questi luoghi.

Un numeroso corteo di servi, muovendo i passi insieme con lui, fa sentire canti, onorando con inni la dea Artemide; infatti non sa che le porte dell'Ade stanno aperte e che vede (per ultima questa luce) per l'ultima volta la luce di questo giorno.

IPPOLITO - vv. 73/120 - Prologo (Intolleranza di Ippolito verso Afrodite)

parte del golfo Sarònico, la regione intorno a Trezène

⁴⁷ un'assenza di breve durata, non come quella di Seneca (e della "Fedra" di Sofocle) in cui apprendiamo che egli mancava da quattro anni essendo andato all'Ade per aiutare Piritoo a rapire Persèfone.

⁴⁸ l'Attica, e qui propriamente Atene, da Cècrope, mitico capostipite delle genti attiche rappresentato sotto sembianze umane e di serpente

⁴⁹ l'uccisione dei cugini Pallantidi da parte di Teseo era già una tradizione ateniese: Pandione divise l'Attica tra i suoi quattro figli, dando Atene ed i suoi dintorni ad Egeo, l'Attica meridionale a Pallante; i figli di Pallante contestarono il diritto di Teseo a succedere ad Egeo, lo aggredirono, ma furono uccisi da Teseo. Questo, secondo E., sarebbe stato costretto ad andare esule da Atene a Trezène (un'invenzione del poeta, comunque, per trasferire l'azione della tragedia a Trezène, a costo pure di alterare la cronologia degli avvenimenti)

⁵⁰ questi bandi sembra fossero contemplati dal diritto attico in caso di omicidio involontario. Nel caso di Teseo, l'omicidio non era involontario, ma giustificabile, e la legge attica normalmente non avrebbe comminato nessuna pena, ma i Pallantidi erano cugini di Teseo e, per questa ragione, è probabile che la "contaminazione" fosse considerata abbastanza grave per mandarlo in esilio

⁵¹ *Fedra ed Ippolito*, leggiamo nel **Martina**, *proiezioni umane di un'antinomia che ha come simbolo divino Afrodite ed Artemide, appaiono in tutto inconciliabili. Non è forse del tutto fuori posto supporre che le modificazioni apportate nel secondo "Ippolito" a questi due personaggi hanno giovato non solo alla struttura esterna della tragedia, che appare rispondente ad evidenti esigenze di simmetria, ma anche ad una caratterizzazione dei personaggi più nettamente contrastante.*

⁵² i versi che seguono sembrano contribuire a mettere fuori strada il pubblico. E., qui, innova parecchio: nella forma nota della leggenda, Fedra, respinta da Ippolito, l'accusa a Teseo di averla violentata, Ippolito è maledetto e muore, Fedra poi si suicida; nella nostra tragedia, invece, Fedra, tradita dalla nutrice che rivela ad Ippolito la sua passione, si suicida prima, in un tentativo di salvare il suo onore, e accusa Ippolito con un biglietto che Teseo trova dopo che essa è morta. Di questa innovazione non si parla affatto in questi versi; anzi Afrodite riporta gli avvenimenti nel loro ordine tradizionale, ma è probabile, da parte del poeta, un'intenzionale ambiguità: a lui, qui nel prologo, non interessa dare una sintesi esatta della trama, ma creare, anche con un "inganno" nell'azione tragica, la "suspense" nel pubblico

⁵³ la maledizione che Teseo lancerà contro il figlio sembra costituire un punto fermo anche nel primo "Ippolito"

⁵⁴ secondo la leggenda, Posidone aveva promesso a Teseo di adempiere tre sue preghiere: Teseo ne utilizzò una in occasione di un viaggio da Trezène ad Atene, quando, dovendo affrontare mostri e ladroni, li vinse, e un'altra all'uscita del labirinto di Creta

⁵⁵ questo è un altro motivo per far attendere nel pubblico con ansia lo svolgimento della trama: nella tradizione Fedra moriva suicida e disonorata, mentre qui si parla "di onore salvo"

⁵⁶ Fedra, in effetti, è un oggetto nelle mani di Afrodite e la dea, pur di vendicarsi di Ippolito, non si fa scrupolo di sacrificarla

Ippolito⁵⁷ - 73/94

IPPOLITO: Per te, o signora, porto questa corona, intrecciata dalle mie mani, da un vergine⁵⁸ prato⁵⁹, dove il pastore non osa pascere la (sua) greggia, dove il ferro (degli attrezzi) non è mai passato, ma (questo) prato senza macchia l'ape lo sorvola a primavera; ed il Pudore (lo) irriga con le acque di un fiume per tutti quelli⁶⁰ ai quali niente è stato insegnato ma nella cui natura la virtù sempre ha il posto ad essa assegnato in tutte le cose, proprio per essi, affinché ne colgano: ai malvagi non (è) permesso (coglierli)⁶¹.

Dunque, mia cara signora, accogli(la) come diadema della (tua) aurea chioma da una mano pia.

Perchè a me solo⁶² tra i mortali tocca questo privilegio: di stare (sto) insieme con te e di risponderti (ti rispondo) con (le mie) parole, sentendo la (tua) voce, anche se non vedo il tuo viso.

Possa io girare intorno all'ultima meta⁶³ così come ho cominciato la (mia) vita.

SERVO: Signore, perchè bisogna chiamare padroni gli dei⁶⁴, accetteresti un mio consiglio, se io ti consigliassi bene?

I⁶⁵: Certo; altrimenti non ci mostreremmo saggi.

S: Conosci la legge che vige tra i mortali?

I: Non so; ma a qual proposito mi fai esattamente questa domanda?

S: Odiare la superbia e ciò non è gradito a tutti.

I: E' giusto: chi dei mortali, (essendo) superbo, non (è) odioso?

Ippolito - 95/120

SERVO: E nelle persone affabili c'è qualche favore?

IPPOLITO: Grandissimo, e guadagno con pochissima pena.

S: Fra gli dei credi che (ci sia) questo stesso (sentimento)⁶⁶?

I: Se naturalmente noi mortali usiamo le leggi degli dei.

S: Come mai, allora, non rendi omaggio ad una dea veneranda?

I: Quale? Bada che la tua lingua non commetta qualche (errore).

S: Questa che sta presso la tua porta, Cipride.

I: La saluto da lontano, perchè sono puro.

S: Eppure (essa è) augusta⁶⁷ ed insigne fra i mortali.

I: Degli dei come degli uomini chi sta a cuore ad uno, chi ad un altro.

S: Sii felice, avendo quanto senno è necessario (tu abbia)⁶⁸.

⁵⁷ Dopo che il coro ha concluso un breve inno ad Artemide Ippolito muove verso la statua della dea per incoronarne il capo con una ghirlanda di fiori

⁵⁸ Euripide, con questo collegare ossessionatamente la castità sua e dei saggi alla morale, **secondo alcuni critici**, non vuole far riferimento all'**Orfismo** od ai **culti misterici** (tendenti a creare un circolo di iniziati), nè alla considerazione aristocratica e di **Pindaro** (Olimpica 9, 100 sgg.) che la natura sola genera virtù, ma il poeta vuole in questo modo mettere solo in risalto la moralità di Ippolito tanto sentita dal giovane da farlo sembrare egocentrico, arrogante e sprezzante di tutti.

⁵⁹ Sembra che il terreno consacrato ad un dio fosse comunemente vietato all'uso umano, ed addirittura un'epigrafe del 400 a.C. trovata in Eubea comminava a chi vi fosse stato trovato a pascolare o a tagliar legna una multa di 100 dracme

⁶⁰ Già dai primi cenni la preghiera di Ippolito ad Afrodite esprime l'intolleranza del giovane, intolleranza che andrà man mano accentuandosi fino allo sprezzante rifiuto della dea ed all'arroganza con cui tratterà il consiglio amichevole e leale del servo

⁶¹ I Greci ritenevano che il destino ad un uomo venisse dato da un "démone" con una distribuzione imparziale, ma alcune volte il concetto veniva capovolto (Omero, Platone [Fedone], Euripide [Elena]) e l'individuo era ricevuto come sua porzione da una potenza responsabile del suo destino

⁶² Questa concessione era offerta ad Ippolito dalla sua condizione di castità

⁶³ Lo stadio in cui si svolgevano le corse a piedi avevano una pista lunga m. 192 con pali che indicavano il punto dove girare e tornare indietro (uno per ciascun atleta) alle due estremità; nelle corse più lunghe gli atleti dovevano girare parecchie volte intorno a questi pali che fungevano anche come linee di traguardo

⁶⁴ "àanax" è un saluto deferente da parte di uno schiavo o di un uomo libero ad un re o ad un principe, "déspota" è l'umile saluto di uno schiavo al suo padrone: con questo gioco di termini il vecchio prepara il terreno per suggerire ad Ippolito di essere umile anche nei riguardi dell'altra dea, di Afrodite

⁶⁵ Inizia una lunga **sticomitia**, tecnica abituale nei tragici e nei comici

⁶⁶ Il servo naturalmente vuol dire che anche gli dei disapprovano la superbia ed approvano l'affabilità, ma è probabile che nelle sue parole Euripide intende adombrare anche il concetto che la superbia è spiacevole tanto in un dio quanto in un uomo

⁶⁷ Questo termine, usato negativamente al v. 93 con il senso di "superbo", assume qui un significato positivo, anche se va sottinteso un senso generale: in effetti "superbi" sono sia Ippolito sia Afrodite

I: A me non piace nessuno degli dei venerato di notte.

S: Figlio mio, alle divinità sono dovuti gli onori.

I: Andate, compagni⁶⁹, dopo di essere entrati nella casa, pensate al cibo; (tornando) dalla caccia è piacevole una tavola riccamente imbandita; bisogna anche strigliare i cavalli, affinché, saziato il cibo, dopo aver(li) attaccati ai carri, li addestri in (esercizi) convenienti.

Alla tua Cipride dico di mandare tanti saluti⁷⁰.

S: Ma io, poichè non bisogna imitare i giovani⁷¹ che la pensano in questo modo, come conviene parlare agli schiavi, supplicherò la tua immagine, signora di Cipro: occorre avere indulgenza.

Se qualcuno, avendo il cuore focoso per la giovinezza, ti rivolge parole sconsiderate, fa' finta di non sentirlo: gli dei infatti devono essere più saggi degli uomini⁷².

IPPOLITO - vv. 601/615 - 2° episodio ("Ha giurato la lingua, non la mente!")

Ippolito⁷³ - 601/615

IPPOLITO: O terra madre, e tu, splendore diffuso del sole, di quali parole l'indicibile suono senti.

NUTRICE: Taci, figlio mio, prima che qualcuno si accorga delle (tue) grida!

I: Non è possibile che io taccia, perchè ho udito parole terribili.

N: Fàllo, (ti supplico) per questa bella mano.

I: Non accostare (a me) la (tua) mano e non toccare le (mie) vesti.

N: Per le tue ginocchia, non rovinarmi!

I: Perchè, se è vero, come affermi, che non hai detto niente?

N: Questo (mio) discorso, figlio mio, non (era fatto) per tutti.

I: Ciò (che è) bene, (è) meglio dirlo in pubblico.

N: Figlio mio, non tradire i (tuoi) giuramenti⁷⁴.

I: Ha giurato la lingua, ma la mente non (è) legata da giuramento.

N: Figlio mio, che vuoi fare? Vuoi rovinare i tuoi amici?

I: Li respingo (gli amici)⁷⁵; nessuno (che sia) perverso mi è amico.

N: Perdona! (E') naturale che gli uomini sbagliano, figlio mio.

IPPOLITO - vv. 651/668 - 2° episod.

(Invettiva contro la nutrice e maledizione contro le donne)

⁶⁸ Da alcuni critici l'intero verso è stato considerato una normale formula di congedo e, quindi, variamente collocato nella parte, ma altri, invece, tra cui il **Barrett**, hanno ribadito l'importanza del passo ritenendolo degno passaggio psicologico ai due versi seguenti in cui si esorta Ippolito a venerare tutti gli dei, anche Afrodite

⁶⁹ Non è una parola attica, ma dorica

⁷⁰ I servi entrano nel palazzo, Ippolito li segue, oltrepassa la statua di Afrodite che è accanto alla porta e, nel fare questo, rivolge al servo con sprezzante ironia la battuta, a far intendere in modo sottinteso che egli non vuole più avere a che fare con la dea

⁷¹ Il vecchio, prostrandosi alla statua di Afrodite, si rivolge alla dea assumendo intenzionalmente un linguaggio moderato ed indulgente

⁷² Il contrasto, evidente fin dal v. 113, è duplice: in primo luogo, il vecchio ha riverenza verso Afrodite, mentre Ippolito è stato irriverente; in secondo luogo, egli è tollerante verso Ippolito, mentre il giovane è stato intollerante nei suoi confronti

⁷³ **I precedenti: I Episodio III Scena** - Il coro sente la confessione di Fedra e ad esso, ora che si è liberata del peso del suo segreto, Fedra si rivolge con una lunga narrazione della sua passione. Risponde la nutrice esponendo le sue idee anticonformiste, dettate dall'esperienza della vita, e propone rimedi e soluzioni: dire ad Ippolito la verità (consiglio che Fedra respinge) o ricorrere a filtri amorosi con cui Fedra guarirà il suo amore (la regina acconsente). La vecchia si allontana dalla scena e, enigmatica, medita di agire; **I Stàsimo** - Il coro intona un inno all'Amore; **II Episodio I Scena** - Mentre il coro canta, Fedra si avvicina alla porta e rimane lì ad ascoltare con viva apprensione. Dal dialogo concitato che si svolge tra Fedra e la corifea, si apprende che la nutrice sta rivelando ad Ippolito che Fedra l'ama e che la reazione del giovane è violenta; **II Episodio II Scena** - Dal palazzo esce, in preda a viva concitazione, Ippolito seguito dalla nutrice e Fedra si ritira in un angolo appartato.

⁷⁴ I vv. 611 e 612 sono **fondamentali per la continuazione della tragedia**: con il primo verso Ippolito conferma di aver fatto alla nutrice il giuramento di non parlare, con il secondo, e con Fedra che ascolta non vista, lo stesso Ippolito non garantisce alla nutrice il suo silenzio e così spinge l'amante verso il suicidio.

⁷⁵ Ippolito, nella sua collera, giunge alla conclusione che l'approccio è stato iniziativa di Fedra, non della nutrice: un errore non innaturale.

Ippolito⁷⁶ - 651/668

IPPOLITO: Così anche tu, essere maledetto, sei venuta a proporci una tresca con il letto intoccabile di (mio) padre; e queste (tue proposte) io purificherò con acqua corrente versandola nelle orecchie.

Come dunque farei il male, io che, dopo aver sentito simili (parole), non credo di essere puro?

Sappilo bene, ti salva, donna, la mia pietà; se non fossi stato sorpreso indifeso dai giuramenti sacri, mai mi sarei trattenuto dal raccontare questo (tuo intrigo) a (mio) padre.

Ma ora andrò via dalla casa, finchè Teseo sarà lontano da (questa) terra, terremo la bocca in silenzio (tacerò): quando sarò tornato con il (piede del) padre, starò a vedere⁷⁷ come volgerai a lui lo sguardo, tu e la tua padrona.

[Conoscerò allora tutta la tua sfrontatezza, per averne fatta ora esperienza.⁷⁸]

Possiate morire! Mai mi sazierò di odiare le donne, neppure se si afferma che io ne parlo sempre; perchè proprio esse sono in certo modo sempre perverse.

Perciò, o si insegnino loro ad essere virtuose o mi si lasci, a mia volta, assalirle in ogni occasione.

IPPOLITO - vv. 776/810 - 3° episodio (La morte di Fedra, l'arrivo di Teseo)

Ippolito⁷⁹ - 776/789

NUTRICE⁸⁰ [dall'interno]: Ohimè! ohimè! correte in aiuto (voi) tutti (che siete) vicino al palazzo! Si è impiccata (è nei lacci), la (nostra) signora, la sposa di Teseo.

CORIFEA: Oh, è finita: la regina non è più, perchè si è sospesa ad un laccio attaccato ad una trave.

N: Non vi affretterete? Non porterà qualcuno un'arma a doppio taglio, con cui spezzeremo il nodo (che le serra) la gola?

C: Amiche, che fare? Vi pare proprio di attraversare (la soglia del)le case e di liberare la sovrana dal cappio tirato saldamente?

UNA COREUTA: E che? Non ci sono lì giovani serve? Il darsi molto da fare (non è nella sicurezza della vita) è pericolo nella vita⁸¹.

N: Raddrizzate, stendendolo (questo) misero cadavere; triste custode della casa per il mio padrone!

CORIFEA: E' morta, l'infelice, a quel che sento: ecco che la stendono come morta.

Ippolito - 790/810

TESEO: Donne, sapete qual mai grido con forte chiasso giunse attraverso le porte? In nessun modo infatti⁸² la (mia) casa si degna di salutare lietamente me in quanto pellegrino, aprendo le porte.

Forse a Pitteo⁸³ (che è) in età avanzata è stato fatto qualcosa di spiacevole? (Pitteo è) abbastanza avanti negli anni, ma ugualmente (ancora adesso doloroso per noi) sarebbe causa per me di dolore, se lasciasse queste case.

CORIFEA: Questa sventura non ti si riferisce a vecchi, Teseo; giovani, morti, sono causa di sofferenza per te.

T: Ahimè! A qualcuno dei miei figli è stata forse rapita (tolta) l'esistenza?

C: Vivono, mentre al contrario è morta la (loro) madre, nel modo più doloroso per te.

T: Che dici? (Mia) moglie è morta? E per quale accidente?

⁷⁶ **I precedenti: Il Episodio II Scena** - I vv. 616-650 contengono una critica di Ippolito alle donne, a quelle malvage in particolare, ed alle serve, loro strumento.

⁷⁷ v. 661: Ippolito continua ad ignorare Fedra, ma in questo verso l'accomuna sprezzantemente alla nutrice.

⁷⁸ Questo verso, espunto dal Barrett e dal Diggle in quanto sarebbe scenicamente e psicologicamente privo di importanza, è mantenuto dal Sodano che vede in esso un giustificato contrasto tra le due azioni verbali segnate.

⁷⁹ **I precedenti: Il Episodio III Scena** - Fedra decide di morire, ma anche di trascinare nella sventura Ippolito; **Il Stàsimo** - Il coro favoleggia posti lontani, ma, poi, ricade sul doloroso presente e sul caso di Fedra.

⁸⁰ I vv. 776-777, 780-781 e 786-787 sono attribuiti a una voce che viene dall'interno: si è pensato a quella della nutrice, e non ad altri, supponendo che questa sia rimasta in casa, nonostante tutto, ansiosa delle sorti della sua padrona.

⁸¹ La coreuta è restia ad intervenire perchè, se salvano la vita a Fedra, questa non sarà certamente a loro grata e perciò esse hanno una buona ragione per non agire.

⁸² Le domande fatte da un personaggio che è appena entrato in scena sono seguite di solito da una frase con "coniunzioni fisse", le quali spiegano perchè egli si pone la domanda.

⁸³ Padre di Teseo e nonno di Ippolito, Pitteo viveva evidentemente nel palazzo reale, ancor dopo che il figlio era stato incoronato re di Trezene.

C: Si è legato un cappio strangolante sospeso ad una trave.

T: Ghiacciata dal dolore o per quale sventura?

C: Tanto sappiamo⁸⁴: da poco, Teseo, sono arrivata anche io al palazzo per piangere le tue sventure.

T: Ah! perchè dunque essermi coronato il capo di questo intreccio di foglie, infelice pellegrino che sono!

Aprite, servitori, il serrame delle porte, ritirate le sbarre! Affinchè io veda l'amaro spettacolo di (mia) moglie che morendo mi ha tolto la vita.

IPPOLITO - vv. 1153/1254 - 4° episodio
(Un messo riferisce l'incidente capitato ad Ippolito, ora in fin di vita)

Ippolito - 1153/1177

MESSAGGERO: Dove potrai andare e trovare, o donne, il re di questa terra, Teseo? Se lo sapete, indicatelo; è forse all'interno del palazzo?

CORIFEA: Eccolo in persona; egli esce dalla (sua) casa⁸⁵.

M: Teseo, porto una notizia degno motivo di angoscia per te, come per i cittadini che abitano la città di Atene ed il territorio di Trezene.

TESEO: Che c'è? Qualche spiacevole catastrofe ha colpito le due città vicine⁸⁶?

M: Ippolito non è più, per così dire⁸⁷; egli vede tuttavia la luce su un tenue filo.

T: Per mano di chi? Forse era venuto in inimicizia con lui qualcuno del quale egli disonorò con la violenza la moglie come (ha disonorato la moglie) di (suo) padre?

M: Il suo stesso carro lo uccise e (lo uccisero) le imprecazioni (uscite) dalla tua bocca, quelle che a tuo padre, il re del mare, tu avevi rivolto contro (tuo) figlio.

T: O dei, e tu Posidone! Come dunque eri realmente mio padre, tu che hai esaudito le mie imprecazioni! Precisamente come è morto? Parla! In qual modo la mazza della Giustizia ha colpito lui che mi disonorò?

M: Presso la riva aperta ai flutti, con le striglie (in mano, noi stavamo a pettinare la criniera dei cavalli, piangendo: un messaggero era venuto a dire che Ippolito non avrebbe portato più i (suoi) passi su questa terra, perchè aveva da te un triste esilio.

Ippolito - 1178/1193

Lui stesso, levando lo stesso (nostro) canto di lacrime, venne a noi sulla riva, e una folla innumerevole di amici e di coetanei camminava insieme (con lui) seguendolo.

Infine, dopo qualche tempo, dopo essersi liberato dei gemiti, disse: "Perchè mi lascio sconvolgere dalla sorte (da ciò)? Bisogna obbedire agli ordini di un padre. Attaccate al carro le cavalle da tiro⁸⁸, servi; questa non è più la mia città".

Da quel momento tutti allora si affrettarono e, più rapidamente di quanto non si potrebbe dire, ponemmo le cavalle, dopo che erano state bardate, presso il nostro signore.

Afferra con le mani le redini (staccandole) dal bordo anteriore⁸⁹, adattando i suoi piedi giusto negli incavi.

Ed in primo luogo dice agli dei, tendendo le mani: "Zeus, che io non sia più, se sono un malvagio: possa (mio) padre sentire come ci oltraggia, o che siamo già morti o che vediamo ancora la luce".

Ippolito - 1194/1212

Ed in questo, prendendo tra le mani il pungolo, lo spinse con un sol colpo nel (fianco dei) cavalli; e noi servi, sotto il carro, presso i morsi accompagnavamo il (nostro) signore lungo la strada⁹⁰ (che va) diritto ad Argo

⁸⁴ La corifea è ora costretta a dire un'evidente bugia per salvare la trama della tragedia.

⁸⁵ E' un verso scenico; la coincidenza dell'uscita di Teseo è un espediente tecnico, cui i tragici erano costretti a ricorrere, perchè l'azione si svolgeva soltanto all'esterno, non anche all'interno della casa.

⁸⁶ In realtà, fra Atene e Trezene, corrono trenta miglia del golfo Sarònico e perciò l'epiteto va spiegato soprattutto per il legame politico che le univa.

⁸⁷ Il messaggero dà subito la notizia della morte di Ippolito, che poi non corrisponde alla verità e che egli attenua, aggiungendo "per così dire".

⁸⁸ In questo passo il carro di Ippolito sembrerebbe tirato da due cavalle soltanto, mentre al v. 1212 e al v. 1229 si parla di "tiro a quattro".

⁸⁹ La fronte ed i lati del carro erano formati da una sbarra collegata con elementi verticali all'ossatura del fondo: a questa sbarra erano attaccate le redini, quando il carro era fermo.

⁹⁰ **Sodano**: Euripide parla della **strada che conduce direttamente ad Argo e ad Epidauro**: poichè le montagne rea Capo Nisiza ed Epidauro cadono a picco sul mare, qualsiasi strada da Trezene ad Epidauro deve passare per il retroterra di esse attraverso la valle superiore del fiume Bedhèni, e perciò nei suoi primi tratti

ed al territorio di Epidaurò.

Quando entrammo nel tratto deserto, al di là di questo (territorio) c'è una riva che si estende ormai verso il golfo Saronico.

E di lì un rombo sotterraneo, simile al tuono di Zeus, diffuse un profondo brontolio, spaventoso a sentirsi; i cavalli drizzarono ritto il capo e l'orecchio verso il cielo, e tra noi c'era un violento terrore, (domandandoci) da dove mai potesse venire (quel) rumore.

Volgendo lo sguardo verso la riva rumoreggiante, vedemmo un'onda prodigiosa che toccava il cielo sicché il mio occhio fu privato di vedere le scogliere di Scirone, nascondeva l'Istmo e la roccia di Asclepio.

Poi, gonfiandosi e rigettando all'intorno con il ribollimento del mare molta spuma, essa avanza verso la riva là dove era la quadriga.

Ippolito - 1213/1233

E con la triplice onda che si infrangeva il flutto vomitò un toro, un essere mostruoso e selvaggio; la terra intera, piena del suo muggito, gli rispondeva in modo raccapricciante, ed a chi osservava lo spettacolo appariva più terribile della vista.

Subito sui cavalli si abbatte un panico spaventoso; il padrone, che aveva grande familiarità con l'indole dei cavalli, afferrò le redini a due mani; (le) tira, come un marinaio (tira) il remo; tenendo il corpo sospeso all'indietro per mezzo delle cinghie; ma quelle (le cavalle), mordendo con le mascelle il freno forgiato con il fuoco, (lo) trascinano a forza, senza badare alla mano del pilota, nè alle cinghie, nè al carro ben costruito.

E ogni volta che (se), reggendo il timone, dirigeva il (loro) corso verso le parti pianeggianti del terreno, appariva di fronte il toro sì da far volgere indietro la quadriga impazzita per il terrore; e se (esse) si lanciavano sulle rocce, furenti nell'animo, avvicinandosi in silenzio, seguiva il bordo del carro, finché fece cadere e rovesciò (il veicolo), mandando la ruota a sbattere su una roccia.

Ippolito - 1234/1254

Tutto era confuso; i mozzi delle ruote e le chiavette degli assi volavano in alto; egli stesso, l'infelice, impigliato nelle redini, preso in (questo) laccio inestricabile, è trascinato, sbattendo violentemente la (sua) povera testa contro le rocce, lacerando le (sue) carni, gettando grida terribili a sentire: "Fermatevi, o (cavalle) nutrite alle mie greppie, non cancellatemi (dai vivi)! O funesta imprecazione d'un padre⁹¹! Chi vuole salvare soccorrendolo il più degno degli uomini?"

Pur volendolo in molti rimanevamo indietro con piede troppo lento. Infine districatosi, non so in qual modo dai legami delle redini tagliate, egli cade, avendo ancora un debole soffio di vita; erano scomparsi i cavalli ed il funesto mostro del toro, ignoro in qual luogo della terra rocciosa.

Io (sono) uno schiavo della tua casa, signore, ma di tanto non sarò mai capace: credere che tuo figlio sia un malvagio, neppure se si impiccasse tutta la razza delle donne e dovessero coprirsi di scritti i pini dell'Ida!

Perché io ho la certezza che è un nobile cuore⁹².

coinciderà con la via che da Trezène porta ad Argo. Da Trezene stessa, che si trova a tre miglia nell'interno, si raggiunge la valle del Bedhèni prendendo verso occidente attraverso il valico a sud del monte Ortholiti; ma Ippolito, partendo dalla costa a nord di Trezene, avrà naturalmente cavalcato verso occidente per qualche tratto lungo la costa e poi avrà piegato verso l'interno per incontrare la strada proveniente dalla città. A quale punto Ippolito intende piegare verso l'interno? Le possibilità sono due: l'una (la più ovvia) dopo circa tre miglia, a Lesià, dove egli poteva cavalcare verso sud-ovest su per la valle e incontrare la strada proveniente dalla città prima che essa attraversa il valico; l'altra, circa quattro miglia più lunga, a capo Nisiza, dove è un valico nelle montagne costiere (presso il villaggio di Ano Fanàri) che dà accesso alla valle di uno degli affluenti del Bedhèni. Di queste due possibilità, la descrizione di Euripide si accorda con la seconda. Nei vv. 1207-1209 il poeta parla delle "scogliere di Sirone", dell'Istmo e della "roccia di Asclepio". Le rupi Scironie, ad occidente di Megara, dovrebbero essere chiaramente visibili per venticinque miglia di mare da Capo Nisiza, da qualsiasi punto più lontano ad est. La roccia di Asclepio è sconosciuta. L'unica difficoltà è l'Istmo, cioè l'Istmo di Corinto. Questo infatti è completamente invisibile da Capo Nisiza, perché è nascosto dai monti a nord di Epidaurò. Perciò, o Euripide ha qui commesso il suo unico evidente errore oppure usa la parola Istmo nel significato più libero che essa ha talvolta, cioè tutta la striscia di terra fra Megara e Corinto, di cui tutta la metà orientale è visibile da Capo Nisiza.

⁹¹ Veramente Ippolito non sa della maledizione di Tèseo, o almeno non l'ha sentita sulla scena, sicché si è supposto che gli possa essere stata riferita dopo la sua uscita dalla scena a v. 1101; ma il pubblico non l'avrebbe mai notato nè è compito del poeta spiegare ogni particolare, anche il più insignificante.

⁹² Leggiamo nel Rivier: *Tra il padre e il figlio il disaccordo è totale, e certamente preesisteva alla crisi. Teseo non è mai penetrato nel mondo in cui respira Ippolito. Anzi, egli deve considerarlo con risentimento e diffidenza. Alla denuncia di Fedra, egli fa un'accoglienza calorosa che la sua tristezza non spiega in maniera sufficiente. Vi si discerne come una gioia malvagia nello scoprire finalmente colpevole questo figlio troppo*

IPPOLITO - vv. 1389/1461 - esodo
(Riconciliazione di Teseo con Ippolito e morte di quest'ultimo)

Ippolito - 1389/1409

ARTEMIDE: Infelice, a quale prova sei stato legato⁹³! La (tua) nobiltà d'animo ti ha rovinato.

IPPOLITO: Oh! O divino profumo d'ambrosia⁹⁴! Pur essendo nei mali, ti ho sentito e ne fui alleviato nel corpo. E' in questi luoghi la dea Artemide.

A: O sventurato, è da te la più amata fra le dee.

I: Vedi, signora, me, l'infelice, in quale stato mi trovo?

A: Lo vedo; ma ai (miei) occhi non è consentito versar lacrime.

I: Non hai più il (tuo) cacciatore, nè il (tuo) servo.

A: No, purtroppo! ma muori certamente a me caro.

I: ...nè il (tuo) cavaliere, nè il custode delle (tue) immagini.

A: Così decise Cipride, la scellerata.

I: Ahimè! Intendo il dio che mi uccise.

A: Se l'ebbe a male per l'onore ed era corrucciata con te (che eri) virtuoso.

I: Essa, da sola, ha rovinato noi che siamo in tre: me ne sono accorto.

A: Sì: (tuo) padre, te, e per terza la (sua) sposa.

I: Piango anche le sfortune di (mio) padre.

A: E' stato ingannato dalla volontà divina.

I: Sventurato tu, o padre, per la tua disgrazia.

TESEO: Sono finito, figlio (mio), nè io (ho) piacere della vita.

I: Piango te più che me per il (tuo) errore.

Ippolito - 1410/1430

TESEO: Oh, se potessi, figlio (mio), esser morto al posto tuo!

IPPOLITO: Dono amaro di Posidone, tuo padre!

T: Oh, non fosse mai venuto alle mie labbra!

I: Perché? Mi avresti allora ucciso, tanto allora eri adirato.

T: Perché eravamo stati ingannati nell'opinione dagli dei.

I: Oh, se la stirpe dei mortali fosse capace di maledire gli dei!

ARTEMIDE: Lascia andare; anche nelle tenebre sotterranee le ire della dea Cipride non cadranno per sua volontà invendicate sul tuo corpo a causa della tua pietà e della (tua) virtù; io, con la mia mano mi vendicherò su un altro di lei con queste frecce inevitabili⁹⁵, (un altro) il quale sia il più caro fra i mortali.

Per te sfortunato, in cambio dei tuoi mali, gli onori più grandi nella città di Trezene, io te li concederò⁹⁶: le giovani vergini, prima delle loro nozze, taglieranno per te le loro chiome, per te che attraverso le età raccoglierai il profondo lutto delle (loro) lacrime; e sempre sarà per te la cura musicale delle fanciulle, e, caduto senza fama, non sarà taciuto l'amore di Fedra.

perfetto. Era dunque così: quella perfezione nascondeva una tara segreta! Ed ecco Ippolito abbassato al livello della comune umanità; la fierezza in lui non è che presunzione, l'alterezza: orgoglio, e l'innocenza: doppiezza. Tutto ciò che Ippolito dice è volto a suo svantaggio dal padre tratto in inganno. Veramente l'offensiva condotta contro la sua felicità era ben congegnata; suo padre vi ha messo l'ultima mano. Al punto in cui siamo, Ippolito ha perduto tutto. Non vi è che il messaggero a rendergli giustizia (v. 1254).

⁹³ La metafora del giogo, dal cui peso il bue o il cavallo non può liberarsi, è propria a significare una sventura inevitabile.

⁹⁴ Artemide è invisibile ad Ippolito, ora come nel passato. Qui, sulla scena la dea è fuori del suo campo visivo, ma ciò sta a simboleggiare con sufficiente evidenza anche la vera invisibilità che essa conserva davanti a lui. Ippolito tuttavia ne avverte la presenza, riconoscendone la divina fragranza: motivo tuttavia frequente nella poesia (cfr. **Callimaco**, fr. 22 e **Virgilio**, Eneide I, 403)

⁹⁵ Ippolito, consapevole ora che la sua morte è la punizione per il suo rifiuto di Afrodite, rimane fermo in quel rifiuto: la punizione non ha provocato nessun pentimento, ma una maledizione. Ed ora la sua dea lo rinsalda nel rifiuto: essa non può difenderlo, ma può e vuole vendicarlo. Il conflitto umano è risolto con la morte; il conflitto fra gli dei nell'Olimpo continua irrisolvibile.

⁹⁶ Artemide promette ad Ippolito la sua ricompensa: un culto a Trezene. In effetti Euripide dà una profezia di un culto del 5° secolo (che si legge anche in Pausania): spesso infatti si trattava di spiegare un culto in modo che il pubblico ateniese avvertisse la continuità del passato mitico con il presente.

Ippolito - 1431/1445

Tu, figlio del vecchio Egeo⁹⁷, prendi tuo figlio tra le braccia e stringilo (a te); l'hai ucciso innocentemente⁹⁸ ed è naturale per gli uomini sbagliare, quando gli dei lo permettono.

A te raccomando di non aver rancore verso tuo padre, o Ippolito; hai una sorte per la quale sei stato rovinato.

Addio, dunque! Non mi (è) consentito vedere i trapassati, nè contaminare⁹⁹ il (mio) occhio con l'anelito dei moribondi; ora ti vedo già vicino all'istante fatale.

IPPOLITO: Anche tu, vergine beata, va' con il mio addio; la (nostra) lunga intimità tu lasci senza difficoltà.

Cancello l'inimicizia con (mio) padre, se tu lo desideri; infatti anche prima ero docile alla tua parola.

Ahimè, le tenebre già mi oscurano gli occhi: padre (mio), prendimi e deponi ritto il (mio) corpo.

Ippolito - 1446/1461

TESEO: Ahimè, figlio (mio), che fai di me, di un infelice?

IPPOLITO: Sono morto; vedo le porte degli inferi.

T: (Muori) lasciando impura la mia mano?

I: No, perchè ti assolvo da questa (mia) morte¹⁰⁰.

T: Che dici? Mi mandi assolto del sangue (versato)?

I: Chiamo a testimone Artemide dall'arco irresistibile.

T: O caro, quanto sei generoso con (tuo) padre.

I: Augurati di trovare tali i tuoi figli legittimi.

T: Piango, ahimè, sulla tua pietà e la (tua) virtù.

I: A te anche addio, addio molte volte, padre mio!

T: Non abbandonarmi ora, figlio (mio), ma fatti coraggio!

I: I miei sforzi sono finiti; muoio, padre (mio). Coprimi al più presto il volto con il mio mantello.

T: Illustre territorio di Afea e di Pallade¹⁰¹, di qual uomo sarai privato! Me sventurato! Quante volte, o Cipride, dovrò ricordarmi dei tuoi mali¹⁰²!



⁹⁷ Egeo era in verità morto da tempo: probabilmente si allude al fatto che Egeo era già vecchio quando divenne nota la sua paternità di Tèseo.

⁹⁸ La legge attica sembra abbia fatto differenza fra tre specie di omicidi: assassinio volontario, omicidio giustificabile (cioè in una legittima difesa, contro un adúltero colto in flagrante), assassinio involontario. Quest'ultima categoria comprendeva non solo l'omicidio involontario (il tipo più comune) ma anche l'omicidio commesso perchè costretti (cfr. **Lisia**); è abbastanza probabile che essa comprendesse anche l'omicidio volontario commesso nell'erronea opinione che esso fosse giustificabile.

⁹⁹ La morte contamina e perciò il morto ed il moribondo devono star lontano dai luoghi sacri; anche l'uomo che ha avuto contatto con la morte è evitato finchè non sia purificato. A maggior ragione agli dei non è consentito assistere al trapasso di un uomo. L'allontanamento di Artemide ha tuttavia anche una sua ragione nell'economia della tragedia e soddisfa alle esigenze poetiche, rendendo ancora più chiara una caratteristica apparsa evidente in tutta la scena. La dea ama il giovane ed ha pietà di lui, ma non può piangere, non può rimanere accanto a lui mentre muore, mostrando così una riservatezza ed un distacco propri dell'austerità e della sua divina essenza.

¹⁰⁰ Secondo il diritto attico, prima di morire, la vittima poteva assolvere l'uccisore dalle conseguenze dell'omicidio.

¹⁰¹ Trezene ed Atene, le due città su cui regna Tèseo e partecipi della tragica vicenda, ambedue alluse con il cognome delle divinità lì particolarmente onorate: Artemide ed Atena.

¹⁰² Tèseo rientra nel palazzo reale, seguito dai servi che portano il cadavere di Ippolito.

Il personaggio di Fedra nel tempo

La Fedra di Euripide

Fedra è consumata fino allo spasimo dai turbamenti della passione; incapace di dominare il suo sentimento, ella è fortemente condizionata dalle convenzioni sociali: più che la percezione di ciò che di illecito la sua passione contiene, sono il suo buon nome e l'opinione i principali moventi della disperazione che la condurrà al suicidio.

Si preoccupa di non essere giudicata male neppure dopo la morte, e per questo ordisce il diabolico piano volto a giustificare il proprio gesto. La motivazione apparente del suicidio è di notevole sottigliezza psicologica: si presenterà al marito come sfortunata tutrice di un pudore violentemente offeso dal depravato giovane, ed il suo cadavere ne sarà prova inconfutabile.

Giungiamo così ad una questione irrisolta: se cioè nell'Ippolito debba o no vedersi una confutazione della dottrina socratica, che istituiva un nesso di consequenziale necessità fra la coscienza di ciò che è bene e la sua attuazione.

Per Fedra, in realtà, l'amore per Ippolito è una malattia e una follia, un dato di fatto che le appare ormai come ineliminabile; ella è convinta che non può sperare di distruggere la passione che ha invaso il suo animo, o meglio, lo può fare solo distruggendo se stessa.

Perciò, quando la moglie di Teseo parla alle donne di Trezene, il proposito di suicidarsi è ormai chiaro alla sua mente: ella dichiara nel v. 419 che il desiderio di non disonorare il marito e i suoi figli la "uccide". Senonché, quando la tragedia è arrivata a metà del suo svolgimento, Fedra si toglie effettivamente la vita. Ella dunque mette in atto quel proposito che ella stessa presenta come il migliore di tutti, data la situazione.

L'antisocratismo che molti studiosi hanno visto sembra dunque che non sussista: Fedra conosce il suo bene e lo mette in atto, e le ragioni che ella enuncia come capaci di impedire la realizzazione di ciò che uno giudica essere il meglio per se stesso in realtà si rivelano non determinanti per il comportamento del personaggio nel corso della tragedia.

In realtà il confronto con Socrate si realizza ad un livello più profondo, che non sul piano del puro confronto di opinioni. E' vero che Fedra esegue quello che è per lei il proposito migliore, ma questo coincide con la distruzione di se stessa. L'ottimismo che sta alla base della concezione socratica della conoscenza come sufficiente a garantire agli uomini la felicità è quindi scalzato alle fondamenta.

L'antisocratismo dell'Ippolito può in verità essere considerato rappresentativo dell'inconciliabilità che non poteva non risultare da un confronto della filosofia socratica con una concezione tragica (o anche, semplicemente, più realistica) della vita.

D'altro canto circa tale questione sono state formulate numerose tesi, come quella del Dodds: "Ma un ripudio cosciente della teoria socratica è stato riconosciuto, secondo me con ragione, nelle famose parole che egli pose in bocca a Fedra tre anni più tardi. La cattiva condotta, dice Fedra, non dipende da difetto di intuito "perché molte persone hanno un buon intendimento". Sappiamo e riconosciamo il nostro bene, ma non ci comportiamo secondo quel che sappiamo: o ce lo impedisce una specie di inerzia, oppure "qualche altro piacere" ci distrae dal nostro proposito. Queste parole suonano come una presa di posizione nella controversia, perché non sono richieste, né suggerite dall'azione drammatica.

E non sono passi isolati: l'impotenza morale della ragione è affermata più di una volta nei frammenti di tragedie perdute. Ma a giudicare da quelle conservate, Euripide, nelle sue ultime opere, si preoccupa non tanto dell'impotenza della ragione umana, quanto del dubbio più vasto, se sia possibile discernere un qualche fine razionale nell'ordinamento della vita umana e nel governo del mondo.

Tutta la prima parte dell' Ippolito è dramma dell'onore di Fedra; la moglie di Teseo è atrocemente divisa tra la passione amorosa infusale da Afrodite e la cura della sua "eukleia".

Già la dea, nel prologo, chiarisce i termini della tensione che porterà Fedra al suicidio: la passione sconvolgente, l'angoscia di lei che tenta di soffocarla nel silenzio ("e l'infelice, piangendo e straziata sotto gli stimoli dell'amore, si consuma in silenzio: nessuno di quelli di casa sa di che male ella soffre", Hipp. 38 ss.), la morte per salvare l'onore, "Fedra perirà onorata, ma pure perirà" (vv.47 s.).

Ma il tema della lotta disperata per la salvezza dell'onore domina il lungo racconto di Fedra, "cerchiamo di trovare una via onorevole per uscire dalla condizione in cui mi trovo" (v.331): ella si sente oscuramente in colpa, ma lotta per salvare la sua reputazione.

Non per amore del marito Fedra rifugge dall'adulterio, poiché ella ama il figliastro, né per rispetto dei sentimenti di quello, o dei familiari. L'opinione della gente la condiziona totalmente, e solo per rispetto della sua "eukleia" ella contrasta disperatamente la passione, e decide finalmente di affrontare la morte.

La fama, buona o cattiva, di una persona ricade anche sui suoi familiari, e, se è cattiva, comporta una riduzione del loro status sociale. Intanto la Nutrice mette in atto il suo piano, cercando di fare da intermediario tra Fedra ed Ippolito. Fedra avverte le voci contrastanti, ed ha la netta percezione che il suo atroce segreto è venuto alla luce, e che per lei tutto è finito.

E' la legge dell'etica aristocratica, valida per Fedra come lo era stata per Aiace: l'uomo vive per ciò che di

lui pensano gli altri della sua casta, che condividono i valori negativi e positivi che la costituiscono e la individuano.

Il suicidio diviene ora una necessità; ma non era sufficiente, come lo era per Aiace, a reintegrare l'onore.

La passione amorosa si tramuta in odio verso l'uomo che non ha compassione per il suo tormento e con l'eccessività del suo atteggiamento la ferisce nel più intimo: per riscattarsi ella è costretta a cercare di colpire a sua volta il suo accusatore.

Pur non rivelando i particolari del suo piano, ella riconferma in tutta chiarezza le ragioni della sua estrema decisione: *“io, riflettendo su ogni cosa, trovo un unico rimedio alla mia disgrazia, tanto da assicurare ai miei figli una vita onorata, e che io mi risollevi un po' in confronto alla caduta che ho compiuto. Certo io non produrrò disonore alla mia casa di Creta, e non mi presenterò a Teseo disonorata”* (vv.715-21).

Il Coro commenta tristemente che la regina, *“sommersa dalla atroce sventura, appendendosi alle travi della sua stanza nuziale, adattando un laccio al suo bianco collo, vergognandosi del suo odioso destino, preferirà salvare la sua buona reputazione, liberandosi dall'amore che le strazia l'animo”* (vv.769-75).

Col suo estremo sacrificio ottiene di non disonorare la sua casa e la sua famiglia, sfuggendo al suo odioso destino, scegliendo una fama gloriosa.

La Fedra di Ovidio

Ovidio Publio Nasone, poeta latino dell'età augustea, dedica alle eroine innamorate una delle sue opere maggiori, Le Heroides, risalente al periodo tra il 4 e il 5 d.C..

Composte in forma epistolare, tutte le Lettere, che Ovidio attribuisce alle singole eroine (figure della tradizione epico-tragica e della poesia ellenistica), e che sono destinate ai loro amanti riluttanti (come Ippolito), o lontani (come Ulisse), si configurano come lunghi monologhi in cui trova espressione la sofferenza della donna che lamenta la propria triste condizione, conseguente al distacco dall'amato.

Anche se altri autori si erano cimentati in simili esperienze letterarie, le Heroides ovidiane si sviluppano in modo del tutto nuovo: infatti, mentre quei poeti collegavano le loro opere, più o meno direttamente, con la propria persona o con l'ambiente storico nel quale vivevano ed operavano, Ovidio trasferisce le sue epistole poetiche in un mondo irreali, quello del mito, ormai definitivamente staccato da quello della maggiore poesia augustea.

Caratteristica peculiare dell'opera è l'assenza di altre voci, al di fuori di quelle delle eroine, che si facciano garanti della realtà degli avvenimenti narrati. Infatti, quando è possibile il confronto con i testi modello, si può verificare il carattere strumentale di alcune affermazioni dei personaggi di Ovidio.

Il lettore, quindi, conosce delle protagoniste e delle loro storie solo quanto loro stesse raccontano. Un altro tratto caratteristico delle Epistulae è la mancanza di omogeneità: infatti, manca una voce unificante ed il susseguirsi di quelle dei personaggi che esprimono le loro verità parziali ed individuali dà luogo alla possibilità di varie ed opposte interpretazioni dei fatti.

Tuttavia non bisogna pensare che l'Autore scompaia del tutto, anzi esso trova un suo spazio caricando di una sottile ironia, destinata al lettore, le parole delle eroine inconsapevoli.

Tra le Epistulae merita particolare attenzione quella di Fedra ad Ippolito. I personaggi sono ripresi dall'"Ippolito" di Euripide, tragedia per eccellenza dell'amore infelice.

Il centro di questa tragedia è costituito dall'incestuosa passione di Fedra per il figliastro Ippolito; la sua rivelazione, fatta dalla nutrice ad insaputa della donna, scatena la collera del giovane. Egli, infatti, alla dea Afrodite preferisce la caccia e la dea Artemide, assumendo nei confronti dell'amore un atteggiamento di disprezzo. E' proprio il rifiuto di Ippolito e la vergogna per la rivelazione della sua passione, a spingere Fedra al suicidio.

In Ovidio ritroviamo delle sostanziali differenze rispetto ad Euripide: la prima consiste nel fatto che è Fedra stessa, proprio attraverso la lettera, a dichiarare il suo amore ad Ippolito; la seconda nel modo in cui la donna vede un'eventuale concretizzazione della propria passione: per lei non si verificherebbe un incesto, ma un "semplice" adulterio. L'incesto si configura come atto molto grave nella cultura antica: lo scarto tra la società umana e non, è rappresentato dall'esogamia.

Alle tematiche connesse all'incesto si ricollega il mito di Fedra; ai versi 129-134 l'eroina pronuncia queste parole per convincere Ippolito della liceità del loro rapporto amoroso: *“Né poiché la matrigna vorrà accoppiarsi al figliastro / nomi vani atterriranno il tuo animo. / Codesta pietà è antica e morirà in un evo futuro, / esistette nel tempo in cui Saturno reggeva regni selvaggi. / Giove stabili che fosse pio tutto ciò che giova, / e rese del tutto lecito che la sorella si accoppiasse al fratello..”*. Con queste parole lo persuade ad abbandonarsi a ciò che è contro la Pietas e contro il Fas: Giove (*Iuppiter*) loda come pio tutto ciò che giova (*iuvat*).

La Fedra di Euripide non può esprimere la propria passione anzi ne è prigioniera nel tentativo di conformarsi a valori morali che non ammettono concessioni. Quella delle Heroides, invece, vive in un ambiente mondano spregiudicato nel quale è possibile abbandonarsi ad atteggiamenti meno inflessibili ed esaltare un'etica moderna e tollerante.

La differenza tra le due Fedre si ricollega ad un diverso atteggiamento dei rispettivi Auctores nei confronti dell'universo femminile.

Euripide è condizionato da una forte misoginia che si riscontra nel comportamento della stessa eroina: essa nutre per il figliastro un groviglio di sentimenti che affascina e sgomenta e che è malvisto nel contesto sociale in cui la donna vive.

La Fedra euripidea non riesce, respinta ed insultata, a sopravvivere alla vergogna e si uccide; tuttavia in punto di morte tenta un'ultima volta di riscattarsi agli occhi della sua gente facendo ricadere la colpa dell'insana passione su Ippolito.

La Fedra di Ovidio, invece, convive più serenamente con i propri sentimenti manifestandoli senza pudore ma anzi cercando di convincere l'amato a condividerli.

La Fedra di Ovidio non è "colpevole" per il suo "illecito" sentimento, giacché è lei stessa vittima inconsapevole di una spietata "vendetta trasversale" di Afrodite: in questo modo la dea ha voluto punire Ippolito, reo di averla trascurata per Artemide, e di averla definita "la più spregevole tra le dee".

La Fedra di Seneca

Un posto particolarmente importante tra le opere di Seneca rivestono le nove tragedie "cothurnate", cioè di argomento mitologico greco: Hercules Furens, Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra, Oedipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules Oetus.

Di esse abbiamo scarse notizie; tuttavia sono le uniche tragedie latine ad esserci pervenute in forma non frammentaria e hanno rappresentato non solo la ripresa del teatro latino tragico arcaico, ma anche il punto di arrivo, ai limiti dell'espressionismo verbale, della "tragedia retorica".

A causa della scarsità di notizie pervenuteci le tragedie senecane presentano alcuni interessanti problemi interpretativi, a cominciare dalla cronologia della composizione, legata ad un quesito di base, cioè se sono state composte per fini puramente artistici o con obiettivi politici, e ancora, se fossero destinate alla rappresentazione o alla lettura nelle sale di recitazione (*recitatio*).

La critica propende per la seconda ipotesi perchè l'azione drammatica è sostituita dalla declamazione dei sentimenti (fine e profonda ne è la psicologia) e per la sottigliezza del dialogo sofistico.

Della tragedia latina arcaica riscontriamo in quelle di Seneca il gusto del pathos, l'exasperazione della tensione drammatica ottenuta mediante l'introduzione di lunghe digressioni, che alterano i tempi dello sviluppo, inserendosi nella tendenza ad isolare singole scene come quadri autonomi; anche se alcune caratteristiche tecniche contrastano con la consuetudine del teatro antico in quanto alcuni passaggi di scena sembrano impossibili nel suddetto teatro. In ogni caso, esse appartengono a pieno titolo al genere tragico in quanto ne hanno la struttura tradizionale (prologo, episodi, cori, trimetro giambico).

E' da sottolineare, comunque, che il tragico dello Spagnolo non rispetta lo spirito dei modelli greci: è un tragico, il suo, ideologico piuttosto che tematico, la realtà esistenziale è assolutamente negativa e tutti i drammi hanno una conclusione luttuosa.

Le tinte fosche sono accentuate ed anche i particolari più truci; inoltre tutte le tragedie sono sempre alimentate dalla filosofia e dalla dottrina stoica dell'autore che, invece di indurlo alla speranza, o almeno alla certezza che una ragione provvidenziale domini il cosmo, riversa la sua visione in un pessimismo totale.

Le vicende delle opere si configurano come conflitti di forze contrastanti, soprattutto all'interno dell'animo, nell'opposizione tra "mens bona" e "furor", la ragione e la passione.

Al centro troviamo la rappresentazione dello scatenarsi delle passioni sfrenate, non dominate dalla ragione. Della ragione sono quasi sempre portavoce i personaggi secondari: nutrici, servi, destinati comunque a rimanere inascoltati.

Del "furor" sono, invece, spesso dominati i protagonisti: Medea, Atreo, Fedra ...

Il "lògos" si rivela incapace di frenare le passioni e di arginare, quindi, il male.

Nascono, perciò, scenari d'orrore e di forze maligne, in una lotta tra bene e male che, oltre ad avere dimensione individuale all'interno della psiche umana, assume un aspetto più universale.

Le tragedie si configurano anche grazie ad un carattere spiccatamente letterario, oltre che per quello moralistico e filosofico, grazie alle reminiscenze di tanti autori e allo stile fortemente influenzato dalla retorica asiatica, a cui dobbiamo la forma prettamente gonfia, barocca ed il gusto per il macabro.

Infine all'autore non interessa tanto lo sviluppo dell'azione, di cui dà scontata la conoscenza, ma il dibattere su una serie di argomenti morali e politici, quali la colpa, il delitto, il "regnum", la "fides". Prevalgono perciò gli scopi argomentativi, perseguiti con tutti gli strumenti della retorica. I personaggi sono portatori di determinati temi e tutto ciò fa derivare un tono declamatorio che generalmente infastidisce il lettore moderno.

Tuttavia nelle tragedie più riuscite l'approfondimento psicologico è potente e raggiunge momenti di alta commozione: esempio lampante è sicuramente la "Phaedra".

La materia della Fedra di Seneca è attinta da Euripide, probabilmente sia dall' "Ippolito incoronato" sia dalla più audace prima edizione dello stesso dramma : l' "Ippolito velato", che dovette suscitare scandalo tra gli spettatori.

Per Seneca però non ci fu problema in quanto la Roma neroniana era assai più spregiudicata e "moderna" dell'Atene periclea, e l'incesto era tra i temi entrati nella cronaca non meno che nella letteratura.

Amore e morte è il binomio tragico già racchiuso nel mito che Seneca elabora e strizza fino a trarne gli effetti più spasmodici ed esasperati, da romanticismo barocco, ed il barocco è nel gusto del tempo, nel fondo della vita e dello spirito oltre che nella retorica di moda.

Dapprima la protagonista coglie l'attimo di furore omicida di Ippolito con masochismo sublime e, in seguito, dopo la morte del ragazzo, la sua disperazione è tale da sperare di congiungere il suo destino a quello di lui attraverso la morte, di accompagnarlo oltre essa.

Fedra così viene ad essere la prima creatura della poesia antica che porti, o si illuda di portare, romanticamente il suo amore, il suo peccato, al di là della vita.

I motivi di confronto tra il modello euripideo e la tragedia senecana sono individuati in base a tre parametri basilari.

Il primo sicuramente riguarda il contrasto passione/castità che diviene in Seneca contrasto tra "furore" e "mens bona". In Euripide il dualismo è costituito dallo scontro tra i due personaggi e tra le due divinità che rappresentano queste forze: Afrodite, che apre la tragedia, e Artemide, che la chiude come "dea ex machina".

In Seneca la lotta si trasferisce direttamente all'interno della coscienza della donna e, nello stesso tempo, si assolutizza in quella tra "furore" e "mens bona", tra asservimento alle passioni, di cui l'amore risulta l'esempio più tipico e devastante, e libertà da esse, filone conduttore della morale stoica.

In Euripide, anche nella seconda edizione, Fedra non è più la primitiva ed istintiva cretese che conosce solo le leggi della passione, ma una donna che lotta contro il suo desiderio colpevole, contro il demone che l'agita, anche se è comunque destinata a perire e a distruggere tutta la famiglia.

In Seneca, invece, anche se il personaggio è sconfitto, si afferma la possibilità dell'uomo di lottare con la passione e dominarla, in quanto l'amore non è un'imposizione dell'onnipotente divinità, ma puro istinto che l'uomo può controllare con la fermezza dello spirito.

L'altro parametro preso in analisi è quello che evidenzia la trasformazione di Ippolito da devoto alla dea Artemide a saggio stoico per Seneca.

Infatti nella versione euripidea il giovane ci è presentato come un casto seguace della dea, amante solo delle selve e della caccia, in Seneca egli diventa una sorta di filosofo sulla quale bocca l'autore pone le massime tipiche della saggezza stoica; quindi, lo stesso amore per la vita silvestre diviene distacco dalle passioni, disprezzo degli onori e del potere.

Il terzo ed ultimo parametro riguarda un elemento di attualità politica, cioè l' accusa al potere ritenuto autoritario e privo di "lume".

Esso è un ulteriore elemento a favore della originalità del testo senecano ed è sicuramente legato al rapporto che lo scrittore aveva col principato di Nerone.

Fedra, infatti, non è solo la donna in preda alla insana passione, ma anche la regina abituata ad imporre il proprio volere su quello degli altri e non a sottostarsi ad esso.

Comunque tutte le differenze e gli elementi originali dell'opera di Seneca rispetto al modello greco non fanno altro che ricondurci alle differenze culturali e politiche delle due epoche, oltre che riflettere la matrice stoica dell'operato dello scrittore latino.

La Fedra di Racine

Figlia del re degli Inferi Minosse e di sua moglie Pasifae, che doveva innamorarsi del toro inviato da Poseidone e dare alla luce il minotauro, discendente del Sole per parte di madre, Fedra fu data in sposa a Teseo, eroe attico. A Trezene o ad Atene, dove lui sarebbe venuto a celebrare i misteri, Fedra incontra Ippolito, figlio di Teseo e di un'amazzone chiamata a seconda delle versioni Melanippe, Antiope o Ippolita, e si innamora di lui. La storia di Fedra comincia in realtà con questa passione, dapprima taciuta, poi confessata sia alla nutrice sia allo stesso Ippolito durante l'assenza di Teseo, il cui ritorno provoca la calunnia di Fedra, il suo suicidio e la morte di Ippolito, imprudentemente maledetto da suo padre, in un combattimento con un mostro marino inviato da Poseidone.

Presentiamo qui di seguito la sintesi della tragedia raciniana, di cui diamo un riassunto atto per atto, inserendo successivamente la prefazione scritta dallo stesso Racine:

- ATTO I: La tragedia si apre con la decisione di Ippolito di allontanarsi da Aricia, la fanciulla amata, per andare alla ricerca di Teseo. Compare sulla scena Fedra che è consunta da un male misterioso. Enone, sua nutrice e confidente, riesce infine a strapparle il segreto: Fedra ama il figliastro e pensa con sollievo

alla morte. L'atto si chiude con l'annuncio della morte di Teseo e da ciò Fedra è indotta ad un barlume di speranza.

- ATTO II: Ippolito rivela il suo amore ad Aricia, colei che, per decreto paterno, non dovrebbe amare. Il dialogo tra i due viene interrotto dall'arrivo di Fedra. Durante l'incontro la regina inizia col raccomandargli d'aver cura di suo figlio, ma la sua passione non tarda a tradirsi con parole allusive finché esplose in una confessione disperata. Davanti a un Ippolito incredulo e turbato Fedra afferra la spada del giovane e tenta di uccidersi, ma sopraggiunge la nutrice che la porta via mentre ha ancora in mano la spada. Intanto corre voce che Teseo sia ancora vivo.
- ATTO III: Enone esorta Fedra a partire, ma la regina spera ancora di poter conquistare il cuore di Ippolito offrendogli di regnare su Atene. Manda così Enone a convincere il figliastro, ma poco dopo questa ritorna con l'annuncio dell'arrivo di Teseo. Fedra sgomenta pensa solo alla sua morte, rifiutandosi di dimenticare Ippolito nonostante le insistenze della nutrice. Dopo l'arrivo di Teseo con il figlio il dubbio si insinua nella mente del re creduto morto, in seguito alle ambigue parole della regina semi incosciente e di Ippolito. Nell'ultima scena Ippolito in un dialogo con Teramene, sua confidente, si chiede quello che veramente nasconda la reticenza della matrigna.
- ATTO IV: Enone accusa Ippolito aggiungendo alla calunnia indizi quali la spada per confermare la veridicità del suo discorso e convincere così Teseo. Il re impreca contro il figlio invocando Nettuno perché lo punisca. Ippolito tenta inutilmente di difendersi confessando il suo amore per Aricia, senza accusare Fedra, ma il padre non si lascia convincere. Fedra supplica il marito di risparmiar Ippolito, pensando anche di confessare il suo folle amore, ma, cieca di gelosia dopo aver appreso di avere una rivale, non dice nulla in sua difesa lasciando così allontanare Teseo iracondo. Dapprima sola e in seguito con Enone, Fedra si abbandona al suo furore, ma sopraggiunto il rimorso scaccia malamente la nutrice.
- ATTO V: Aricia rimprovera ad Ippolito il suo silenzio, ma egli le spiega le ragioni, sperando che a rendergli giustizia sarebbe stata l'ignominia che Fedra avrebbe in seguito subito. A Ippolito non resta nient'altro che fuggire e invita Aricia a seguirlo per poterla sposare. Teseo incontra poi Aricia e dalle sue parole allusive viene spinto ad interrogare nuovamente Enone. Appresa la morte della nutrice e il delirio in cui è caduta Fedra, capisce il suo errore e prega Nettuno di salvare il figlio, ma sopraggiunge Teramene ad annunciare la morte di Ippolito dopo lo scontro con un mostro marino. Alla fine del racconto di Teramene appare Fedra che giustifica Ippolito confessando la sua passione. Per effetto di un veleno la regina muore di fronte a Teseo che dopo aver invocato l'oblio su tutta la vicenda decide di rendere onore al figlio e di accogliere Aricia come figlia.

LA PREFAZIONE DI RACINE

"Ecco un'altra tragedia il cui soggetto è tratto da Euripide". Nello stendere questa tragedia l'autore francese apporta però alcune modifiche rispetto al tragediografo greco in particolare nel delineare i protagonisti:

- Fedra, per Racine non è né del tutto colpevole né del tutto innocente: "E' vincolata dal proprio destino e dalla collera degli dei ad una passione illegittima di cui lei per prima ha orrore". Essa compie ogni sforzo per sconfiggerla, preferendo di gran lunga la morte, ma alla fine è proprio l'eroina tragica ad essere sconfitta confessando il suo tremendo amore; ed è la voce della morte di Teseo, basata sulla storia di un viaggio favoloso del re di Atene come la si trova in Plutarco, che porta Fedra a fare la sua confessione che non avrebbe mai osato fare finché avesse creduto vivo il marito. Proprio per questa parziale innocenza Racine ha tentato di renderla meno odiosa di quanto non fosse nell'originale greco, affidando l'accusa contro Ippolito alla nutrice: a questa infatti si addiceva meglio una simile bassezza piuttosto che ad una principessa capace poi di esprimere sentimenti tanto nobili e virtuosi.
- Ippolito, mentre in Euripide e Seneca è accusato di aver realmente violentato la matrigna, nella *Phèdre* viene accusato solo di averne avuto l'intenzione. Inoltre Racine gli ha attribuito "...qualche punto debole che lo avrebbe reso un poco colpevole nei confronti del padre senza peraltro sminuire tutta la grandezza d'animo con cui risparmia l'onore di Fedra e si lascia opprimere per non accusarla", chiamando debolezza "...la passione che suo malgrado prova per Aricia, figlia e sorella dei mortali nemici di suo padre".

Il mito di Fedra ha sempre avuto un ottimo successo di pubblico, sia nell'antichità che nel XVII secolo, perché, a parere di Racine, "...essa possiede tutte la qualità che Aristotele esige dall'eroe tragico e che sono adatte a suscitare la compassione e il terrore".

Inoltre tra tutte le tragedie da lui scritte, egli afferma con sicurezza che "...in nessun'altra la virtù è messa maggiormente in luce. Ogni più piccola colpa è severamente punita. I peccati d'amore si confondono con i veri peccati. Le passioni vengono descritte per mostrare tutto il disordine di cui sono causa". Il fine ultimo di tutti i tragediografi è quindi mostrare questa virtù, facendo diventare il teatro una scuola in cui la si insegna al pari delle scuole filosofiche; ed è questo che in ultima istanza si augura Racine.

Perché Fedra?

Al pari di Edipo la storia di Fedra si configura come un archetipo che percorre tutta la letteratura universale. La storia della seduttrice incestuosa o meno che si fa calunniatrice si ritrova in India, in Cina, in Egitto e fa da trama ad altre leggende della tradizione occidentale.

Phèdre inoltre presenta una tipica situazione edipica: ritorna infatti, anche se in forma più mediata, il tema dell'incesto. *"Il mito di Phèdre e Hippolyte mette in scena non tanto Edipo quanto Giocasta. Il desiderio incestuoso perfettamente manifesto si sposta nella figura femminile... L'uomo deve solo subire e accettare la volontà dell'eroina... La presenza di Hippolyte risveglierà nella matrigna l'amante, facendole dimenticare il suo ruolo di madre."* (Alberto Capatti, *Introduzione a Fedra*, Mondadori).

Ma un altro elemento tanto più interessante quanto meno esplicito collega il dramma di Fedra a quello di Edipo, quello della riflessione sul linguaggio; il linguaggio che maschera e tradisce le realtà interiori, dà peso alle apparenze, arreca morte rivelando quel che deve essere taciuto. Edipo non vuole ascoltare le parole di Tiresia, Fedra cerca di non pronunciare le parole fatali, ma il dramma si consuma proprio attorno a due momenti linguistici: la confessione e l'imprecazione. Alla parola non si può porre rimedio: il passaggio dal silenzio alla parola genera l'irrimediabile.

La Fedra di D'Annunzio

La Fedra di D'Annunzio è una figura artisticamente viva con atteggiamenti tra il folle e demoniaco.

Ella, per assecondare troppo la sua passione trasgredisce le leggi morali e sociali che regolano la convivenza umana. È un essere primitivo, che non si integra nella normale vita, le cui manifestazioni anzi suscitano in lei delirio e agitazione.

Nella tragedia dannunziana non spicca molto la sacralità tipica del dramma greco, ma piuttosto è posto l'accento su quanto d'umano suscita dolore e sofferenza.

Ella si inasprisce alla notizia che Teseo è vivo, in quanto vede distrutta la propria gioia malvagia, mentre si inebria, rivivendo la gloriosa ultima ora di Capaneo, folgorato da giove su le mura di Tebe.

Fedra esalta, quindi il sacrificio eroico che fu coronato dal sacrificio d'amore di lui moglie Evadne mentre mostra odio per Teseo, che rappresenta l'ostacolo costante al suo sogno vertiginoso di piacere, al suo amore non corrisposto per il figliastro Ippolito.

Sentimenti di odio e di ammirazione eroica nutrono l'anima complessa di Fedra. Ella è consapevole dei suoi impulsi incoercibili al piacere, al peccato, alla trasgressione e si vergogna di questa sua colpa.

E proprio dal conflitto dei suoi desideri inappagati, dei sentimenti peccaminosi nasce la sua malvagità, la sua empietà che la porta ad esaltare la ribellione di Capaneo a Zeus e il sacrificio amoroso di Evadne.

Il personaggio mitologico, trattato da Euripide, diventa in D'Annunzio un tipo dannunziano.

In Euripide spicca la donna che si strugge, langue e tutt'al più si esagita. In D'Annunzio Fedra è ansia furiosa, folle, abbandonata alle suggestioni del senso e dell'istinto sfrenato, che vede nell'erotismo e nella sensualità il mezzo per manifestare la vita profonda e segreta dell'io che sfugge al controllo dell'intelletto.

E' insomma un misto di voluttà e istinto.

Ella è quindi un'interprete genuinamente dannunziana dell'ideale orgiastico ed amorale del poeta, di un ideale immorale di una vita fondata sull'accettazione di ogni invito dei sensi, e sull'egocentrismo assoluto, sul rifiuto della razionalità, in nome di una conoscenza del mondo da raggiungere attraverso la suggestione immediata dei sensi, sul trionfo della vitalità istintiva.

Ed in nome di questo abbandono all'ebbrezza dei sensi e ai suggerimenti dell'istinto, l'erotismo di Fedra diventa angoscia, agitazione irrefrenabile, empietà furente contro Afrodite, abbattimento alternato, orgoglio passeggero, ma vilipeso al pensiero che tra qualche ora Ariadne la schiava tebana sarà tra le braccia di Ippolito.

L'atteggiamento della Fedra euripidea è, potremmo dire, quasi romantico, di un dolore realistico e struggente, per un bene che non l'appartiene, quello della Fedra di D'Annunzio è tipicamente decadente, irrazionale, naturalistico, istintivo e perciò di una vogliosità incontrollata che assale Ippolito con tutti i mezzi a sua

disposizione, dalla sfrontatezza invereconda e immorale alla lusinga di una promessa di potenza.

Al rifiuto del giovane, ella passa alle offese e alle minacce, all'exasperante incalzare e alla folle presa. Ippolito fugge e Fedra momentaneamente s'abbatte.

Ma ella, demone terribile s'inalbera presto nella sua furezza amazzonica per l'ultima opera di ribellione alla ragione, e di esaltazione dell'istinto, ricorrendo, in maniera spietata e cinica, alla calunnia.

Tuttavia non bisogna considerare questo gesto come fine a se stesso, ma come gesto di franca rivolta al volere degli dei e del Fato, come Capaneo di cui ella è stata ammiratrice ed esaltatrice.

E questo prometeismo suggella la sua ribellione alle leggi della ragione per cercare, ma senza risultati, di far prevalere l'istinto sulla ragione, anche contro il volere degli dei.

Fedra in D'Annunzio è, in conclusione, anima viva, con qualche mistura di follie nietzschiane; appartiene a quella categoria di caratteri demoniaci che, troppo asserviti dalla loro passione, si mettono al disopra delle leggi e della morale nella convivenza degli uomini; nature primitive in cui è convulsione e spasimo ogni normale manifestazione di vita. Fedra uccise Ippolito non per vendicarsi della repulsa, ma per vincere Afrodite, per domare in sé l'incestuoso amore per il figliastro. E potrà dunque infine celebrare il proprio nome come "il nome di chi sovverte antiche leggi per porre una sua legge arcana", e chiamare su di sé a bella posta l'ira di Artemide, ingiuriandola come casta ed inutile protettrice dell'ucciso Ippolito, mentre anche nella morte è lei la vittoriosa, lei che, pura ormai di colpa, si ricongiunge all'amato.

Breve storia del teatro

Dall'Ellenismo greco all'Espressionismo tedesco del '900

di Antonio Attisani

1. Nascita del teatro nella civiltà ellenica

Storia del teatro

È opinione comune, sebbene prima di fondamento da un punto di vista storico, che i piatti orientali e "primitivi" siano rimasti simili a se stessi e fedele alle rispettive origini molto più di quanto non lo sia entrato vivo e conosciuto dell'Occidente europeo.

Molte storia del teatro greco fanno una gran confusione perché sovrappongono teatro che va dal V al IV secolo a.C. informazioni relative a periodi posteriori.

La polis

La civiltà ellenica è caratterizzata dalla istituzione della polis che rappresenta l'evoluzione delle precedenti forme di convivenza. La polis è luogo di commercio e scambio più che di agricoltura, di egemonia aristocratica e maschile, di competizioni e agonismo ecc. La polis è stata definita un primo esempio di democrazia e costituirebbe, assieme "all'invenzione" della scienza, e il "miracolo greco" da cui trae origine la civiltà occidentale. Invece c'è una grande differenza tra l'ideale di polis e della realtà. Lo stesso Platone afferma che la polis esistente dovrebbe essere distrutta per fondarne una migliore.

Il teatro di cui siamo per parlare nasce all'apogeo della civiltà ellenica, dopo la cacciata degli invasori persiani. Nel contesto dei conflitti e della ritualità della polis si sviluppa la scrittura come mezzo di trasmissione del sapere-potere e gli autori teatrali sono tre prime spore tramite la scrittura un pensiero organico sul mondo, pensiero ricco di motivazioni e implicazioni filosofiche.

La cultura dell'ellade

Nella cultura ellenica degli ultimi secoli avanti Cristo l'arte teatrale è portatrice di grandi novità, sebbene la memoria dell'età precedenti non venga certo disprezzata. Anzi, il dibattito sul passato molto vivace, anche perché lo stesso presente si trasformò molto rapidamente in profondità in ogni campo.

Nell'Ellade dal sesto al quarto secolo avanti Cristo la religione naturalistica continua essere praticata dalla maggioranza delle donne dei contadini, spesso usando luoghi e rituali occulti come a Eleusi, dove sorge il santuario Demetra. Lì si celebrano i misteri eleusini, forse retaggio della precedente civiltà minoico-micenea. Poco si conosce di periti che celebrano la morte e la rinascita del grano come degli esseri umani, non è accertato che si sono aperti alla partecipazione delle donne e degli schiavi, figure sociali prive di ideali diritti di cittadinanza nella polis. Ma per quanto si potenzia presenza di danze e di canti durante la celebrazione di questi riti, e con l'affermazione di Dionisio e di Orfeo che, più probabilmente, si ha la genesi della grande teatro ellenico.

Parte fondamentale della cultura degli elleni è il complesso dei poemi epici attribuiti a Omero. La poesia omerica è senz'altro composta per essere recitata e probabilmente solo dopo un primo periodo durante il quale rimane affidata alla tradizionale, assume quella forma definitiva e scritta che si consente di apprezzarla anche oggi.

L'origine della tragedia e della commedia è fatta risalire dagli storici ad occulti importati dall'oriente quasi nello stesso tempo: quello di Dioniso e quello di Orfeo.

Attorno all'altare di Dioniso un coro di uomini e donne guidato da un corifeo intona un canto all'unisono chiamato ditirambo.

Secondo quanto dice Aristotele nella Poetica la tragedia sarebbe nato dagli exarchontes (coloro che gridano, che danno il canto) del ditirambo. Circa l'origine del termine tragedia esso potrebbe indicare sia canto dei satiri, sia l'assegnazione di un capro in premio al coro migliore.

Nascita del dialogo teatrale: Tespi

Un ruolo decisivo nel passaggio dal coro ditirambico al dialogo teatrale è attribuito, sulla base di pochi indizi, a Tespi, poeta e attore del VI secolo avanti Cristo. Tespi gira per i villaggi con Carlo che può servirvi all'occorrenza come palco e recita delle feste locali. Tuttavia non è dato sapere se fosse un adepto di Dioniso e di che tipo fosse il ditirambo da lui diretto e eseguito, è certo comunque che questa figura d'attore introduce nell'attica non un nuovo genere di recitazione quanto l'idea stessa di teatro. Tespi contraddistingue un'era di passaggio dal rito all'arte. È la prima persona non è rivestita di un ruolo sacro al personale e un Dio o un errore, staccandosi come attore dal coro e dialogando con esso.

La collocazione delle feste nel calendario ha molta importanza della vita sociale e culturale degli Elleni, soprattutto perché e in quest'occasione che siano le rappresentazioni teatrali.

Nelle celebrazioni degli dei e l'arte ha una funzione magica e purificatrice (catarsi) che coinvolge, con la mediazione del racconto, anche un pubblico di non iniziati. Il teatro è concepito come un'attività rivolta ai non iniziati, in grado di estendere il campo d'esperienza dello spettatore ma basata sull'insegnamento diretto agli iniziati della religio teatrale. Per tale motivo è facile dimostrare che esiste una connessione tra filosofia e teatro: si tratta di modi, pur diversi, di pensare il mondo le sue ragioni di esistenza, anche al fine di legare o di svelare il nesso tra destino dell'individuo e destino della comunità.

L'organizzazione

La direzione delle feste Dionisie è una delle mansioni dell'arconte, e il capo nominale della città per un anno. All'Arconte si rivolgono i drammaturghi di che intendano gareggiare che egli ne sceglie 3 per la tragedia.

Ognuno di essi deve comporre tre tragedie ed un epilogo satiresco.

I primi autori sono anche interprete delle loro opere, in seguito invece seguono gli attori più adatti; ma dalla metà del V secolo avanti Cristo è l'Arconte che assegna l'attore protagonista a ciascun drammaturgo. Non sappiamo che scelga e paghi il secondo per fattori, probabilmente il protagonista stesso.

Ci sono poi i giudici il numero di 10,1 per ogni tribù dell'attica. La competizione teatrale delle proprie si svolge in quattro giorni (ridotti e tre durante la guerra del Peloponneso che oppone Atene a Sparta). In tre giorni si rappresentano le tragedie e il loro epiloghi satireschi, uno e riservata la competizione delle commedia. Alla fine i giudici proclamano i vincitori.

Eschilo

Eschilo è ricordato giustamente come primo grande autore drammatico e tra i massimi fino a oggi. Si pensa che ha descritto una novantina di copioni teatrali, ma di suo restano soltanto sette tragedie complete, tutte scritte nella tarda maturità, e numerosi frammenti. A 26 anni comincia a concorrere alle Dionisie ma riporta la prima vittoria solo a quarant'anni. In seguito e talvolta sconfitto da Sofocle, ma ottiene la corona del vincitore per altre tredici volte la morte lo cogli mentre si trova a Gela, in Sicilia dove pare sia fuggito in previsione delle imminenti vittoria di Pericle.

Sul piano dell'innovazione tecnica Eschilo si segnala per avere introdotto il secondo attore, per l'utilizzazione di un coro variabili, per avere perfezionato la maschera. Il successo di Eschilo, tuttavia, e un fenomeno postumi, pare che presto contemporanei non suscitò grandi entusiasmi.

La produzione teatrale di Eschilo e, nella civiltà ellenica, quella cui si riconosce maggior impatto filosofico e politico.

Nel teatro di Eschilo si sentono molto le origini corali della tragedia, sul piano della struttura formale, e riecheggia il ricordo delle antiche matriarcali forme di culto che segnalano la particolare sensibilità religiosa dell'autore. Eschilo è abilissimo nel trarre ispirazione o attingere alle fonti della leggenda.

Sofocle

Sofocle a vita lunga, e proprio durante il periodo più florido per la polis e le arti di Atene, quello della dittatura di Pericle. Come Eschilo, ha scritto una novantina di copioni teatrali, vincendo ben diciotto primi premi. Con Sofocle cambiano sia gli schemi del lavoro teatrale che la struttura drammaturgica. A lui si devono molteplici innovazioni: è il primo autore a non recitare, pare per e i limiti della sua voce; l'aggiunta di un terzo attore diventa regola comune; viene predisposta la Skenographia, ovvero la decorazione dello Skenè. Nei suoi testi, inoltre, diminuisce la parte assegnata al coro e il dialogo tra i personaggi si fa più naturale ecc.

con la sua morte e assistiamo alla scomparsa, per molti secoli, dalla scena teatrale, d'una poesia altissima e sofferente, mentre appaiono forme di sensibilità e drammaturgia orientate maggiormente dall'osservazione della psicologia umana e della società.

Euripide

Anche per Euripide si calcola che ha descritto una novantina di lavori. Ci restano 18 tragedie e l'unico dall'ammasso di rischio che ci sia pervenuto integro, il ciclope. Euripide vince il premio per la tragedia soltanto

cinque volte suscitando vivaci discussioni circa i suoi meriti effettivi. È tuttora considerato un grande innovatore dell'arte scenica. All'interno dell'impianto della tragedia interviene riducendo ulteriormente ruolo del coro per lasciare spazio alla psicologia dei personaggi. Inoltre, usando il prologo per introdurre adeguatamente fatti i protagonisti, inserisce lunghe relazioni di messaggeri, dispone simmetricamente lunghe disquisizioni retoriche dei protagonisti. Sul piano più tecnico, Euripide dota gli attori di una nuova gamma di espressioni vocali per il recita attivo e il canto e risolve gran parte dei suoi finali con Prodi di apparizioni divine mediante il genio le macchine scenica. Ma la creatività del drammaturgo si esercita soprattutto negli intrecci, sia per inseguire la sua ansia di realismo unita a un vivaci interesse per la psicologia femminile, sia per adattare il senso di una tragedia a occasioni politiche contingenti. Per questi motivi e Euripide si ha lasciato alcune delle tragedie più belle assieme alcune delle più brutte.

Dopo Euripide il solo grande autore è Aristofane, poi è il dilagare della commedia.

Aristofane

Aristofane e l'unico autore ateniese di genere comico di cui abbiamo testi completi: undici commedia delle 40 circa che avrebbe scritto in quarant'anni di attività. Molte di esse derivano il titolo dei travestimenti del coro e generalmente si riconosce che la satira dell'autore è espressa soprattutto per mezzo del coro. La sua geniale causticità non risparmia nessuno, non gli uomini politici nei grandi tragici che lo hanno preceduto ma non può fare a meno di contare su amicizie influenti..

Aristofane, quando sa di dover scrivere solo per il pubblico locale, adatta i suoi testi.

Aristofane è considerato il maggiore esponente della "commedia antica, alla quale segue, dopo la guerra del Peloponneso, la cosiddetta "commedia di mezzo" e la "commedia nuova" del terzo e II secolo.

La decadenza ellenica

Dopo Aristofane cambiano i contenuti e lo stile della commedia. Alla polemica politica e filosofica subentrò tematiche che propongono vicende contorte e improbabili di mercanti, soldati, e schiavi ecc., insomma dei subalterni o emarginati della società. È un riflesso della società in decadenza come abbiamo visto, nella quale emergono nuovi soggetti sociali che si affermano con il lavoro e l'astuzia, ridimensionando i privilegi degli aristocratici che vivono di rendita. In questo clima culturale prevale il gusto letterario per la realtà quotidiana, a discapito dello scavo psicologico dei personaggi introdotto da Euripide e da Aristofane. Non più che noi ma uomini comuni: il pianto il riso perdono d'intensità, mentre la famiglia tende di venire il nuovo orizzonte ideologico entro cui nascono e vengono le condotti tutti conflitti.

In tale contesto l'opera di Menandro si segnala per l'abilità della composizione, per la scioltezza del dialogo e lentezza del sentimentalismo e motivi comici.

Finale di un grande inizio

Nel quarto secolo avanti Cristo la lingua greca si espande seguendo le conquiste di Alessandro magno. Si costruiscono numerosi teatri in pietra, praticamente ogni città dell'Ellade ha il proprio. Da cultura dei due secoli successivi è detta ellenistica. Ha così origine quella imponente documentazione archeologica da qui si ricava la maggior parte delle informazioni che diventano sbagliate se sovrapposte all'immagine nel teatro precedente, quello del V secolo. E secoli seguenti invece non ci restano nemmeno i testi teatrali, benché fossero prodotti in gran numero. Nelle manifestazioni la tragedia a suo ruolo rilevante ma solo per quanto concerne il numero e la ricchezza degli allestimenti, mentre non abbiamo notizie di testi di grande valore artistico e sappiamo invece che il crescente arbitrio degli attori si risolve in una teatralità sempre più esteriore e di maniera. Anche l'economia del teatro cambia radicalmente. Per lo spettacolo si spendono somme enormi, si registra un grande afflusso di pubblico. Il teatro rimane, anche con le sue nuove forme, la manifestazione più importante del mondo ellenico.

Nell'ultimo suo dialogo Platone e la mente che genere di maggior successo siano quelli più poveri di riflessione, i generi di intrattenimento, e che il pubblico, se deve scegliere, e sceglie sempre il peggio e attrae gli artisti al suo livello.

Il piatto che vedono il mercante conquistatori romani e molto diverso da quello su cui ci siamo su fermati maggiormente: si recita su di un palco sollevato di circa tre metri e mezzo sull'orchestra, avendo separato e ridotto il coro a semplice e interludio ; la maschera tragica è cambiata, a bocca spalancata e occhi sbarrati, fronte alta e vistosa pettinatura; gli attori recitano con vestiti imbottiti e, ora, su coturni dalle altre suole.

2. Lo spettacolo di Roma repubblicana e imperiale

L'affermazione di Roma

Roma si rivela superiore sul piano militare, mentre per quanto riguarda la cultura, le arti e le lettere subisce il fascino delle civiltà assoggettate e ne avverte profonda influenza nel tentativo di assimilarle e farle proprie.

La città è saldamente dominata dai signori della guerra, soprattutto dal primo secolo avanti Cristo, e questo è il modello che si impone e si espande nella forma dell'intero.

Tra teatro della civiltà ellenica e teatro romano esiste un rapporto diretto e significativo, facilitato dapprima dal sistema di relazioni commerciali, poi dalla conquista romana della magna Grecia. A quel punto la rilevante presenza di schiavi e lei si mette in contatto i romani con una cultura superiore alla loro. Il contrasto tra la

mentalità pratica e affaristica di conquistatori e la raffinata civiltà ellenica tra viene spesso avvertito con chiara e sofferta consapevolezza degli intellettuali.

Culti scenici e ludi

L'innesto della cultura teatrale ellenica su quella romana, non cancella le forme di rappresentazione autoctone preesistenti. La peculiarità del teatro romano va ricercata innanzitutto nella sua diversa funzione sociale. Mentre nella città-Stato gli spettacoli convocano non tutti gli strati della popolazione, essendo concepiti per una meditazione ed una pedagogia collettiva, a Roma, del terzo secolo avanti Cristo è sempre di più, gli spettacoli sono momenti di svago, distrazione e divertimento collettivo rivolto agli strati più poveri o pressati della società al fine di mantenere l'ordine e procurare consenso all'intero. A Roma lo "spettacolo" di natura perlopiù giacenze prevale di gran lunga sul teatro.

Il ludus non corrisponde all'agon ellenico, si propone come momento di sfogo controllato dell'emotività della folla, della frustrazione collettiva e degli stenti aggressivi. Per lo stesso motivo opera a Roma anche una certa censura diversa nelle varie epoche e spesso agevolata dall'autocensura degli intellettuali.

Dallo storico Tito Livio apprendiamo che soltanto nel 389 avanti Cristo sono aggiunti dei ludi scenici ai ludi ginnici.

Il genere teatrale romano maggiormente definito, per moduli espressivi e contenuto, è la favola atellana, in portata a Roma nel terzo secolo assieme ai primi adattamenti di tragedie curati da Livio Andronico. Soltanto alla fine del primo secolo avanti Cristo l'atellana assume una definizione letteraria per opera di Pomponio Novio, mentre per il periodo precedente può essere considerata soprattutto una reazione dello spirito italico contro le prime importazioni dei capolavori del teatro greco.

Mentre durante la decadenza dedita imperiale a Roma l'atellana viene soppiantata dal mimo, pare che poi sopravviva a lungo nelle province dell'impero.

La scena tra patrizi e plebei

Nel contesto di una società violenta anche nelle sue contraddizioni, le origini del teatro romano e l'influenza su di esse della cultura ellenica, sono ampiamente documentate dalla personalità e dall'opera di Livio Andronico. È un attore originario di Taranto. Dopo aver a lungo recitato, con grande successo di pubblico, commedie che gli consentono di satirizzare e i costumi romani, migliora la propria condizione sociale e, riducendo quaranta anni avanti Cristo, esordisce come poeta drammatico. Purtroppo di Andronico, come dei principali autori teatrali del periodo repubblicano, restano solo i titoli delle opere e alcuni frammenti.

Loro argomenti preferiti sono i miti del ciclo troiano, anche perché è consuetudine tra le famiglie aristocratiche di Roma farsi vanto di essere discendenti di alcuni illustri superstiti di quella mitica guerra. L'utilità di questo materiale teatrale è duplice poiché era forza e il primato della cultura scritta relativa alle tecniche ai soggetti della recitazione, presentandosi però alla declamazione in occasione di banchetti o altre riunioni conviviali. Nella composizione dei testi di dramma turbi applicano il criterio della contaminatio, consistente nel mettere assieme spunti di trama provenienti dai testi diversi o pure nell'introdurre in una trama modellata sull'originale greco della commedia, scene stesse di tutt'altro genere per tono e significato. Da questo punto di vista la novità rappresentata da Andronico è notevole, non solo perché egli traduce in latino l'odissea adattandone il senso e il verso della struttura mentale di romani. La traduzione non è letterale ma libera, per essere memorizzate e recitate più facilmente dall'attore, il quale anche pone il rapporto con il pubblico a quello con l'autore.

L'affermazione della letteratura scritta a Roma contribuisce notevolmente a decadere della cultura orale autoctona, considerata sempre più un repertorio folcloristico senza valore.

Plauto

Maestro e fondatore della commedia latina oltre che impareggiabile poeta comico è Tito Maccio Plauto.

Successo, denaro e fama non tardarono a giungere come ricompensa del suo talento straordinario. Anche un pubblico difficile come quello romano non può sottrarsi al fascino comico di nuovi personaggi e intrecci ispirati alla commedia attica, utilizzata, non sappiamo fino a che punto e su quali modelli, secondo il metodo della contaminatio.

Temi e personaggi della commedia Plautina compongono un genere di inesauribile creatività. Plauto e nelle invenzioni di intrecci mentre trascura o deforma sino all'inverosimile l'interiorità dei personaggi. Conferisce a ogni singola scena uno schema preciso e unitario e valorizza il canto prescrive infine un accompagnamento di flauto per quasi tutta la gamma, incredibilmente ricca, di metri in cui sono scritti i suoi versi.

Terenzio

Anche Terenzio giunge a Roma in condizioni di schiavitù dalla città di origine, Cartagine. Il senatore con lo conduce con sé lo accredita presso le case patrizie della capitale che finiscono per contendersi il raffinato giovane. Le sue opere, molto elaborate e eleganti, sono apprezzate negli ambienti aristocratici ma gli precludono un successo di pubblico pari quello di Plauto.

Raggiunto una certa fama, Terenzio parte per la Grecia allo scopo di reperire personalmente gli originali che intende rielaborare, ma durante il viaggio di ritorno vanno disperse in naufragio, pare, ben 38 commedie di Menandro già tradotte. Lui si salva, ma muore poco dopo, all'età di trent'anni. L'esito artistico, per lo stile contenuti e talmente diverso da quello plautino, da poter affermare che i due autori riescono a dimostrare una pregevole autonomia creativa e non si riducono a ricalcare i grandi modelli. Terenzio otterrà in ogni epoca una grande fortuna critica ma pochi allestimenti delle sue opere. La sua scrittura è più sommerso di quella plauti-

na, fatta di moduli espressivi se accettati e rispondenti alla complessità interiore sentimentale dei suoi personaggi, i quali animano intrecci e comportamenti privi di eccessi.

Teatro di provincia

Accanto alla commedia palliata di ispirazione ellenica, nel medesimo periodo storico, ha origine la fabula togata, un altro tipo di rappresentazione che si contraddistingue per i costumi, per la scelta dei soggetti in maggioranza romani, per i caratteri dei personaggi. Gran parte delle vicende sono ambientate non nella capitale ma in villaggi o città minori, luoghi in cui prevalgono i problemi dell'economia familiare e quotidiana su quelli politici e di costume. I protagonisti sono uomini semplici, di modesta estrazione sociale e sempre più spesso donne alle quali gli autori assegnano un ruolo determinante connotato da una psicologia intraprendente, furba, vivace e sentimentale che le distingue molto dalla passività e sottomissione tipiche della figura femminile nella commedia è l'unica. La figura dello schiavo invece ricorre nella commedia togata connotati di assoluta inferiorità psicologica e culturale rispetto al padrone pilotata secondo i metodi inumani in uso nella società romana.

La tragedia di Seneca

Nell'ultimo periodo dell'età repubblicana e precedente l'impero, il grande retore Cicerone testimone che si verificano cambiamenti decisivi nella storia del costume e dello spettacolo. Molti intellettuali, e Cicerone e tra questi in prima fila, riprendono a frequentare i teatri e il pubblico esprime gusti atteggiamenti - non si, richiede e apprezza spettacoli di qualità che non suscitano le emozioni sanguigne della commedia plautina.

La commedia e la tragedia non sono, come abbiamo visto, la specie di maggior successo, e tuttavia molti uomini illustri si dedicano alla composizione di quest'ultima, considerata una specie nobile.

Tra gli uomini illustri, intellettuali politici, che secondo una consuetudine diffusa si cimenta non per diletto nella composizione di tragedia, ritroviamo Lucio Anneo Seneca, il grande filosofo dell'ostracismo, letterato e tormentato consigliere di Nerone nel periodo più agitato dei contrasti e violenze della vita dell'intero. Le sue opere e la sua vita sono percorse da una sofferta esigenza di ricerca della virtù, della coerenza e della "possibile libertà" che può scaturire solo dal riconoscimento dell'humanitas, della "patria comune" che rende fratelli tutti gli uomini, e della coscienza, mossa da debolezze, contraddizioni e passione illuminata dalla ragione che sia.

Seneca scrive nove tragedie in versi. Le tragedie di Seneca, per struttura oratoria è contenuto morale si rivelano concepite non per essere rappresentate in teatro quanto piuttosto per essere lette in qualche auditorium a una ristretta cerchia di amici. Il tono comune a tutte è di meditazione e riflessioni interiore, per cui si può dire che unica protagonista è la coscienza che interroga se stessa. Le tragedie si compongono di cinque atti ciascuna, prevedono non più di tre attori in scena e sono concluse da un coro che è esplicita alla riflessione morale dell'autore. Vi abbondano lunghi monologhi e tirate contrapposte, e tuttavia questi testi sono stati considerati in epoche molto diverse, dei veri e propri modelli di teatro tragico.

Sant'Agostino e il corpo teatrale

La contrapposizione tra religione e spettacolo continua anche quando il cristianesimo comincia a diffondersi tra le classi dirigenti dell'impero. Infatti il processo di formazione e consolidamento della teologia e culturale cristianesimo si sviluppa su principi e presupposti incompatibili con il riconoscimento dell'autonomia e del valore di un'arte che non ammette dualismi di anima e corpo.

3. Lo spazio-tempo delle avanguardie

Il naturalismo

Ancora oggi si discute sul ruolo che ha avuto il naturalismo: alcuni lo ritengono una tappa fondamentale dell'arte teatrale, mentre altri lo ritengono la negazione dell'arte della poesia, data dall'ossessione di riprodurre la realtà umana.

Il naturalismo teatrale nasce a Parigi nel 1870 con la fondazione della compagnia teatrale dei Meiningen. Oltre a questo, come precursore di Zola e Antoine c'è anche Dumas figlio.

Se è chiaro che i materiali del naturalismo costituiscono un ricambio di storia, si discute invece molto sul valore delle tecniche; c'è chi sostiene che, ad esempio, lo scopo del naturalismo sarebbe solo la persuasione, ma questa è una posizione riduttiva. La funzione delle avanguardie moderne è comprensibile solo riferendole puntigliosamente al contesto cui si oppongono: il loro ruolo è di contrappunto, distruttivo e costruttivo insieme.

Il naturalismo è un fenomeno applicato prima alla scenografia che alla drammaturgia. Il naturalismo tedesco ha i suoi padri in Holz ed in Schlaff, autori in coppia; il primo scrisse anche un copione (ignorabimus), che prevedeva una recitazione di circa 13 ore dove, i quattro protagonisti maschi, era interpretati da quattro attrici, e non con scopo grottesco, ma rilevando il naturalismo come una nuova convenzione che consente di dire cose inesprimibili. Quest'autore inoltre si riconosce il merito di essere stato il primo, dopo i classici greci e latini, ad aver ricominciato la composizione teatrale ritmica.

Il più grande naturalista teatrale tedesco fu Hauptmann; nelle sue opere e le costanti erano lo studio dell'ambiente il tema dell'eredità di età, e l'uso dei dialetti. Nelle sue rappresentazioni amava trattare nello sfacelo del nucleo familiare borghese. Alla varietà della sua produzione dimostra, ancora, che il naturalismo non è quel approdo scientifico dell'arte scenica e enfatizzato da alcuni teorici ma una tappa, uno dei modi di uscita da una tradizione CO non è più ritenuta in grado di esprimere il mondo presente.

In Italia il naturalismo introdotto da Giovanni Verga con "la cavalleria rustica Anna"; qui lo scrittore guarda mondo contadino, ma, nel teatro, il suo "verissimo" si riduce a a un tipo di linguaggio formale, non corrispondente a quello reale. Per quanto riguarda il panorama del realismo italiano si vede che le opere intendono il naturalismo non in modo "conseguenti" bensì come uno dei modi per aggiornare e le rappresentazioni.

Ma il teatro è fatto anche di scenografia, di regista, e di attori, e sono proprio questi elementi, queste persone, che hanno dato vita alla vera trasformazione del teatro verso il naturalismo, alla fondazione del teatro moderno. Soltanto in quest'ottica e il fenomeno può essere compreso. Attori, scenografie, e registi hanno lasciato tutti i molti frammenti di testimonianze, che possono essere considerate un lavoro appartenente ad un unico insieme. Il rigore naturalista è particolare e ed è significativo, soprattutto per quanto riguarda l'attenzione spasmodica verso l'oggetto. In sostanza e il naturalismo segna il ritorno a un'idea che è il teatro possa in qualche modo insegnare qualcosa, attraverso la drammaturgia è la complessità della vita, all'uomo.

Il simbolismo

Il manifesto della poesia simbolista dichiara che i fatti reali sono "apparenze sensibili destinata a rappresentare le loro affinità esoteriche con le idee primordiali". In base a questo i francesi riconoscono come precursore al simbolismo scrittori come Baudelaire Verlaine e Rimbaud. Il della generazione simbolista è considerato Mallarmè, che esorta i suoi discepoli a ritrovare il potere evocativo della parola a riattivare la sua origine orfica. Si vede che riferimento ideale per tale linguaggio risulta quindi la musica. Con tali premesse quest'ultimo scrittore e rivendica un "teatro mentale", che rifiuta l'opera teatrale come il passaggio di intermedio fra l'autore e lo spettatore, è la concepisce come una pagina bianca di un libro dove si dovrebbe incontrare l'anima di colui che crea la vita è l'anima di colui che la ricerca, cioè lo spettatore. Quindi si vede che il simbolismo aspira a una concezione di spazio-tempo su materializzato.

Ma il simbolismo si manifesta anche come sollecitazione agli artisti visivi affinché si realizzi una trasformazione "nelle sensazioni volgari in icone sacre, ermetiche, imponenti".

Maurice Maeterlinck è l'autore più importante del simbolismo. L'evento che chiude la stagione simbolista è Ubu re di Jarry diretto e interpretato da Lugné Poe.

L'espressionismo

L'espressionismo è un fenomeno prevalentemente tedesco che nasce nel 1905 con la fondazione del gruppo "Die Bruecke". Inizialmente questo fenomeno era soltanto della pittura, ma poi si estese alle altre arti; la sua espressione più importante si ebbe nel teatro dove, nelle opere, si vede sempre contrapposta la luce e la tenebra, il giorno e la notte. In queste opere si trova sempre un viaggio dall'uno all'altro polo e viceversa, mentre gli archetipi del maschile ed è femminile designano le due polarità su cui si regge il creato.

I drammi espressionisti sono sempre ricchi di simbologia, che non è sempre esplicita e non è omogenea a tutti gli autori, anzi è una creazione soggettiva data anche dal periodo storico in cui si svolge: alla vigilia e lo svolgimento della prima guerra mondiale. Un'altra caratteristica di questo tipo di dramma sono le indicazioni visive, di cui le opere sono sempre molto ricche. Gli autori non chiedono elementi decorativi ma un dispositivo scenico simbolico.

L'espressionismo tedesco consiste soprattutto in una notevole produzione drammaturgica che solo oggi si tende riscoprire, sia sul piano critico sia nella realizzazione teatrale. Una caratteristica di questo tipo di teatro è la conclusione di un atto con un monologo; si noti inoltre che questo genere di teatro a dei forti riferimenti con la politica soprattutto con la sinistra rivoluzionaria.

Il più noto autore teatrale dell'espressionismo è Toller ricordato soprattutto per le opere teatrali "La trasformazione" e "Oplà, noi viviamo!". In quest'ultima opera l'autore definisce i personaggi in modo più realistico e li ambienta in un presente di fallimenti e decadente, ricco di frustrazione per il fallimento delle aspettative rivoluzionaria. Quest'opera è stata messa in scena da regista Jessner, che aveva previsto per quest'opera il palcoscenico suddiviso in piani dove in ognuno si avevano delle azioni simultanea. Questo regista che molto diede per il movimento e espressionista teatrale viene riduttivamente ricordato solo per questo; si sa però che l'espressionismo non è stato soltanto di testi, ma è fatto anche di regia, di attori, di scenografia, anche se in questo caso i testi sono praticamente fondamentali.