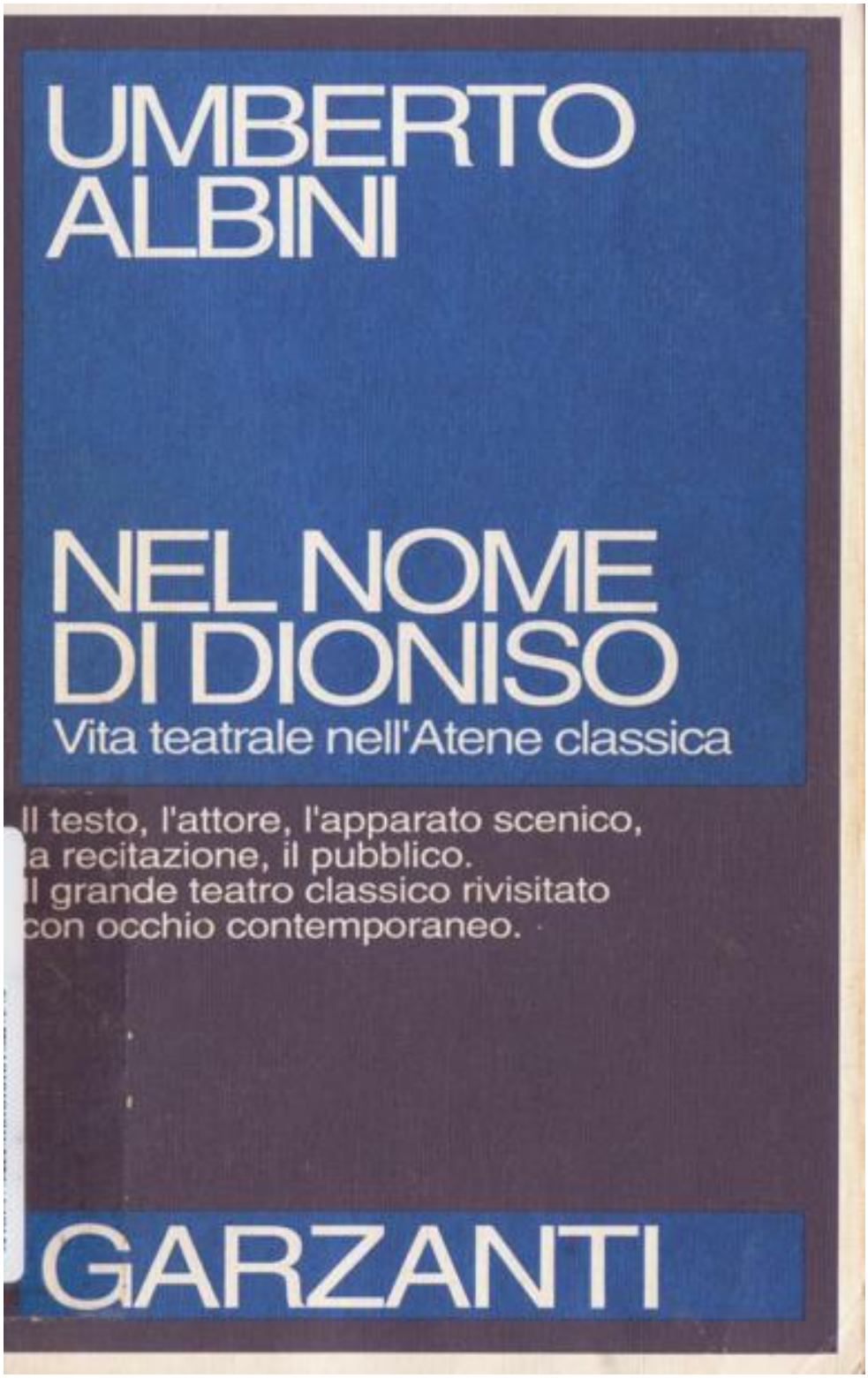
UMBERTO ALBINI

NEL NOME DI DIONISO

Vita teatrale nell'Atene classica

Il testo, l'attore, l'apparato scenico,
la recitazione, il pubblico.
Il grande teatro classico rivisitato
con occhio contemporaneo.

GARZANTI



Il teatro è sempre stato e resta una costruzione collettiva, in nessun modo riducibile alla semplice pagina scritta. Ciò che si vede sulla scena è il risultato del lavoro di drammaturghi, attori, registi, tecnici, scenografi e — perché no — anche del pubblico. Proprio per questo motivo ogni testo teatrale si presta, a ogni ripresa, a interpretazioni fortemente di parte, a manipolazioni che ne arricchiscono i significati, mettendo in luce aspetti trascurati dalla tradizione.

Sulla base di queste considerazioni, Umberto Albini affronta la «vita teatrale» nell'Atene classica prendendo in esame le sue componenti: attore e coro, maschere e costumi, macchine teatrali e attrezzeria, edifici e festival, pubblico e, per quanto possibile, musica e gesto. Sono le parti di un tutto in cui la cultura provoca, a ogni istante, un incontro complesso e «aperto» con la vita, facendo scaturire interpretazioni sempre nuove. La seconda parte del libro, dedicata ai testi e agli autori (Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, Menandro), ripercorre il viaggio nella tradizione di alcuni tra i miti di fondamento della cultura occidentale. Completano il volume una guida bibliografica e un indice analitico.

Umberto Albini (Savona, 1923) ha insegnato a Bonn, Colonia e Firenze. È Dr. H.C. dell'Università di Budapest. Ha pubblicato edizioni critiche di oratori greci, saggi di critica teatrale e di letteratura bizantina. Direttore del Dipartimento di filologia classica presso l'Università di Genova, ha tradotto e adattato tragedie e commedie antiche e moderne per i teatri di Siracusa, Vicenza, Torino, Genova, Roma e per la TV e la radio.

Creare un ebook da un libro fisico non è un'operazione immediata. Il modo migliore per ringraziarmi del tempo che ci ho speso è farne uno a tua volta, e renderlo pubblico su forum e servizi di file hosting. Leggi una guida e provaci anche tu.

http://www.ipmart-italia.com/showthread.php?296574

Prima edizione: aprile 1991

ISBN 88-11-59811-7

©Garzanti Editore s.p.a., 1991 Printed in Italy

Umberto Albini - Nel nome di dioniso

Indice generale

Premessa

PARTE I

L'attore

Maschere e costumi

Macchine teatrali e attrezzeria

Edifici teatrali e festival

Il pubblico

Noticine musicali

PARTE II

I testi

ESCHILO

SOFOCLE

EURIPIDE

ARISTOFANE

MENANDRO

Guida Bibliografica

- Eschilo
- Sofocle
- Euripide
- Aristofane
- Menandro

Immagini

- L'attore

Il coro

- Scenografie – Macchine teatrali
- Edifici teatrali
- Maschere
- Il pubblico
- Eschilo
- Sofocle
- Menandro
- Rappresentazioni moderne – Eschilo
- Rappresentazioni moderne – Sofocle
- Rappresentazioni moderne – Euripide
- Rappresentazioni moderne – Aristofane
- Rappresentazioni moderne – Menandro

A Giovanna

Premessa

Sul tema «teatro greco» esistono due grandi linee di ricerca. Una è incentrata sugli aspetti più propriamente tecnici (maschere, costumi, strutture materiali, movimenti di scena, macchine ecc.), l'altra mira a interpretare la valenza, lo spessore letterario, i significati degli autori. Scopo (abbastanza ambizioso) del presente libro è di connettere le due forme di indagine, ossia chiarire come la scrittura dei grandi tragici e comici si sia tradotta (allora come oggi) in concreto e visibile spettacolo, e come a loro volta gli elementi del fare e del recitare teatro abbiano inciso sulla trama delle parole.

Tra gli strumenti qui utilizzati per illustrare in modo più articolato gli aspetti del dramma e della commedia antica, rientra un costante confronto tra la prassi classica e la prassi moderna e contemporanea. L'esame dell'opera di uno Shakespeare, ad esempio, consente di capire meglio, per affinità o per opposizione, quanto i Greci crearono in questo campo. Così, traduzioni (anche forzate) e allestimenti della nostra epoca sono spesso ricordati, in quanto si rivelano utili per rivisitare proficuamente una serie di testi non certo esauribili secondo un'unica visuale. Gli stessi riassunti delle opere a noi pervenute, se condotti in modo da non costituire mera esposizione della trama, possono far emergere i movimenti degli interpreti, l'organizzazione delle parti, i molteplici accorgimenti che governano la «sceneggiatura».

Ovviamente esiste una fittissima bibliografia intorno al «teatro greco»: essa è stata tenuta presente, con i dovuti limiti, e senza privilegiare mai l'angolazione estetica o quella puramente ideologica. L'interesse precipuo è rimasto sempre e solo l'evento scenico, perché in esso convergono le sollecitazioni di più varia natura, politica, sociale, religiosa, culturale.

L'indagine è attraversata da molti rimandi interni, che dovrebbero permettere di valutare ogni dato secondo più di un'ottica: il comportamento dell'attore merita di essere considerato dal punto di vista intrinsecamente tecnico e dal punto di vista dell'effetto sugli speli al ori; il Coro può essere letto sia nella sua dimensione di autonomo verbo drammatico sia nel suo ruolo strutturale. L'opera è anche corredata da numerose citazioni di tragedie e commedie, a supporto di quanto viene dichiarato: ed è costellata di domande. Per molti problemi della tragedia e commedia antica la tradizione storico-letteraria ha offerto ragionevoli e pertinenti soluzioni. Ma esistono nuove domande, che man mano si presentano, e occorre avere il coraggio di affacciarle. Se è importante fornire risposte adeguate è altrettanto importante porsi (o riproporsi) i quesiti là dove le cose sembrano, e non sono, pacificamente composte, allargare la sfera dell'indagine.

Umberto Albini

ringraziamento

Ho un debito di riconoscenza nei confronti di Patricia E. Easterling per i suoi preziosi suggerimenti interpretativi e bibliografici. Ringrazio anche Colin Austin e Nigel Wilson, che per telefono o per lettera mi hanno segnalato dati interessanti. Tra gli studiosi italiani vorrei menzionare, per le indicazioni che da essi mi sono pervenute, Carlo Ferdinando Russo, Dario Del Corno, Guido Paduano, Marco Salotti, Francesco Sisti. Con Giovanni Nencioni ho discusso, con profitto, su molti punti della mia ricerca. Utili elementi mi sono stati forniti, in campo archeologico, da Luigi Polacco. Il mio grato ricordo va, infine, ad Aldo Trionfo, geniale regista, prodigo di idee. Gli amici-colleghi mi hanno messo in guardia dalla mia impulsività critica, non sempre con successo.

U.A.

PARTE I

L'attore

Il lavoro dell'attore ha costituito sempre un «caso» nell' ambito di una cultura: in alcune l'attore ha patito emarginazione e disprezzo, in altre ha goduto di vivo prestigio anche sociale. In Grecia nella grande stagione teatrale del v sec. a.C. si contano fra gli attori gli stessi scrittori di teatro, impegnati fra l'altro nella vita politica, nel iv sec. attori professionisti si videro affidare delicate missioni diplomatiche (v. oltre). Da un certo punto in poi si leveranno critiche nei confronti della prassi dell'attore, motivate dall'invadenza di chi recitando prevaricava sui testi e dall'apparente doppiezza e ambiguità di chi sulla scena interpretava parti assolutamente diverse dalla sua natura effettiva. Per dovere di cronaca occorre però segnalare che la prima reazione moralistica (e scomposta) al mondo dello spettacolo teatrale, si ebbe quando esso era ancora agli albori. Il famoso legislatore del vii-vi sec. a.C., Solone, si irritò moltissimo per una rappresentazione data da Tespi (il mitico fondatore del teatro), e manifestò la sua collera per tutte quelle fandonie raccontate a tanta gente, picchiando per terra più volte, vigorosamente, il suo bastone (Plutarco, *Vita di Solone*, 29).

Naturalmente ci fu, anche nel periodo in cui gli attori fruivano di credito e rispetto, qualcuno che prestava il fianco a censure per le sue scadenti prestazioni (e disonorevole condotta). L'esempio più illustre, se così si può dire, è dato da Eschine, il fautore dei Macedoni, nel iv sec. a.C. Il suo implacabile avversario Demostene lo attacca, molto duramente, come uomo di stato, ma anche, e con particolare piacere, come miserabile guitto nell'orazione *Per la corona* del 330 a.C. Egli dichiara che la madre di Eschine, donna di poco specchiate virtù, aveva allevato un bel bambolotto, un tritagonista eccelso (§ 129). Poi (§ 180) rimprovera a Eschine di avere macellato una tragedia di Sofocle, l'*Enomao* (non si sa se per essere incespicato e caduto malamente in

scena in un momento cruciale o per essersi masticato le parole recitando). Quindi ritorna sull'epiteto ingiurioso di tritagonista, apostrofando con esso il suo avversario (§ 209), che definisce, non molto dopo (§ 242), una vera scimmia sul palcoscenico tragico, un Enomao di campagna (Eschine diventa un magnifico attore per voce e memoria solo se si tratta di danneggiare la patria, § 313). Malignamente si sofferma (§ 262) sull'attività giovanile di Eschine, un tritagonista che si esibiva in una compagnia di cani, affrontando le ire del pubblico, e rubacchiava, dato l'esito degli spettacoli, uva, fichi, olive nei poderi. Nello spietato e duro gioco di antitesi, in cui Demostene si confronta con Eschine: «tu eri un maestrucolo, io studiavo; tu servivi alle cerimonie dei misteri, io venivo iniziato; tu lavoravi da scrivano, io partecipavo all'assemblea», l'effetto più alto è raggiunto dalle due battute conclusive «tu facevi il tritagonista, io lo spettatore; tu steccavi la parte, io fischiavo» (§ 265). Infine, Demostene ribadisce con forza, nel caso non fosse sufficientemente chiaro, che Eschine era cattivo non solo come cittadino, ma come tritagonista (§ 267). È evidente la carica di disprezzo contenuta nel vocabolo (lett. «terzo attore»). Ma l'insulto significa soprattutto che Eschine non era se non una comparsa (e per di più mediocrissima) sulla scena teatrale, come lo era sulla scena politica. In effetti, nel teatro greco eroi ed eroine venivano incarnati dal primo e dal secondo attore (protagonista, deuteragonista), professionisti di grande impegno: le figure accessorie e più antipatiche (araldo, servo, ti-rannello ecc.) toccavano in genere a interpreti di minor rilievo. E tuttavia essi, sovente, il loro bravo trionfo lo riscuotevano, a scapito dei maestosi re (lo dichiara Plutarco, *Vita di Lisandro,* 23). E anche il terzo attore poteva vedersi affidate parti notevoli per lunghezza e importanza. Nei *Cavalieri* di Aristofane, ad esempio, al tritagonista, che impersona lo schiavo Demostene e il Popolo, toccano nell'insieme 370 versi (contro i 435 del

protagonista).

L'ostilità di Demostene contro l'attorucolo Eschine risaliva ad antica data. Già nel 343 egli si era occupato delle (scarse) virtù teatrali di Eschine. Nell'orazione *Sulla corrotta ambasceria*, 247, egli riporta sedici trimetri giambici dell *'Antigone* di Sofocle «superbi e adatti agli Ateniesi», che Eschine-Creonte conosceva bene per averli più volte recitati da tritagonista (vv. 175-191). Li riporto nella traduzione di Ezio Savino.

Creonte Bene. Non c'è strumento a decifrare un uomo, il suo profondo io, sentimenti, ideali, se non l'illumina - pietra di confronto - fatica di comando e legge. Ho una teoria, io, tanto, sempre viva: chi regola sovrano la barra dello Stato, e non si stringe alla politica più sana, anzi, per indefinite ansie inchioda le sue labbra, è l'essere più abietto. Io poi non ho fiducia in chi, chiunque sia, dà maggior peso ai suoi che alla sua stessa patria. Guardate me. Su Zeus, occhio cosmico, perenne, giuro: non tacerei vedendo Perdizione che attacca i cittadini, invece di salvezza. E un uomo, fosse sangue mio, ma pieno d'odio per lo Stato, non lo vorrei con me. Sono convinto! Stato significa sicuro porto; se naviga diritto, noi, gente imbarcata, sentiamo d'appartenerci tra di noi, solidali. Con queste regole farò grande Tebe, io.

Non credo che Demostene esalti il passo perché convinto fautore delle ragioni di Creonte (lo stato) contro le ragioni di Antigone (l'individuo: cfr. p. 226). A lui interessa, rifacendosi a una tirata sofoclea dove si celebra l'amore patrio, sottolineare che Eschine, il suo senso civico, lo esibiva sulle assi del palcoscenico, dimenticandosene poi nella realtà operativa. Nel finale della stessa orazione (§ 337) Demostene invita i giudici a non lasciarsi suggestionare dal bell'eloquio del suo avversario. E rammenta che gli spettatori, che se ne intendevano, avevano fischiato e cacciato via, arrivando quasi a lapidarlo, Eschine per come recitava, da tritagonista, nei panni di Tieste e di eroe della guerra troiana. 11 monito demostenico non era fuori luogo: timbri e toni giusti affascinavano gli Ateniesi. Ben lo sapeva il tiranno Dionigi di Siracusa, che per presentare un suo «capolavoro» a Olimpia, si scelse recitanti dalla voce ben impostata: inutilmente, perché essi incantarono l'uditorio per un po', ma non riuscirono a garantire il successo al pezzo, in quanto era troppo brutto (almeno così dice Diodoro Siculo, *Biblioteca* xv, 7).

Nello shakespeariano *Sogno di una notte di mezza estate* Bottom (atto i, scena 2) sente che la sua vena più autentica è fare il tiranno, l'Ercole, ma è anche disposto a condolersi da amoroso, a usare la voce mostruosamente fine di una donna, a ruggire da leone in modo da consolare il cuore di chi ascolta, e, per non spaventare gli spettatori, a ruggire da leone-tortorella. È una divertente indicazione di sensibilità tecnico-foniche. Ma l'elenco sulle possibilità della voce potrebbe allungarsi a piacimento: la voce dice, piange, canta, annuncia, ricama, grida, sussulta, declama, diverte, è carezzevole, confidenziale, flessuosa, frivola, lunare, nevrotica, scura e possente, squillante, strascicata, terribile, tonante ecc. ecc. Un lessicografo del ii sec.d.C., Polluce, alla cui fanatica battaglia per un vocabolario scelto e pertinente dobbiamo molte informazioni sul teatro greco, segnala dieci pecche nella dizione (*Onomasticon* iv, 114). Egli include nella categoria dei cattivi interpreti chi è querulo, chi brusisce, chi declama ampollosamente, chi urla o strepita e chi ha toni troppo acuti o striduli, nonché i castratini, ecc. Ma probabilmente Polluce condanna l'impiego di questi moduli, non in assoluto, bensì là dove stonino con il personaggio.

La conferma che l'elenco delle brutte voci fatto da Polluce segnala tonalità espressive da evitare in certe occasioni, ci viene, per due volte, dalle pagine di un brillante polemista, e suo acerrimo nemico del ii sec.d.C., Luciano. Nell'opuscolo in onore del filosofo Nigrino, egli irride (§ 11) chi nella parte di un

Agamennone, di un Creonte, di un Eracle, riccamente paludati, lanci occhiate fulminanti e spalanchi la bocca per emettere poi un suono tenue, sottile, femmineo, «molto più flebile di Ecuba o di Polissena». Il tema dell'emissione stonata si ripresenta in forma anche più incisiva nel *Pescatore* (§31). Perché nel *Pescatore* Luciano dileggia sia la recitazione sia la gestica dell'attore tragico che, essendo lezioso ed effeminato, interpreta il ruolo di Achille, di Teseo, o peggio di Eracle senza l'incedere o la voce potente da eroe ma, ricoprendo una parte del genere, si esibisce in una quantità di moine. «Uno così non andrebbe bene neppure a Elena o a Polissena, perché troppo simile a loro: figuriamoci se lo sopporterebbe Eracle vittorioso». Luciano parla tra irritato e risentito, proprio come farà il nostro Parini:

Detesto in su la scena

un canoro elefante

che si trascina a pena

sulle adipose piante

e manda per gran foce

di bocca un fil di voce.

Magari gli impresari teatrali erano un po' drastici verso i cosiddetti «cani»: nel citato *Pescatore* (§ 33 e cfr. anche *Apologia*, 5)

Luciano sostiene che essi facevano frustare chi, assumendosi la parte di Atena, Poseidone o Zeus, non recitava bene o non si rivelava all'altezza del personaggio: e gli dèi più bastonate riceveva l'attore e più erano contenti. L'idea di frustare gli attori da strapazzo, del resto, l'avrà anche Amleto (atto in, scena 2) che da cattive esecuzioni veniva offeso fin nell'anima.

Non era un mestiere semplice quello degli attori: non essendoci l'abitudine di utilizzarne più di tre per spettacolo (o al massimo quattro, con l'impiego di una comparsa che non apriva bocca, il cosiddetto *kofon prosopon*), dovevano incarnare in uno stesso pezzo due o tre parti maschili o femminili, di sovrani o di poveruomini. Nelle *Coefore* di Eschilo, ad esempio, se X si assume il ruolo di Oreste, a Y tocca quello di Elettra prima e di Clite-mestra dopo (ossia di due donne, figlia e madre, che si odiano). (Oggi si potrebbe prendere spunto da questo fatto tecnico per arrivare, attraverso la finzione del teatro, alla verità dei concetti e dei sentimenti: Elettra ha in sé qualcosa di Clitemestra, diventerà una Clitemestra). Nelle *Baccanti* di Euripide, affollate di figure, chi fa il dio Dioniso deve fare il vate Tiresia, e chi fa il re Penteo deve fare Agave (ossia la madre che lo assassinerà); Cadmo, il Servo, il Primo Messaggero (e forse anche il Secondo Messaggero) saranno stati affidati al tritagonista.

Nelle *Nuvole* di Aristofane, Socrate, quando stanno per presentarsi il Discorso giusto e il Discorso ingiusto, dichiara: «io non ci sarò», «io me ne vado» (v. 887). È logico: se il filosofo rimanesse, in scena ci sarebbero contemporaneamente cinque attori: il padre Strepsiade, il figlio Fidippide, il Discorso giusto, il Discorso ingiusto e Socrate. Dunque chi impersona Socrate è obbligato ad allontanarsi, e si assumerà il ruolo o del Discorso giusto o del Discorso ingiusto, che prendono la parola rispettivamente alv. 889 e al v. 891.[1]

Un indovinato ricorso all'interludio «musicale» e a una vivace disputa tra Dioniso e il suo schiavo

Xantia permettono ad Aristofane nelle *Rane* (vv. 464 sgg.) di assegnare quattro particine diverse al tritagonista. Egli lo fa recitare precisamente nei panni di Eaco, il portiere dell'Ade, eli una serva, di un'ostessa, ancora di Eaco, in una serie di azioni buffe: in esse si assiste, tra l'altro, quasi come accompagnamento ai travestimenti operati in «camerino», a due mutamenti d'abito in scena, tra Dioniso e Xantia.

In genere gli scrittori erano bravi nell'escogitare soluzioni accorte, nelle loro opere, per dar modo agli attori di cambiarsi o anche di riprendere fiato. Prendiamo le *Fenicie* di Euripide. Esse si aprono con due idee geniali. Nel prologo la regina Giocasta, esponendo la tremenda storia della sua esistenza, afferma che Edipo, il parricida, l'incestuoso, vive ancora, nascosto nella reggia di Tebe: la notizia costituisce uno choc per il pubblico. Poi sale sul tetto della reggia Antigone, per guardare dall'alto le odiose truppe che assediano Tebe, capeggiate dal fratello Polinice, a cui si sente teneramente legata: si ha così una lacerante panoramica esterna che completa il ragguaglio sulla situazione interna di Tebe. L'attore che impersona Antigone è però lo stesso che aveva impersonato Giocasta: di qui la necessità per Euripide di intervallare le due apparizioni con le parole di un Pedagogo (vv. 88-102) che sollecita Antigone, che non si vede, ad affrettarsi a percorrere gli ultimi gradini di una scala che dall'interno porta al tetto. Nell'*Ecuba* di Euripide, Polimestore, accecato dalle donne troiane, entra barcollando in scena, effonde la sua disperazione, il suo furore in un lungo a solo cantato (vv. 1056-1106): il Coro lo interrompe con una battuta a due terzi della monodia, offre cioè all'attore la pausa necessaria per «ripartire» poi con l'invocazione di aiuto.

Due interessanti casi di pausa, per così dire, registica sono documentati in Menandro. Nell *'Arbitrato* Smicrine, giudice nella contesa fra Siro e Davo per decidere a chi vadano gli oggetti del bambino ritrovato dal secondo e adottato dal primo, si allontana per ricomparire nelle vesti del servo Onesimo. Fra l'uscita e il rientro di tale attore, Siro scambia qualche battuta con Davo, si volge alla propria moglie; sono in tutto dodici versi (371-382), il che comporta 45 secondi al massimo. Il tempo necessario a Smicrine per cambiare maschera e costume e diventare Onesimo viene garantito dal fatto che il carbonaio Siro si mette a contare, uno per uno, con calma, gli oggetti di riconoscimento del bambino prima di passarli alla moglie. Nella *Donna di Samo*, mentre Demea litiga con la sua concubina Criside, il cuoco che è presente alla scena e parteggia per Criside scappa, temendo le busse: riapparirà subito dopo nelle vesti del vecchio Nicerato (v. 399). O si ammette che Menandro disponesse di un trasformista con le doti di Leopoldo Fregoli, di Gigi Proietti, oppure si deve pensare che il pianto, in cui scoppia Criside, cacciata di casa da De-mea, si prolunghi in maniera esasperata.

Gli autori erano anche accorti nell'offrire delle ragioni interne all'uscita di scena di un personaggio dettata da ragioni di numero e alla sua, magari tardiva, ricomparsa. Nelle *Supplici* di Eschilo, limitate a due soli attori (più i coreuti), Danao deve lasciare le figlie per permettere l'arrivo dell'Araldo egizio e non può riapparire finché l'Araldo (o il re Pelasgo giunto a contrastarlo) non si sia allontanato. Così, Danao dichiara alle figlie che se ne va a cercare soccorso (v. 726, cfr. v. 774) e dichiara altresì che esso potrebbe non giungere immediato (v. 730): «È meglio, se il soccorso tarda, che non vi scordiate questo sacro asilo». Si ripresenterà con una scorta armata al v. 980, quando ormai Araldo e Pelasgo han lasciato la scena: ma, si badi, nel frattempo le Danaidi avevano chiesto a Pelasgo di rimandare lì, al sacro piano, da Argo il loro padre e sagace consigliere (vv. 968-970).

Nell'*Andromaca* euripidea Menelao accorre a dar man forte alla figlia Ermione. Sposa sterile di

Neottolemo, Ermione vuole sbarazzarsi di Andromaca e del figlio che la donna, schiava dopo la caduta di Troia, ha avuto da suo marito. Ma Menelao si trova inaspettatamente di fronte Peleo, l'avo di Neottolemo, e dopo un acre duello verbale batte in ritirata (vv. 732-736).

E ora, non è che ho tanto tempo da perdere, rientro in patria. Una città, non lontana da Sparta, e già amica, ora ci è ostile: intendo capeggiare una spedizione punitiva e ridurla all'obbedienza.

La causa concreta dell'uscita di Menelao sta nell'esigenza di introdurre un nuovo personaggio, Oreste, già promesso sposo di Ermione: e potrebbe essere l'attore che ha recitato nelle vesti di Menelao a impersonarlo. Ma questa necessità tecnico-pratica fondamentale viene confortata da non improbabili ragioni teleologiche e psicologiche. Occorre che Ermione resti sola perché Oreste si assuma il ruolo di benefico salvatore. E Menelao, furioso con la figlia che lo ha mandato a chiamare e lo ha cacciato in una contesa fra donne, non vede l'ora di cavarsi d'impiccio.

Allega, dunque, la prima scusa plausibile «eroica», un'azione militare impellente in quel di Sparta, per salvare la faccia.

Il silenzio del personaggio muto non è noioso se non risulta solo fisico, ma si carica di significati. Così succede nelle *Trachinie* di Sofocle. Ci sono sulla scena Deianira, Lica, il Vecchio, e tra le prigioniere Iole, la fanciulla che ha scatenato la passione di Eracle. Colpita dal suo aspetto Deianira le rivolge delle domande, a cui Iole non risponde. La necessità scenica qui diventa felice idea drammatica. Il mutismo di Iole, di fronte a Deianira che la interroga, è un effetto potente: è la traduzione più felice di una nobiltà percorsa dal dolore. Nel finale dell'*Oreste,* sul tetto della reggia appaiono Oreste e Pilade; fra di loro c'è Ermione, prigioniera, e Oreste le punta la spada contro la gola. Dal basso, Menelao affronta Oreste, in un colloquio di estrema tensione. Ermione e Pilade devono venir emarginati: la situazione eccezionale vede per l'ultima volta di fronte zio e nipote, il traditore e la persona che si sente tradita. Menelao grida a Pilade (v. 1591): «vuoi macchiarti anche tu di questo assassinio, con lui?» e Pilade tace, perché rapido lo previene Menelao: «Il suo silenzio è un sì: basto io a parlare».

L'assenza di donne attrici non può stupire: è un fenomeno sociale molto diffuso, che troviamo anche nel No giapponese, nel teatro rinascimentale di corte (il primo contratto per un'attrice, Lucrezia senese, è documentato in Italia a Roma, il 10 ottobre 1564, al decimo posto in un elenco di commedianti). Ad Atene la donna, per tutto il secolo v, visse in condizioni di semiclausura, nel gineceo: lavorava dentro casa o al massimo nelle sue vicinanze; usciva solo in occasioni solenni, feste del culto, matrimoni, funerali e, forse, per assistire alle rappresentazioni teatrali (vedi pp. 162-165). Poco importa se in esse trionfavano le virtuose Alcesti e Antigone o imperversavano le proterve Cliteme-stra, Medea, Fedra... Un riuscito esperimento di epoca moderna di affidare la recitazione di un dramma antico a soli attori maschili è stato fatto da Sir Peter Hall (*Orestiade*, Epidauro 1984), ma non per rigoroso rispetto verso la tradizione, quanto per denunziare la prevaricazione di allora, e di ora, dell'uomo sulla donna.[2]

Il retore latino Quintiliano si abbandona al lirismo quando nelle sue riflessioni e precetti sull'eloquenza(*Istituzioni oratorie* xi, 3, 85-87) tocca il tema della mano. «Le altri parti del corpo aiutano chi parla, ma oserei dire che le mani parlano da sole». E specifica cosa esse riescano a esprimere: «domandano, promettono, chiamano, congedano, minacciano, supplicano, respingono, manifestano timore, interrogano, negano, indicano gioia, tristezza, dubbio, confessione, pentimento, misura, quantità, numero e tempo. Non hanno il potere di incitare, di proibire, di approvare, di manifestare meraviglia,

pudore? Non si sostituiscono ad avverbi e pronomi per designare luoghi e persone?». È ovvio che per un attore greco (e non solo per un oratore) la ge-stica, cominciando dal come servirsi delle mani, era fondamentale.

La vecchia generazione del v secolo pare fosse piuttosto sobria e composta; la nuova, tra i cui esponenti principali si annovera Callippide, gesticolava con molta animazione, anzi troppa agli occhi dei benpensanti e dei conservatori. Analogo fenomeno pare si verificasse nell'oratoria. Eschine, attaccando la scomposta foga di Demostene, ricorda nell'orazione *Contro Timarco*, 25, che decoro avessero nelTarringare la folla Pericle, Temistocle, Aristide e che Solone non lasciava sporgere la mano dalla veste. (Al che Demostene replicherà nell'orazione *Sulla corrotta ambasceria* [§ 255] che la mano bisognava nasconderla sotto la veste facendo l'ambasciatore e non parlando dalla tribuna). Ma già verso la fine del secolo Cleone, come sappiamo da Plutarco (*Vita di Nicia*, 8), per parlare al popolo gridava, si strappava di dosso il mantello, si batteva le cosce, si dimenava.

Minnisco, attore già caro a Eschilo e attivo sino almeno al 422, insultava Callippide chiamandolo «scimmia»; il re Agesilao, dignitoso come tutti i seri Spartani, definì Callippide «un buffone

di piazza» (perché si agitava molto? Plutarco, *Vita di Agesilao,* 21). A Callippide si rimproverava anche di ispirarsi, nei ruoli femminili, alle movenze delle donne di strada (Aristotele, *Poetica*, 1462 a 9-11): ma ogni bravo artista della scena trae impulso e stimolo dalle più impensate circostanze. La leggenda collega Callippide alla morte di Sofocle. Il tragediografo aveva ricevuto in dono da lui un grappolo d'uva: mentre stava mangiandolo, un acino gli andò di traverso e lo soffocò (cfr. p. 229). Non so se anche questa non sia una forma di colpevolizzazione di un attore poco gradito.

Sulle prestazioni un po' troppo istrionesche di Callippide abbiamo una singolare testimonianza, raccolta da Plutarco (*Vita di Alcibiade*, 32). Nel 408 Alcibiade rientrò da Samo nell'Atene che lo aveva bandito, con una flotta composta sia di triremi ornate da trofei bellici sia di navi catturate ai nemici. A dare il la ai rematori fu, con funzione per così dire di nostromo, l'attore Callippide, paludato per l'occasione in splendide vesti tragiche. Anche la tolda di una nave può diventare palcoscenico; sul palcoscenico vero Callippide dimostrò spesso di essere molto bravo: nel 427 riportò ben cinque trionfi alle Lenee: Senofonte nel *Simposio* dice (in, 11) che sapeva strappare le lacrime all'uditorio.

Non siamo informati su come recitassero Eschilo (che a settantanni pare si fosse assunto il ruolo di Clitemestra nell'*Orestiade*) o Aristofane; di Sofocle sappiamo che non aveva volume di voce, ma il fisico e la preparazione musicale sì. Calcò la scena almeno due volte nel ruolo di Tamiri, un citarista perseguitato da Apollo e nel ruolo di Nausicaa, per il quale occorreva un abile giocatore di palla. Euripide non indossò mai i panni dell'attore (ma da giovane si era distinto nella danza, oltreché nella lotta e nel pugilato...).

Tra gli «specialisti» (oggi li chiameremmo caratteristi?) spiccò verso la fine del v secolo a.C. un contemporaneo di Callippide, di nome Nicostrato. Era così straordinario nella veste di Messaggero da divenir proverbiale: «ora ti spiego tutto bene, alla maniera di Nicostrato».

C'era anche chi aveva il suo cavallo di battaglia. Uno scolio al v. 864 dell *'Aiace* («Questa è l'ultima parola che vi rivolge Aiace») menziona la bravura di un attore, Teodoro di Zacinto, nell'inter-pretare il monologo del suicidio. Se non ho male inteso il passo, nel momento in cui egli si gettava sulla spada era così illusionista da dare l'idea di uccidersi sul serio. Riusciva così a calamitare l'attenzione del pubblico e

ad affascinarlo con la sua recitazione sino al successivo colpo di scena: la scoperta del cadavere dell'eroe da parte di Tecmessa. Per questa sua bravura si ebbe il nome di *sphageus,* «arma omicida» (il termine con cui Aiace designa la sua spada).

La parte di Messaggero, nella tragedia, non è qualcosa di secondario. Anche se il Nunzio non riveste in genere panni curiali ha un compito importante: riferire, con la massima chiarezza, eventi successi fuori scena, far partecipare emotivamente gli spettatori ad accadimenti a cui non hanno assistito. Tocca a lui il recitativo per eccellenza, la narrazione che si sostituisce all'azione e che, perciò stesso, deve essere accurata, minuta nei particolari. Il suddetto racconto si chiama *rhesis* e riguarda sia avvenimenti gioiosi (vittorie in battaglia, per esempio) sia, e soprattutto, sciagure irreparabili, come morti atroci e violenze: è di solito tristemente vero, ma può essere una menzogna abilmente costruita. *Neil'Elettra* di Sofocle, per rassicurare Clitemestra e ottenere di entrare a palazzo con Oreste, il Pedagogo descrive alla regina, in dettaglio, la raccapricciante, e tutta inventata, fine di Oreste in una gara di cocchi (vv. 680-763). La *rhesis* serve anche a segnalare pericoli che minacciano un personaggio e che si sono affacciati in un altro luogo (*Aiace,* vv. 719 sgg.): introduce, come si è detto, una realtà extrascenica e la combina con quanto va verificandosi agli occhi del pubblico. Euripide ha un tipo di *rhesis* molto preciso e stabile: il Messo arriva, dà la notizia clamorosa, per così dire un titolo da pagina di cronaca nera, dialoga con rapide battute con un interlocutore, personaggio o Coro che sia, poi offre una relazione circostanziata dei fatti luttuosi (circa 80 versi). In Eschilo, il discorso del Messo è interrotto da interventi di chi è in scena, può procedere per segmenti distinti (si veda nei *Sette contro Tebe,* vv. 375 sgg., il preciso resoconto del Messo sui capi nemici, puntualmente postillato da Eteocle). In Sofocle esiste una caratterizzazione psicologica del Messo: la guardia, nell'*Antigone,* si rivela un personaggio impaurito per ciò che deve comunicare (vv. 223-236), nell'*Aiace* appare un divagante chiacchierone (vv. 719-732), nell'*Edipo re* (vv. 1223-1231) si configura come un quasi filosofo, argomenta sulla sorte dell'umanità. Se questo ruolo di Messo (che va distinto da quello dell'Araldo) era standardizzato, forse prevedeva una certa impostazione della voce e un certo ritmo nell'esporre. E visto che il dire del Messo si riallaccia spesso e volentieri alla tradizione epica si sarebbe indotti a pensare che egli usasse uno stile altamente declamatorio. Ma non è escluso che esprimesse l'ansietà e i turbamenti del narrante e quindi le frasi fossero articolate in modo più franto, meno fluente. Avrà concorso alla *variatio* il fatto che il Messo poteva incorporare anche voci altrui, riportare discorsi e ciò doveva implicare il relativo cambio di intonazione. Un esempio del secondo caso è offerto dalla mimetica narrazione della sciagura capitata a Ippolito(*Ippolito*, vv. 1173-1254).

Servo Stavamo strigliando la criniera dei cavalli lungo la riva battuta dalle onde, e piangevamo. Qualcuno era venuto a informarci che Ippolito lasciava per sempre il paese, che tu lo avevi condannato a un triste esilio. Presto giunse anche lui, risuonava con il nostro anche il suo pianto sulla spiaggia: dietro di lui c'era una lunga fila di amici e coetanei. A un certo punto smise di gemere e esclamò: «Perché sono così sconvolto? Devo obbedire a mio padre. Preparate i cavalli, servi, e attaccateli al carro: la mia patria non è più qui ormai». Ci impegnammo tutti, allora, e in men che non si dica ecco le cavalle bardate, pronte davanti al nostro padrone. Afferra le redini appoggiate sul bordo, infila il piede subito negli incavi, poi alza le braccia verso il cielo e prega gli dèi: «Zeus che io possa morire se sono un malvagio. E capisca mio padre di avermi fatto torto tanto se muoio quanto se continuo a vedere la luce». Afferrato il pungolo, di colpo toccò con esso le puledre. Noi servi accompagnavamo il padrone accanto al carro, presso le redini, lungo la strada che porta dritta a Argo e a Epidauro. Arrivammo a un luogo solitario, a una spiaggia, al di là dei nostri confini, di fronte al golfo Saronico. E allora, come un tuono di Zeus, si

udì un rombo sotterraneo, un boato cupo, terrificante: le cavalle drizzarono muso e orecchi verso il cielo; noi fummo presi da un'atroce paura, non si capiva da dove provenisse quel fragore. Volgiamo lo sguardo sul lido battuto dai marosi: un'onda gigantesca si stava levando sino al cielo: non riuscivamo più a distinguere la rupe di Scirone, erano scomparsi l'Istmo e la rocca di Asclepio. Poi gonfiandosi in un esplodere di schiume tutto intorno, per il ribollire del mare, l'onda avanza verso la spiaggia dove si trovava la quadriga; con la violenza della terza ondata, dai flutti viene proiettato fuori un toro, un mostro selvaggio. Tutta la terra si riempì di muggiti, che riecheggiavano in modo agghiacciante: ci si presentò agli occhi uno spettacolo che la vista non reggeva. Subito un tremendo terrore assale le cavalle. Il padrone, molto esperto dell'indole di quegli animali, impugnò le redini con entrambe le mani e le tirò a sé, proprio come un marinaio voga con il remo, inarcandosi all'indietro e reggendosi sulla tensione delle briglie. Ma le puledre, serrando tra le mascelle il morso temprato al fuoco, lo trascinano a forza: non sentono più la mano dell'auriga né le redini né il peso del carro. Se lui con guida ferma indirizzava il carro verso un terreno molle, il toro gli si parava di fronte e lo obbligava a ripiegare, facendo impazzire di paura le quattro puledre. Se esse si spingevano furiose verso la roccia, appressandosi al carro silenziosamente lo seguiva, finché non lo fece sbandare e ribaltare: le ruote del carro avevano urtato contro la rupe. Successe il caos: i mozzi delle ruote, i cavicchi degli assali saltarono via. Lo sventurato, impigliato nelle redini, stretto in un groviglio inestricabile viene trascinato via; la testa urtava contro le rocce, le carni si laceravano e lui urlava parole terribili da sentire: «Fermatevi, vi ho nutrito io nelle mie stalle, non uccidetemi. Oh, la funesta maledizione di mio padre! Chi aiuta un innocente a salvarsi?». Molti di noi avrebbero voluto, ma non si riusciva a raggiungerlo, eravamo troppo lenti. E lui, liberato di colpo, non so come, dalle redini di cuoio, cade al suolo: respira ancora, debolmente. Le cavalle e il toro, il mostro orrendo, scomparvero non so dove nel terreno roccioso. Io sono un servo di casa tua, signore, ma non arriverò mai a credere che tuo figlio sia un malvagio: neppure se si impiccasse tutta la razza delle donne e si ricoprisse di scritti il legno dei pini dell'Ida. Io so che è innocente.

Ma un attore doveva anche essere capace di agire e di esprimersi con i soli movimenti del corpo. Esistono, nel teatro greco, scene in cui persone e oggetti immobili acquistano concretezza per lo spettatore grazie all'inventiva non verbale, ma fisica dell'attore. Illuminante è, in proposito, uno scolio *all'Oreste* di Euripide, v. 269. L'eroe si risveglia, dopo uno sfibrante attacco di follia, e poi precipita di nuovo nella demenza: si sente braccato dalle Erinni, identifica la sua stessa sorella Elettra con una di loro, e chiede l'arco, dono di Apollo, impugna l'arma, la punta contro le sue persecutrici, le minaccia. Lo scolio precisa che un tempo l'azione era vera, «l'attore doveva prendere arco e frecce e saettarle», ma sottolinea che alla sua epoca (età alessandrina?) l'azione era puramente allusiva; «ora gli attori chiedono arco e frecce, non ricevendole, fingono di saettare».

Nel finale delle *Coefore*, si parano davanti a Oreste, improvvisamente, delle creature orrende. «Ah, eccole, simili a Gorgoni, avvolte in manti cupi, i capelli sono un groviglio di serpi, non posso più rimanere qui... No, non sono fantasmi: mi tormentano. È fin troppo chiaro: sono le cagne furiose di mia madre... Signore Apollo, si moltiplicano, dai loro occhi colano gocce di sangue ripugnanti. Voi non le scorgete, ma io sì, le vedo: non posso più rimanere qui» (vv. 1048-1062). La scena può essere gestita in due modi. Le Furie entrano realmente e si accetta, per convenzione, che il Coro non le veda: anche nell'*Amleto* (atto in, scena 4) la regina Gertrude non vede lo spettro che è apparso ad Amleto. Ma non è escluso che, chiamamola così, l'allucinazione di Oreste venisse vissuta dagli spettatori grazie ai sussulti, ai tremiti, ai rannicchiamenti dell'attore, volti a riprodurre sgomento, angoscia, terrore.

Per ritornare all'aneddotica e non tradire il gusto degli antichi per la curiosità, va ricordata una disavventura del Messo per antonomasia prima citato, Nicostrato, e del non meno famoso Callippide. Il comandante di una guarnigione in Asia si era garantito i loro servigi per uno spettacolo: il teatro si riempì di gente ansiosa di sentirli. Il generale fece arrestare gli spettatori, per riconsegnarli, dietro riscatto, ai loro parenti (Polieno, *Stratagemmi* vi, 10).

La tournée in Asia di Callippide e Nicostrato non costituisce un episodio unico: gli attori di teatro non rimanevano legati, alle poche recite di una città, giravano per l'Attica, erano, per così dire, internazionali; grazie alla libertà di movimento di cui godevano, anche in tempo di guerra, si assunsero persino compiti diplomatici. Per il iv secolo a.C. abbiamo testimonianze precise che Atene mandò alla corte di Macedonia come suoi delegati due quotati attori, Neottolemo e Aristodemo (tra l'altro entrambi di origine non ateniese). I loro uffici non piacquero a Demostene: in un'orazione egli accusa Neottolemo di aver danneggiato la città, ansioso com'era di favorire gli interessi di Filippo di Macedonia e i propri (*Per la pace,* 6-8). In un'altra, ripercorrendo la storia della pace del 346 tra Macedonia e Atene, vede in Aristodemo il promotore e il portavoce di quell'infelice accordo (*Per la corona, 21*).

Ma la lucida intelligenza politica di Demostene si traduceva, com'è noto, in sincero odio contro i partigiani di altre linee e tendenze. Del resto Eschine, l'irriducibile avversario di Demostene, a proposito di Aristodemo sottolinea che proprio Demostene ne aveva caldeggiato la presenza in Macedonia, tanto da spedire messi ufficiali di Atene nelle città in cui quest'ultimo avrebbe dovuto recitare (e non avrebbe potuto recandosi da Filippo), per evitargli il pagamento delle multe che comportava l'inadempienza contrattuale (*Sulla corrotta ambasceria,* 19). Le male lingue antiche scherzarono volentieri sui rapporti tempestosi di Demostene con i due attori succitati: Neottolemo si sarebbe rifiutato di insegnare a Demostene come recitare lunghi periodi tutti di un fiato; e ad Aristodemo, che aveva ricevuto un talento per parlare, Demostene avrebbe dichiarato di aver preso di più per tacere (Aulo Gellio, *Notti attiche* xi, 9, 2: ma è un aneddoto i cui protagonisti variano, nelle fonti). Oltre a tutto, poi, l'odiato Eschine era stato terzo attore nella compagnia di Aristodemo... (Demostene, *Sulla corrotta ambasceria,* 246).

Nel iv secolo incontriamo ancora un buon attore incaricato di delicate trattative: il suo nome è Tessalo. Plutarco riferisce (*Vita di Alessandro*, 10) che Alessandro mandò Tessalo in Caria a chiedere per lui la mano di Cleopatra, figlia del satrapo della Caria, Pixodoro. La missione era pericolosa in quanto, agendo così, Alessandro intralciava i piani politici di suo padre Filippo e Tessalo corse effettivamente dei brutti rischi.

Era davvero dotato Neottolemo? Da due iscrizioni, una del 342-341 a.C. e l'altra del 341-340 (IG ii^{2}2319-2320), apprendiamo che egli si esibì, in una stessa tornata, in quattro tragedie diverse (la prima, in entrambi gli anni, fu una ripresa di Euripide); nella medesima occasione Tessalo recitò in tre tragedie diverse. È la testimonianza di un grande impegno professionale e di una notevole tecnica mnemonica. Dalle iscrizioni risulta un particolare interessante: gli autori elencati sono tre, gli attori anche e assumono a turno il ruolo di protagonista in una delle tre opere di ogni autore. Dovette trattarsi di due festival particolarmente stimolanti, dal punto di vista agonistico: il terzo attore era, infatti, Atenodoro. Alessandro Magno lo riteneva così dotato che non esitò nel 331 a pagare di tasca propria la multa comminata a Atenodoro dagli Ateniesi per inadempienza contrattuale (Plutarco, *Vita di Alessandro,* 29).

Mentre sui divi tragici del v secolo si hanno notizie, poco si sa di quelli comici: circolano solo nomi (o soprannomi). Aristofane recitò da giovane nelle sue commedie, prima di passare a dirigerle: sapeva che

«occorre stare ai remi prima di agguantare il timone», come egli stesso osserva nei *Cavalieri* (v. 542: cfr. p. 48). Appunto nei *Cavalieri*, secondo le notizie forniteci da una tradizione, il poeta sostenne la parte di Paflagone, lo schiavo che ha assoggettato al suo volere il popolo, e usò una truccatura vistosa: nessun altro si era sentito di assumersi il ruolo, per paura di Cleone, l'uomo politico contro cui veniva sferrata battaglia, e nessun artigiano aveva voluto confezionare la maschera-ritratto adatta all'occasione.

Un po' meglio informati siamo sulle vedette del iv secolo, anche se quanto si conosce è pur sempre povera cosa. Demostene (*Sulla corrotta ambasceria*, 192-195) elogia Satiro, un maestro nella parte degli schiaviiurbi, per aver chiesto al re Filippo di Macedonia, quale compenso per una recita, di liberare le figlie di un suo amico morto assassinato, cadute prigioniere durante la presa di Olinto. Con Satiro, Demostene aveva legami di amicizia e un debito di riconoscenza. In un momento per lui difficile, dopo uno scacco oratorio agli inizi della carriera, era stato Satiro a insegnargli il modo giusto di porgere parlando. Lo aveva fatto recitare versi di una tragedia a memoria, e poi gli aveva mostrato, ripetendoli, con quale sentimento e disposizione delle parti andassero detti (Plutarco, *Vita di Demostene*, 7).

Aristodemo, Satiro (e con essi Polo, per cui vedi oltre) entrarono presto nella leggenda, ma trovarono, in epoca tarda, un critico severo. Il beffardo Luciano osserva che, deposta la maschera, gli attori tragici fuori della scena diventano dei Polo o degli Aristodemo, ossia guitti mal pagati, cacciati via a fischiate, persino fatti frustare, qualche volta (*Apologia*, 5). E descrivendo il costume che indossano emette un giudizio ironico sui vari Polo, Aristodemo, Satiro (*Giove tragedo,* 41 e cfr. anche § 3). Non si tratta di valutazione in chiave estetico-tecnica, bensì etica: è il mestiere di attore in quanto tale a venir messo in discussione.

Aristotele (*Retorica,* 1413 b 25) segnala le prestazioni di Filemone nella *Gerontomania* e nei *Devoti*, per l'abilità con cui aveva giocato sulla tecnica della ripetizione. Il maestro supremo, «il tutto nella commedia» come lo definirono, fu però Licone, dotato di spiccato talento, ma anche di acuto senso degli affari se, esibendosi davanti ad Alessandro Magno, infilò in una commedia un verso in cui chiedeva una somma enorme di denaro (e Ales-

Sandro lo accontentò; si veda Plutarco, *Vita di Alessandro*, 29).

La tradizione esalta in modo speciale, per il iv secolo, l'attore Polo, sia per la chiarezza e bellezza della voce, sia per i movimenti del corpo e della mano. Plutarco (*Vita di Demostene*, 28), sulla scorta delle sue fonti, non esiterà a definirlo «il più grande attore della sua età». Si ricordano di Polo due grandi exploit. Per rendere meglio la disperazione di Elettra che piange sulla (presunta) morte del fratello Oreste, recitò stringendo al petto l'urna che conteneva le ceneri di suo figlio scomparso da poco e sconvolse il pubblico per l'intensità della sua interpretazione (Aulo Gellio, *Notti attiche* vi, 5). E a settant'anni fu in grado di interpretare otto tragedie in quattro giorni: ce lo segnala l'infaticabile Plutarco nella sua operetta *Se il vecchio debba governare*, 785 b. La specialità di Polo pare fossero i drammi di Sofocle: riusciva a calarsi, con identica bravura, nei panni di Edipo re e di Edipo mendicante.

Ma forse il più valido attore del iv secolo è Teodoro, che è anche il primo in ordine di tempo. Plutarco lo encomia perché meraviglioso nel far piangere e gemere gli spettatori (*Uautoelogio,* 545 e) e Aristotele lo loda perché sapeva recitare come si parla (*Retorica,* 1404 b 22 sgg.). Eliano, un erudito della fine del ii sec.d.C., riferisce nella *Storia varia* (xiv, 40) che una volta recitò con tale sentimento la *Merope* di Euripide da indurre al pianto Alessandro, il crudele tiranno di Fere. Di Teodoro conosciamo anche i capricci divistici: non consentiva a nessuno, neppure a un guitto di scarso valore, di entrare in scena prima di lui

(Aristotele, *Politica,* 1336 b 28-31). Il che comportava, probabilmente, il cambiamento del copione, almeno all'inizio (cfr. p. 36). Le cose da allora non sono molto cambiate: i mattatori di oggi si offendono se non tocca a loro il gran finale.

Come si vede (e si vedrà anche per il campo della commedia) gli antichi scrittori erano attratti, per quanto riguarda gli attori, da motivi curiosi e di colore: le loro valutazioni positive sono molto globali e poco analitiche. Non si riesce a trarre conclusioni sulla tecnica professionale degli attori e molti problemi restano aperti.

Gli eroi di Sofocle sono rocciosi e impenetrabili: dominati da una passione estrema non recepiscono le voci altrui. Camminano, risoluti e incapaci di compromessi, verso il proprio destino, quasi sempre terribile. Ci vuole, per le tragedie di Sofocle, un attore che sappia puntare anche sulla monotonia, capace di definire le strutture profonde e condizionanti, di reggere quei toni costantemente alti. Gli eroi di Euripide sono lacerati da tensioni etiche e psicologiche, piegano al dubbio e alla metamorfosi di sé; mirano a mete ben precise, ma lungo il loro cammino tentennano e si contraddicono. Le inquietudini e le esitazioni dei personaggi di Euripide esigono un attore di tipo diverso, in grado di esprimere i trapassi. Certo il grande mattatore sa fare Otello di Shakespeare e anche gli eroi tutti d'un pezzo di Corneille. Sofocle e Euripide, rivali per tanti anni negli agoni, potevano usufruire di specifici interpreti? Nella *Vita di Sofocle* si legge che scriveva i suoi pezzi tenendo conto delle speciali doti dei suoi attori (cioè di quelli a lui assegnati?); per Euripide si potrebbe sospettare che avesse a disposizione molti giovani validissimi per le parti femminili, visto il numero delle sue eroine. E per soffermarmi su un particolare meno importante: Teodoro è definito uno strappalacrime (dunque, era uno che accentuava, come la scimmia Callippide, la componente emotiva dei testi): come faceva a venir apprezzato per la sua dizione colloquiale?

Un dato è sicuro. Per quanto profondamente si immedesimassero nella loro parte, gli attori greci non caddero mai nell'eccesso, non travalicarono clamorosamente. Plutarco (*Vita di Cicerone*, 5) specifica che tra i maestri di Cicerone nel dire ci furono un attore comico, Roscio, e un attore tragico, Esopo. E prosegue raccontando che una volta Esopo interpretò con molto slancio il ruolo di Atreo infuriato: preso dall'emozione colpì un servo che gli passava davanti di corsa con tanto vigore da spedirlo all'altro mondo. Un diligentissimo compulsatore di libri quale era Plutarco non avrebbe mancato, all'occasione, di riferire analoghe disavventure se ne avesse trovato memoria per quanto riguarda i Greci.

Antifane, un autore della Commedia di mezzo, attivo fra il 390 e il 331 a.C., fa dichiarare a un suo personaggio (la Poesia? CAF il, fr. 191) che la tragedia è molto più facile da scrivere che non la commedia. «Nella tragedia basta dire "Edipo" e gli spettatori sanno già il resto: il padre, Laio, la madre, Giocasta, l'identi-là precisa dei suoi figli e figlie: le azioni che ha compiuto, le sofferenze che ha patito... Nella commedia si deve sempre creare da capo: inventare nomi nuovi, parole nuove, i precedenti e la situazione presente...». La tesi avrebbe forse più fondamento se invece di creazione letteraria si parlasse di prestazioni degli attori. C'è una differenza per noi fra attore tragico e attore comico: il secondo, accanto a una elasticità quasi felina, deve avere qualche cosa di confidenziale, deve stabilire un contatto più diretto col pubblico, emanare una carica di simpatia. Se il primo è quasi il sacerdote di un rito, una sorta di celebrante, il secondo è un anarchico giocoliere. Per il teatro greco è assodato che gli attori comici dovevano impegnarsi in veri e propri tour de force. Le *Vespe* di Aristofane si aprono con vari tentativi di fuga di un vecchio, Filocleone, dalla casa in cui l'ha rinserrato il figlio. Filo-cleone cerca di

uscire come fumo dal camino, viene respinto, riprova una sortita dall'uscio attaccandosi sotto la pancia di un asino, lo ricacciano dentro ecc. Gli toccano, poi, un a solo di canto, i ruoli (ossia voce e gesti) di un giudice e di un ubriaco, e nel gran finale deve esibirsi, sia che la mimasse sia che la eseguisse davvero, in una danza tutta contorsioni e piroette.

Anche la pura recitazione costituiva per un attore comico una prova impegnativa: si pensi alle brillanti fusioni di parole che Aristofane riusciva a inventarsi. Per esempio il grido di soccorso che Lisistrata, minacciata dalla forza pubblica, lancia alle sue alleate (vv. 457-458 dell'omonima commedia) suona: «Oh, sper-magoraiolekythochalamopolides, oh, skorodopandokeutriarto-polides», ossia «Aiuto, venditrici di ortaggi e legumi al mercato delle granaglie»; «Aiuto, di aglio ostesse, venditrici di pane». È uno stordente gioco di abilità, una forma di composizione portata al parossismo: i termini non sono semplicemente allineati, ma combinati in modo che la parte finale di uno si sovrapponga alla parte iniziale del successivo (ossia le vocali non hanno funzione grammaticale ma di congiuntura). Le *Ecclesiazuse* terminano (vv. 1169 sgg.) con uno scintillante menu, che costituisce una ridda di suoni festosi. Ecco l'elenco, in realtà ininterrotto, ma qui sezionato per comodità del lettore:

lepado-temacho-selacho-galeo-kranio-leipsano-drim-ypotrimmato-silphio-liparo-melito-katakechymeno-kikl-epikossypho-phatto-perister-alektryon-opto-pifalli-kinklope-leio-lagoio-siraio-baphe-tragano-pterygon.

In esso sono riconoscibili (o quasi) le seguenti portate: ostriche, trance di pesce salato, cagnoli, gattucci, pezzi di cefalo (?) in salsa piccante e sopra silfio olio miele, tordi e anche merli, colombacci, colombelle, galletti, lodole arrosto, cutrettole, piccioni selvatici, lepri cotte nel vino (cioè in salmi), croccanti e cantuccini (?). L'ostacolo in un pezzo di progressiva accelerazione come questo consiste nel conciliare la comprensione dei singoli elementi con la rapidità del ritmo. Un paragone approssimativo potrebbero darlo le arie dell'opera buffa sette e ottocentesca, che esigono tutto il virtuosismo del cantante: si pensi alla tirata di Figaro nel *Barbiere* con l'elenco delle persone che a lui si rivolgono.

Ci sono, al contrario, battute aristofanesche che vanno recitate in modo da garantire un non senso. Eschilo viene interrogato da Dioniso: il dio gli chiede un rimedio per salvare dai guai la città di Atene. La risposta di Eschilo ha l'aspetto dell'indiscutibile verità. Parla l'oracolo e dice: «occorre ritenere credibili le cose ora incredibili e ritenere incredibili le cose che sono credibili» (*Rane,* vv. 1443-1444). Se uno ha sotto gli occhi il testo greco, *otan ta nun apista pisth' egometha, ta d' onta pisth' apista,* il gioco delle contrapposizioni è chiaro, come è chiaro nella versione letterale. Ma se uno si affida interamente all'orecchio, queste espressioni si trasformano in comica e incomprensibile sequenza verbale: *apista pistta pisi ' apista.* E difatti il povero Dioniso è costretto a chiedere ulteriori spiegazioni alla Sibilla che ha parlato. Molte delle battute di Aristofane, del resto, sono affidate alla separazione volutamente errata delle parole, da parte dell'attore. Non c'è nulla di comico nel dire di uno scarabeo stercorario (*Pace,* v. 42): «questo è certo il prodigio di Zeus che si cala in terra» (*Dios kataibatou*): ma l'enunciato «questo è certo il prodigio di Zeus che si caca sotto» (*Dios skataibatou*) è facile che promuova il riso o almeno il sorriso.

Un attore comico, inoltre, doveva sia esibirsi in parlate dialettali (megarico, beotico, dorico) sia contraffare le voci, e i tic, dei personaggi noti, i versi degli animali. Sosia racconta (Aristofane, *Vespe,* vv. 44-45) di avere visto in sogno Alcibiade, che rivolgendosi a lui gli aveva detto con la sua pronuncia difettosa — e ben conosciuta dal pubblico -: «Gualda, Teolo ha la testa di un col-vo» (è il fenomeno del

cosiddetto lambdacismo). Plutarco (*Come bisogna che un giovane ascolti i poeti,* 18 c; *Questioni conviviali*, 674 b) racconta che Parmenone, un attore comico del iv sec. a.C., era bravissimo nelle imitazioni. Una delle sue specialità consisteva nel rifare il verso del porco e per essa divenne proverbiale. Non si trattava, però, di un mero passatempo da avanspettacolo di quart'ordine, in quanto il suo intervento era applicabile anche a testi «nobili». Basti pensare al koi koi delle fanciulle vendute come troiette in Aristofane, *Acarnesi,* vv. 780, 800-803, ai marinai di Odisseo tristemente mutati in porci da Circe (esistono frammenti di una commedia, *Circe*, scritta da Anassila, un poeta del iv sec. a.C.). Una serie sfavillante di esempi di capacità mimetica (gesto e parola) viene fornita da Aristofane (*Cavalieri*, vv. 522-523) quando elogia Magnete, un antico commediografo, perché sapeva suonare la lira, sbattere le ali, fare il Lidio, ronzare come un moscerino, tingersi del colore delle rane.

Torniamo ai vocaboli di ardua articolazione. Essi esistono anche nell'immaginifico Eschilo: il suo densissimo poetare avrà impastoiato più di una volta gli interpreti. Per attori alle prese con una sua opera, però, il punto nodale era costituito meno dalle particolari strutture linguistiche che non dalle dosate e mutevoli intonazioni vocali. Un brano paradigmatico dei problemi che doveva affrontare, nel caso di Eschilo, la recitazione tragica è il discorso di Clitemestra sui segnali di fuoco che le hanno annunziato la caduta di Troia(*Agamennone*, vv. 281-316). Lo riporto nella versione di P.P. Pasolini.

È stato il Dio del fuoco, bruciando sull'Ida.
Dietro a lui tutta una catena luminosa
si è accesa a poco a poco, quaggiù, fino a noi...
L'Ida ha campeggiato verso i burroni di Lemno,
e il segno incandescente ch'è volato da Lemno
si è riflesso sull'Atos, sul regno di Zeus.
È la terza tappa: da qui, con un guizzo
che brucia vitale la barriera del mare,
si getta gioiosamente il raggio che porta
il messaggio, di tappa in tappa, finché ardé
sole della notte, sopra il massiccio
Maciste. Non aspetta, la grande montagna:
no, guardia vinta dal sonno, non lascia
passare il suo turno! La sua luce
palpebra verso l'Euri pio, a farsi
captare dai guardiani di Messapo.
Anche questi subito appiccano il fuoco
alla loro risposta, proiettando più giù
la nuova: è un rogo di eriche secche.

Impetuoso il fuoco, senza un pallore,
valica la pianura di Asopo, come una luna,
fino alle montagne di Citerà, e vi ridesta
il luminoso corriere che l'aspetta.
Occorre una luce ancora più forte,
capace di superare più grandi distanze:
è fatta, spazia oltre il lago Gorgopide,
arriva fino all'Egiplanto, sospinge
il nuovo fuoco a non tardare un istante.
Avvampa un braciere d'un ardore folle,
un fascio di fiamme tale che il suo lume
salta il promontorio sullo stretto Saronio.
Si precipita, tocca il monte Aracne,
vicino ad Argo, ormai, e cade
sopra questo tetto degli Atridi, l'ultimo
anello della catena che comincia a Troia.
Era questo il dovere dei miei corridori.
Per compierlo si sono passati la torcia
di mano in mano: e la vittoria è di tutti.
Questa è la prova. Il mio stesso sposo
mi ha trasmesso il segnale, da Troia.

La mera sequenza dei termini non presenta difficoltà di pronunzia, ma il gioco dei rallentamenti, delle pause e delle accelerazioni, dei «forte» e dei «piano» richiede un'assoluta maestria. E portando al pubblico una fitta serie di immagini fulminanti è facile lasciarsi trascinare dall'impeto retorico. Il brano, poi, ha la funzione fondamentale di suggerirci alcuni tratti del carattere di Clitemestra. Chi si impegna nella parte deve restituire il senso di regalità della donna, la sua ansia di potere, la sua arroganza nel confronto dei vecchi.

La recitazione dei versi di Sofocle costringe in certi casi all'acrobazia. Intanto, la sua sintassi si presta a più di un'interpretazione e viene complicata dall'alto numero di enjambement: è un linguaggio che sfugge al controllo, complicato, ingannevole. E poi, si incontrano in Sofocle più volte nelle sticomitie trimetri spezzati: un verso viene pronunziato in parte da un personaggio, in parte da un altro. Il che comporta un grande tempismo nell'entrata, la coordinazione perfetta di chi parla e non può far conto sulla ritornante misura del ritmo. L'interrogativo del vecchio servo di Laio condotto da Edipo accelera di colpo i suoi tempi nel finale che precipita verso la tremenda verità (vv. 1173-1176).

Edipo Te lo ha consegnato lei?

Servo Proprio lei, Signore.

Edipo Per farne cosa?

Servo Dovevo ucciderlo.

Edipo Suo figlio? Disgraziata!

Servo Temeva oracoli infausti.

Edipo Quali?

Servo Che avrebbe ucciso suo padre.

Euripide non ha una scrittura fastosa e magniloquente, il suo linguaggio è impastato di termini quotidiani, persino burocratici: non dovrebbe porre duramente alla prova una vocazione istrionica. Ma l'attore euripideo doveva non solo misurarsi con il declamato passionale delle grandi scene di orrore e di pietà, ma anche con la monocromia delle discussioni teoriche e con la schermaglia delle accuse e delle controaccuse spesso al limite dell'irritante. I testi euripidei ospitano forme di vere e proprie *suasoriae,* di lunga durata, difficili da gestirsi sulla scena. E però, talvolta, alla sapienza argomentativa è attaccato il filo di un'esistenza. È il caso di Menelao e di Elena nell'omonima tragedia. Nel suo viaggio di ritorno da Troia distrutta, Menelao viene gettato sulle rive dell'Egitto da una tempesta. In Egitto ritrova la vera Elena (quella per cui aveva combattuto a Troia era solo un fantasma) e vuole strapparla alle insidie amorose del re del luogo, Teoclimeno. Teonoe, sorella di Teoclimeno e onnisciente sacerdotessa, potrebbe rivelare al re l'identità di Menelao. Moglie e marito espongono a Teonoe, rispettivamente con un discorso commosso e uno di alta dignità, le ragioni per cui non deve denunziarli. La bravura dell'attore poteva mostrarsi nel giocare su una vasta gamma di effetti che rendessero convincente un certo punto di vista. Nella *Medea*, all'atroce racconto della fine di Glauce e di suo padre Creonte segue uno splendido colpo di scena. Giasone accorre per salvare da Medea i figli e cerca di abbattere la porta della reggia ed ecco Medea apparire in alto sul carro del Sole; le giacciono accanto i cadaveri dei due bambini (cfr. anche pp. 99-100). Dopodiché si assiste a uno scambio furioso di invettive e di recriminazioni tra Giasone e Medea (vv. 1317-1414).

Giasone Presto, servi, levate le spranghe, aprite le porte: devo vedere [i due morti], la sciagura che due volte si è abbattuta su di me [...e lei, ma mi vendicherò].

Medea A che ti serve scuotere la porta, tentare di buttarla giù? Vuoi vedere i cadaveri e me l'assassina? Risparmiati la fatica. Se hai bisogno di me, parla pure. Di' cosa desideri. Ma non ti illudere di riuscire a toccarmi con le tue mani. Il Sole, padre di mio padre, mi ha dato un carro che mi difende da qualunque aggressione nemica.

Giasone O donna maledetta, aborrita dagli dèi, da me, dall'intero genere umano, hai avuto il coraggio di piantare una spada in corpo ai figli che avevi partorito tu e li hai tolti a me, mi hai tolto la vita. E dopo questo, tu, colpevole di un'atroce empietà, osi guardare il cielo e la terra! Che tu possa morire! Ora ragiono, ma ero cieco quando da una casa e da un paese barbaro ti ho portato in una casa greca, mi tiravo dietro una peste, una che aveva tradito il padre e la terra che l'aveva nutrita. Gli dèi hanno avventato contro di me il demone vendicatore che ti perseguitava. Non ti sei imbarcata su Argo, la nave

dalla bella prua, dopo aver ucciso tuo fratello, accanto al focolare domestico? E non era che l'inizio. Poi hai sposato quest'uomo, gli hai generato dei figli e li hai massacrati per un letto, per un connubio. Questo non lo avrebbe osato mai nessuna donna greca: e io ti ho preferita a loro, ti ho presa in moglie, un legame abominevole e funesto. Non sei una donna, ma una leonessa, hai natura più feroce di Scilla, il mostro del Tirreno. Ma per quanto ti insulti, non riuscirei a ferirti: sei l'impudenza in persona. Crepa, essere osceno, assassina dei tuoi figli. A me non resta che piangere sul mio destino: non potrò avere nessuna gioia dalle mie nuove nozze, non mi verranno più incontro, vivi, i figli da me generati e allevati, non parlerò più con loro: li ho perduti.

Medea Molto avrei da replicare alle tue parole, se Zeus padre non sapesse cosa ho fatto io per te e cosa hai fatto tu contro di me. Non dovevi, in spregio al mio letto, riservarti per il domani un'esistenza di felicità, ridendo alle mie spalle; e neppure lei, la principessa. E il re Creonte, che ti ha preparato queste nozze, non doveva cacciarmi dal paese senza pagarne le conseguenze. Perciò, chiamami pure leonessa, se ti fa piacere [, e Scilla, il mostro che abita nel vasto Tirreno]; io ti ho colpito al cuore; è il contraccambio che meritavi.

Giasone Ma anche tu soffri, e la mia sventura è anche la tua.

Medea Sì, ma sappilo bene: serve a qualcosa, questo dolore, se tu non puoi farti beffe di me.

Giasone Poveri figli miei, che madre malvagia vi è toccata.

Medea Poveri figli miei, morti per la follia di vostro padre.

Giasone Non è stata la mia mano a ucciderli.

Medea Ma la tua protervia sì, e il tuo nuovo matrimonio.

Giasone E per una questione di letto hai ritenuto giusto ucciderli?

Medea Ti pare un dolore da poco per una donna?

Giasone Per una donna casta, sì: ma tu sei perversa in tutto.

Medea Loro non vivono più: e questo ti rimorderà per sempre.

Giasone Vivono, e incombono su di te come demoni della vendetta.

Medea Gli dèi sanno bene da chi è partita la prima offesa.

Giasone Ma conoscono bene anche il tuo nauseante animo.

Medea Odiami pure. Io detesto le tue acri parole.

Giasone E io detesto te: è facile separare le nostre strade.

Medea Davvero? E come? Perché anch'io lo voglio.

Giasone Lasciami seppellire e piangere questi morti.

Medea No, sarò io a seppellirli con le mie mani. Li porterò nel tempio di Era Acraia, perché nessun nemico possa oltraggiarli, profanare la loro tomba. E qui, nella terra di Sisifo, istituirò feste solenni e riti, in espiazione del sacrilego eccidio. Quanto a me, raggiungerò il paese di Eretteo, per vivere accanto a Egeo, figlio di Pandione. Tu invece, com'è giusto per un malvagio, morirai di mala morte: ti piomberà

sul capo un rottame della nave Argo, e così vedrai l'amara fine delle mie nozze.

Giasone Ti annientino le Erinni dei figli e la Giustizia che vendica il sangue.

Medea Ma chi mai, tra gli dèi, tra i demoni ascolta uno spergiuro, un traditore degli ospiti?

Giasone Tu sei una creatura immonda, assassina dei figli.

Medea Va', rientra in casa, seppellisci tua moglie.

Giasone Sì, vado. E ho perduto i miei figli.

Medea Non è ancora un vero pianto il tuo: aspetta di esser vecchio.

Giasone O figli adorati.

Medea Dalla madre, non da te.

Giasone E allora perché li hai uccisi?

Medea Per farti soffrire.

Giasone Vorrei almeno accostare la mia bocca a quelle labbra che amavo, io, infelice.

Medea Adesso gli parli, adesso li abbracci: ma allora li cacciavi via da te.

Giasone In nome di dio, lascia che tocchi quei corpi delicati.

Medea No, non è possibile: stai gettando al vento le tue parole.

Giasone Zeus, le ascolti le ripulse, gli affronti che patisco da questa putrida leonessa, che ha massacrato i suoi figli? Ma per quanto sta in

me e posso, piango la mia sventura e invoco gli dèi, li chiamo a testimoni. Tu hai ucciso i miei figli e ora mi proibisci persino di toccarli, di seppellirne i corpi: vorrei non averli mai messi al mondo, per non vederli ora trucidati da te.

È in grado lo spettatore di accettare questa svolta? Sì, se la recitazione sa caricarsi del dovuto veleno e della giusta disperazione: il tragico non è solo il visibile, il concreto, il sangue che scorre.

C'è da domandarsi se Aristofane, mettendo di fronte nelle *Rane* Eschilo e Euripide che si rinfacciano i vizi del reciproco scrivere non abbia attribuito ai suoi due personaggi un'impostazione vocale e un modo di recitazione ben differenziato. N. Chara-lambous, allestendo le *Rane* a Delfi nel 1989, ha disegnato Euripide come un tipo esile (contro la tradizione secondo la quale Euripide da giovane si distinse nella lotta e nel pugilato: cfr. p. 20), dalla voce sottile e acida e Eschilo come un tipo massiccio, dalla voce profonda e possente: Eschilo espone i suoi pensieri in modo tranquillo, procedendo a lenti passi, Euripide squittendo e agitandosi.

Sui testi gli attori si permettevano aggiustamenti (come fanno del resto anche oggi): trasponevano versi, semplificavano o rendevano più carica una battuta, più esplicito qualche particolare; magari miglioravano una frase che non avevano inteso bene, tutelavano i propri interessi. Abbiamo già ricordato (pp. 26-27) che Licone intruse un verso con richiesta di denari in una commedia che recitava davanti a Alessandro Magno e che Teodoro voleva essere sempre il primo a entrare in scena (il che comportava modifiche nel copione, almeno all'inizio del dramma). L'ipotesi, il sommario premesso nei

codici al *Reso* di Euripide (?) (cfr. p. 102), ci informa che di esso si tramandavano due prologhi: uno che attaccava con un'invocazione alla luna, e un altro, più pedestre, non consono a Euripide, con una preghiera a Atena; questo secondo prologo era dovuto, verosimilmente, a qualche attore.

Vediamo ora qualche altro (possibile) caso di manipolazioni dovute ad attori. Oreste e Pilade penetrano nel gineceo dove si trova Elena per ucciderla, accorrono a difesa della donna degli schiavi asiatici, ma i due eroi li sopraffanno: uno degli schiavi scappa attraverso le soffitte, si butta giù dal tetto e riferisce quanto è accaduto all'esterrefatto Coro (vv. 1369 sgg. dell *'Oreste* di Euripide). Il balzo atletico costituisce una splendida sorpresa. Ma forse non tutti si sentivano di rischiare l'osso del collo e ci fu chi provvide a mettersi al riparo da incidenti grazie a un'apparizione più tradizionale, ossia uscendo dalla porta del palazzo. Ecco perché il Coro nell'*Oreste* a un certo punto dichiara: «Zitti, zitti, si sente un rumore di chiavistelli, si apre la porta della reggia, sta uscendo un Frigio da cui sapremo ciò che è successo». La dichiarazione è lo strumento giustificativo, introdotto opportunamente (da un attore?) per giustificare la rinunzia a un virtuosismo ginnico.

Fedra, informata dalla nutrice della violenta invettiva di Ippolito contro le donne, si angoscia, ha paura che il figliastro possa spargere ai quattro venti la notizia dell'amore della matrigna per lui (vv. 691-692 dell' *Ippolito* di Euripide): «ma lui è capace di andare dal padre e accusare me... di riempire tutto il mondo dei suoi infami discorsi». È una frase angosciata e serrata. Ma non è parsa sufficientemente intensa, e c'è stato chi ha voluto rinforzarla, creare, inframmezzando un verso, un crescendo: «è capace di denunziarmi a suo padre, di raccontare la disgrazia a Pit-teo, di riempire tutto il mondo dei suoi infami discorsi». L'amore per l'enfasi ha indotto a mettere un parente in più nella lamentazione.

Talvolta necessità di dizione possono avere determinato alterazioni nel testo, ad opera di chi recitava. Polinice, accogliendo l'invito di sua madre Giocasta, penetra furtivamente in Tebe, per avere un incontro chiarificatore con il fratello Eteocle. Ma teme che i nemici gli abbiano teso una trappola, dalla quale lo lascerebbero uscire, ma segnato a sangue(*Fenicie*, vv. 261-268).

C'erano sbarre e guardie, mi hanno fatto entrare, tutto è andato liscio, troppo liscio. Ho paura che vogliano prendermi in una rete e poi mi buttino fuori, ma coperto di sangue. Devo guardarmi intorno, dappertutto, tenere gli occhi ben aperti, per non cadere in un trabocchetto. Stringo la spada in pugno: è su di lei che posso contare, non mi tradirà.

Secondo un diligente glossatore il verbo originario euripideo per «lasciare uscire» era *ekphros*': un attore lo avrebbe modificato, perché di pronunzia troppo difficile, nel *methos*' che troviamo nei nostri codici.

Forse quanche volta siamo portati noi ad attribuire alla pratica scenica ciò che era magari dovuto al «miglioramento» di un grammatico: ma i ritocchi sono comunque spiegati dal fatto che il testo costituiva una specie di corpo non definito, bensì adattabile.

Non è neppure improbabile che gli attori abbiano graziosamente arricchito qualche tragedia di un finale ripreso da altre tragedie o magari di loro invenzione. Una chiusa come quella della *Medea* (che si incontra anche in *Alcesti, Andromaca, Elena, Baccanti*)

Di molti eventi è arbitro Zeus nell'Olimpo; molte sono le risoluzioni inattese dei celesti; quello che si credeva non si è compiuto, un dio trova la strada per l'impossibile e questa vicenda si suggella così.

risulta appiccicaticcia, se si pensa quali eventi sanguinosi si collochino a monte. E la risonante invocazione alla Vittoria nell'*Ifigenia in Tauride* (che compare anche nelle *Fenicie*, nell'*Oreste e* in alcuni manoscritti dell'*Ippolito* dopo un altro finalino altrettanto sospetto)

O santa Vittoria, i trionfi teatrali costellino la mia esistenza, mi garantiscano sempre l'applauso.

ha tutta l'aria di un'aggiunta arbitraria al pari dei non troppo intelligibili versi che la precedono in bocca al Coro:

Andate lieti e felici, voi, a cui la sorte fu benigna. O Vergine Atena, venerata in cielo e in terra, obbediremo alla tua volontà, perché buone, inattese novelle ci carezzano le orecchie.

Talvolta, l'occasione per intrusioni di versi nel testo ad opera di un attore (o di un attore-regista) può essere politica. I vv. 906-913 dell'Oraste suonano presso a poco così:

Quando uno, piacevole nel discorrere, ma cattivo nel ragionare persuade la gente, grande male ne deriva per la città: mentre chi consiglia, con intelligenza, costantemente il meglio, forse non subito, ma in futuro certo è utile alla città...

Nel 341-340 *l'Oreste* andò in scena come ripresa di un dramma classico (cfr. pp. 314-315). Solo due anni prima si erano affrontati in un duello oratorio memorabile Demostene e Eschine. È probabile che l'eco dello scontro, della discussione su chi agisce per l'interesse del suo paese risuoni in questi versi estranei all'organicità della *rhesis* dell'*Oreste,* ma molto efficaci come richiamo a un dibattito appassionante.

Informando sulle «migliorie» dovute agli attori gli stessi scoli ogni tanto non risparmiano punte malevole: «non hanno capito nulla, hanno fatto confusione, è un'aggiunta superflua».

Alle libertà che gli attori si prendevano cercò di porre freno nel 330 a.C. un rigido tutelatore dell'antico ordine, l'oratore Licurgo. Egli fece emanare una legge che prevedeva un'edizione ufficiale dei tragici da conservarsi nel pubblico archivio e a cui gli attori dovevano attenersi (Pseudo Plutarco, *Vite dei dieci oratori,* 841 f).

Press'a poco nello stesso periodo Aristotele osservava con freddo rincrescimento: «oggi contano più gli attori degli autori» (*Retorica,* 1403 b 27). Ma Aristotele non amava gli attori (e le loro consorterie): per lui erano perversi, insipienti e ubriaconi (*Problemi* xxx, 10). È un giudizio assai poco benevolo che altri si affretterà a fare proprio: un maestro del sapere nel ii sec.d.C. invita un suo allievo, amico degli istrioni, a rileggerselo ogni giorno (Aulo Gellio, *Notti attiche* xx, 4). La riserva di Aristotele è la prima di natura moralistica che si affacci in Grecia: riserve di tono più filosofico avanzerà Luciano, nel ii sec.d.C. (cfr. p. 26).

Dove apportavano le loro varianti gli attori? Nelle *Rane* di Aristofane (vv. 52-53), Dioniso racconta che, navigando su un battello militare, si stava leggendo per conto suo *l'Andromeda* di Euripide. Ancora nelle *Rane,* mentre Eschilo e Euripide sono in procinto di affrontarsi in un duello verbale per decidere chi dei due sia miglior poeta, il Coro li tranquillizza: non abbiano paura, gli spettatori hanno il testo sotto gli occhi, capiscono le finezze (vv. 1112-1114). È così anacronistico pensare all'esistenza di copioni teatrali con brevi promemoria? Nelle *Vespe* dello stesso Aristofane ci sono due «corali» invertiti (vv. 1265-1291 e 1450-1473): l'unica spiegazione plausibile per questo tipo di scambio è che circolassero elementi scritti, per gli attori e per il Coro, spaginati. Al momento di raccogliere tutto il materiale e

ricopiarlo per bene su un papiro, ci sarà stato un meccanico errore di inserimento, per cui A ha preso il posto di B e viceversa. Non sarà inutile ricordare che il Papiro Bodmer (del iii sec.a.C.) che contiene il *Dyskolos,* la *Samia*, lo *Scudo* di Menandro era quasi certamente un copione teatrale e non un testo letterario (cfr. p. 41) e che esistono papiri in cui le battute dei personaggi sono contrassegnate da a p *y,* ossia protagonista, deuteragonista, tritagonista.

Ci sono pervenute istruzioni impartite dagli autori a chi era in scena? Forse, ma molto poche. Nelle *Eumenidi* di Eschilo, mentre le Furie sono immerse in un sonno torpido, appare l'ombra dell'assassinata regina Clitemestra, le rimprovera aspramente, cerca di destarle, le istiga perché si scatenino contro il matricida in fuga. Le Furie si agitano, gemono e borbottano nel dormiveglia. Emettono suoni inarticolati, dei quali si determina così la natura (vv. tra 116 e 129: il nome per queste annotazioni è «parepigraphe»): «mugolio, mugolio, lamento, lamento, doppio, acuto mugolio». I Satiri, seguendo le orme delle vacche rubate da Apollo, sono arrivati alla grotta della ninfa Cillene (dov'è Hermes, neonato ladro che ha appena rubato le vacche e inventato la lira) e sono colpiti da una strana musica, che li lascia perplessi. Si tratta di un suono insolito; perciò Sofocle (*I cercatori di tracce*, v. tra il 107 e il 108) segnala agli esecutori del pezzo come vada eseguito: un «vibrato» (*rhoibdos*)}

Una terza direttiva potrebbe essere rintracciata nel *Ciclope* di Euripide (tra v. 486 e 487). I Satiri che vivono alle falde dell'Etna dovrebbero, seguendo le istruzioni di Odisseo, assalire il Ciclope Polifemo, ubriaco dentro la grotta, e cavargli l'occhio con un palo aguzzo ardente preparato dall'eroe. Mentre si fan coraggio a vicenda, delle note sgraziate straziano l'aria. Da dove provengono? Un appunto lo precisa: «la canzone echeggia dal di dentro». Ma quest'ultimo caso è meno limpido dei primi due; l'indicazione è troppo scopertamente ricavabile da quanto segue, come la chiosa «suono di flauto» negli *Uccelli* di Aristofane (tra v. 222 e 223) o «suono di flauto dall'interno» nelle *Rane* (tra v. 311 e 312). Nettamente da respingere è l'ipotesi che costituisca una parepigraphe il v. 1384 dell' *Oreste* «Un canto del carro, del carro» che si aggrega come apposizione alle parole del Frigio: «Io piango la tua Fine, Ilio, città dei Frigi». È difficile capire come cantasse una melodia del carro un Frigio buttatosi giù (o calatosi) dal tetto.

Si è fatta risalire all'autore anche una nota di scena alle *Tesmo-foriazuse* che si trova nel Codice Ravennate di Aristofane fra il v. 276 e il 277: «si leva un clamore: viene spinto fuori il Tesmofo-rio» (ossia il tempio di Demetra). Effettivamente essa non è del tutto suggerita dal testo, ma neanche è adatta alla situazione. È possibile che qualcuno gridi uh, uh. Ma se sul Tesmoforio appare il segnale dell'assemblea, come precisa il v. 278, che bisogno c'era di mostrare l'edificio stesso?

Nello *Scudo* menandreo, trasmessoci dal già citato Papiro Bodmer, si trova a margine del v. 93 un'interessante annotazione: *hesyche,* ossia «a bassa voce». Il servo Davo ha informato il vecchio Smicrine della (presunta) morte del nipote in battaglia e entra in casa per annunciare la notizia dolorosa agli altri parenti. Smicrine rimanda a miglior occasione un più ampio colloquio con Davo (v. 93) e decide di entrare anche lui in casa per recare il suo conforto. Ma qual è la ragione della postilla «a bassa voce»? La didascalia può semplicemente indicare un «a parte»: il vecchio parlotta tra sé e sé; anche se è solo, non vuole comunque essere sentito da eventuali ascoltatori. Oppure rimugina pensieri, in una sorta di monologo interiore. Stabilire a chi risalga la nota di scena è impossibile. Ma la sua presenza, così come il fatto che il Papiro Bodmer ha subito tre rilegature, in antico, induce a ritenere che tale papiro non costituisse un testo letterario, ma un copione teatrale (cfr. p. 40).

Se scarsa è la messe delle istruzioni a margine accreditagli agli autori, non mancano didascalie interne che suggeriscono e condizionano comportamenti. Nelle *Troiane* di Euripide, Ecuba, distesa per terra, modula il proprio lamento e si contorce, rolla, si drizza: le parole che dice prescrivono via via le posizioni da assumere (vv. 98 sgg.): «Alza il capo, solleva il collo... questo giacere sulla pietra... volgiti sul fianco». Nella *Pace* di Aristofane (vv. 33-37) un servo descrive come sta mangiando lo scarabeo stercorario allevato dal suo padrone: egli segue da vicino tutti i movimenti dell'animale e li imita: «Guarda come si ingozza, il maledetto. Si piega, sembra un lottatore, digrigna i denti, ruota testa e mani, così come uno che arrotola le gómene per le navi».

Elena, nell'omonima tragedia di Euripide (vv. 541-548), trovandosi di colpo davanti a uno sconosciuto, decide di scappare e specifica come: «presto alla tomba, come una Baccante impazzita, come una cavalla scatenata»; e lo sconosciuto (che è poi Menelao) le grida: «Ehi, fermati, invece di saltabeccare sulla tomba, la sua base, gli altari». Perché può succedere anche che un attore detti a un altro le modalità della sua azione, gli dia l'opportuno «da». Odisseo si presenta alla regina Ecuba (nell'*Ecuba* di Euripide): ha l'incarico di portarsi via l'innocente Polissena per sacrificarla sulla tomba di Achille. Polissena, a un certo punto, si rivolge al suo nemico (e boia) e gli dice: «Vedo, Odisseo, che nascondi la destra sotto il mantello, e volti la faccia dall'altra parte...» (vv. 342-344).

Un'altra indicazione registica ci viene, forse, dalle *Tesmoforia-zuse*. Lo Scita che tiene prigioniero Mnesiloco, alla vista di una bella donna un po' scollacciata che gli fa le moine, entra in agitazione e si rivolge al suo membro (vv. 1186-1188: cfr. anche p. 341): «Ti faccio piangere, se non stai dentro. Fa' marcia avanti, fa' marcia indietro col prepuzio. Ma che bella questa danza del bischero». Secondo autorevoli interpreti il v. 1187: «fa' marcia avanti, fa' marcia indietro col prepuzio» indicherebbe all'attore l'operazione manuale da condurre (a sollazzo del pubblico).

Non sempre abbiamo a che fare con una segnalazione di regia. Prendiamo le *Tesmoforiazuse* di Aristofane ai vv. 643-646. Un parente di Euripide si è introdotto, in panni muliebri, a una festa religiosa femminile dove si tramano punizioni da infliggere al poeta misogino. Scoperto, spogliato del suo travestimento, Parente cerca affannosamente di nascondere il proprio vistoso emblema virile. Una donna e il cinedo distene seguono con divertita curiosità i suoi maldestri tentativi: «Perché lo spingi indietro?», «Ecco, è schizzato di nuovo avanti», «Di qua non c'è più», «Ah, è ritornato di là». Il loro dialogo non prescrive al protagonista che cosa fare, sottolinea invece ulteriormente la comicità della scena, l'imbarazzo di Parente.

Certo, ci sono dei confini tra normativa sottintesa e rafforzamento dell'effetto. Il lessico e la struttura di una frase, di un periodo, di una sequenza potevano costituire una guida per l'interpretazione. Eracle esce dalla reggia di Admeto, dove si è abbandonato ai piaceri della mensa, ha mangiato bene e bevuto meglio: al servo che lo guarda trasecolato e con odio (è morta la regina) impartisce una lezione di galateo e di saggezza (*Alcesti*, vv. 773 sgg.). Parla di remeggio - giù giù giù - nel bicchiere, di ormeggiare altrove, usa espressioni pasticciate che impastano la dizione, ha delle pause riflessive che sono come un ripigliare il filo, accozza una serie di rime.

... Tutti i mortali li attende la morte

e nessuno di loro mai saprà

il giorno dopo se ancora vivrà,

come vada a finire la sua sorte.

... Scordati il dispiacere,

mettiti una corona, vieni a bere.

L'alzarsi e l'abbassarsi del bicchiere

col ritmo adatto ti piloterà

fuori dal cupo e dalla tua ansietà.

Insomma, il monologo disegna in grottesco il ritratto vivente di un ubriaco (un effetto di orrore, appunto perché in casa c'è un cadavere).

Nel *kommos* delle *Coefore* la lamentazione di Oreste e Elettra è definita al v. 331 *amphilaphes,* «che abbraccia l'altare da ambo i lati». Viene spontaneo pensare, e la pittura vascolare ce lo conferma, che i due figli di Agamennone si disponessero allora ciascuno su un lato della tomba del padre. È una sorta di «fate così»: la sottolineatura verbale dà più spicco a ciò che avviene in quel momento.

È chiaro che la recitazione deve tradurre una rosa aperta di stati d'animo. Alcuni particolari del verso ci aiutano a identificare la passione specifica che lo occupa. La collocazione delle parole e il loro ricorrere sono suggerimenti per l'interprete scenico e possono risultare trasparenti anche a chi legge. Sono la stessa persona il servo che era con Laio al momento del suo assassinio e ha visto ogni cosa prima di darsi alla fuga e il pastore che ha consegnato Edipo in fasce a un uomo di Corinto? Edipo pone questa domanda a Giocasta, che ha già capito tutto, ormai. La risposta della regina è sotto il segno dell'ansia, del turbamento, e si rispecchia in una frase che, probabilmente, va balbettata (v. 1056)*: ti d'ontin'eipe?Meden entrapes. Tade...* (cfr. anche p. 262). Il saluto di Dioniso al traghettatore dei morti, Caronte (*Rane,* v. 184), *Chair' o Charon, Chair'o Charon, Chair'o Charon,* non è solo una formula sacrale, ma rispecchia l'impazienza di chi parla, che probabilmente alzava il tono della voce.

Accenni sull'atteggiamento degli attori si trovano, infine, non di rado negli scoli. *Nell'Edipo re* il sacerdote che ha esposto al sovrano la tremenda situazione in cui si trova Tebe, ne implora l'aiuto (v. 41): «e noi ti supplichiamo». Uno scoliasta avanza un'ipotesi: «l'attore qui potrebbe buttarsi in ginocchio». Edipo ricompare in scena, cieco e sanguinante; il Coro esclama: «che strazio tremendo a vedersi» (v. 1297). Una glossa al verso propende per l'idea che i coreuti voltassero il viso da un'altra parte. Clitemestra, dopo aver saputo la triste fine di suo figlio Oreste, si allontana ridendo. Sconvolta per il comportamento della madre, sopraffatta dal dolore e dal pensiero della sorte che la attende, Elettra non vuole più vivere, non ode neppure le parole «consolatorie» del Coro. E dà libero sfogo alla propria sofferenza con grida strazianti. Un commentatore antico annota: «mentre grida, l'attore deve alzare gli occhi al cielo, protendere le braccia» (Sofocle, *Elettra*, v. 826). Ai vv. 643-645 dell'*Oreste,* il protagonista così si rivolge a Menelao, di cui vuole ottenere l'aiuto: «Ti chiedo solo una cosa, di restituirmi ciò che hai ricevuto da mio padre. Non parlo di denaro». Il «non parlo di denaro», secondo un glossatore, esige una sorta di gesto bloccante in risposta a un cenno di diniego - o di perplessità, diremmo noi - di Menelao.

Una segnalazione di bizzarra regia ci proviene da uno scolio al v. 261 delle *Nuvole* di Aristofane. Socrate per «iniziare» Strepsia-de lo fa sedere su un letto sacro, lo incorona, gli promette che diventerà limatissimo (*trimma*)*,* un crotalo, fior fior di farina (*paipale*) *e* lo invita a non tremare (dunque, l'azione continua dopo la sistemazione della ghirlanda sul capo di Strepsiade). Secondo le parole dello scoliasta

Socrate sfrega delle pietre arenarie (*trimma*\ quasi per affilarle?), le batte fra di loro (*kroteo*), scaglia la sabbietta che ne esce (*paipalè*) su Strepsiade.

Naturalmente è molto difficile stabilire se chi annotava le tragedie e le commedie fornisse ipotesi di lavoro, proponesse cioè un modo di porgere o di muoversi anche in assenza di una recita concreta o cercasse di capire i meccanismi registici di una tradizione lontana o registrasse invece un processo scenico a lui contemporaneo. Ben di rado gli scoli riflettono la civiltà teatrale del v secolo. Davvero, per fare un esempio, il Discorso giusto e il Discorso ingiusto nelle *Nuvole* di Aristofane si saranno affrontati, come riferisce una postilla al v. 889, travestiti da galli da combattimento, in stie di vimini? Comunque, un piccolo cratere del Museo Paul Getty (82 A E 63), della fine del v secolo, presenta due attori camuffati da galli che si fronteggiano davanti a un auleta.

Tra gli incidenti in grado di funestare le prestazioni di un attore, accanto alle clamorose cadute sulla scena (sulle quali si sofferma beffardamente anche Luciano nel suo trattatello *Il sogno,* 26: cfr. p. 88), andranno ricordate le papere dovute a pronunzia storpiata, per cui l'infelice dicitore, invece della bonaccia (*galen'*) proclamava di vedere sul mare la gatta (*galen*), o invece di altri posti (*eteras*) occupava i posti delle etere (*etairas*) (cfr. Aristofane, *Rane*, v. 304 e, ma il passo è controverso, *Ecclesiazuse,* vv. 21-23). A eventuali vuoti di memoria ignoriamo se potesse ovviare un suggeritore: di tale funzione non ci parla il già citato Polluce nelle pagine del suo *Onomasticon* (iv, 95-154) dedicate alla terminologia teatrale. L'implacabile Demostene, deridendo Eschine attore consumato, non gli nega la dote della memoria: quando si trattava di danneggiare la patria, ce l'aveva eccellente, proprio come un noto delatore (*Per la corona*, 313: cfr. p. 11). Anche le prestazioni di danza potevano lasciar a desiderare. Nella *Pace* (vv. 781-786), Aristofane invita a non prendersi come ballerini i figli di Carcino: perché gli avevano rovinato con una cattiva esecuzione il finale delle *Vespe* (vv. 1512-1537) l'anno precedente?

Un attore poteva anche sbagliare la quantità di un verso, allungandolo o accorciandolo di una sillaba: l'uditorio protestava rumorosamente di fronte a queste offese metriche. Almeno, questo è quanto riferisce Cicerone, insistendoci due volte (*Sull'oratore* in, 50, 196; *L'oratore* **li**, 173: *theatra tota reclamant*)*;* il pubblico greco non sarà stato certo meno sensibile, in questo campo, del pubblico romano. Demostene stigmatizza Eschine definendolo «ingoiatore di giambi» (*Per la corona*, 139). Noi abbiamo l'accento tonico, che può anch'esso prestarsi a errori, con grave offesa del significato di una frase: il testo tradito non è davvero il testo tràdito. Ma l'affermazione di Cicerone pone un altro problema: il verso può venir recitato lentamente o velocemente, dilatato nel tempo, può comportare lo strascico di una vocale. Quanto riusciva, il parlante, a camuffare la misura del verso? Puntava a sottolineare l'identità di un trimetro o a differenziare, a evitare la cadenza obbligata?

Gli attori di cui abbiamo parlato sin qui venivano scelti fra persone di un'età variabile tra la giovinezza e la tarda maturità.

Nel teatro greco ci sono però anche parti infantili. Nelle *Supplici* di Euripide si assiste a un vero e proprio *kommos* fra le madri e i figli (vv. 1123-1164). *Nell'Andromaca* si svolge (con interventi di Menelao) un duetto tra la donna e suo figlio Molosso (vv. 504-544), nell'*Alcesti* a una sorta di duetto tra Eumelo e suo padre Admeto (vv. 393-415: Eumelo dispone di 10 versi più 10, Admeto solo di due). La lamentazione infantile euripidea viene derisa da Aristofane nella *Pace* (vv. 114-148): le figlie di Trigeo, atterrite all'idea che il padre si alzi in volo verso il cielo su uno scarabeo, lo implorano, hanno paura che precipiti a terra, si azzoppi e offra spunto per una tragedia a Euripide. Riporto alcune battute della loro

lagna:

Ma padre, padre, è vera la voce che ci è giunta, qui a casa, che ci abbandoni e te ne vai lassù, in aria, con gli uccelli, nelle dimore dei corvi? È vero, è vero? Dimmelo, padre, se mi vuoi bene... E con che mezzo viaggerai? Mica una nave? Non va bene una nave per quel viaggio... Cosa ti viene in mente, babbino, cavalcare uno scarabeo per salire su su fino al cielo... Ma che bubbole ci racconti, padre, padre mio: arrivare dagli dèi su una bestia fetida... Il cavallo alato ti ci voleva, Pegaso: allora sì che apparivi agli dèi in una bella veste tragica... E se lo scarabeo precipita in mare? Come se la cava? E un uccello, non un pesce!...

Un buffo pianto intonano padri e figli alla fine di un animato dialogo che si svolge tra di loro mentre si dirigono verso la casa di Filocleone e i ragazzi fan strada agli adulti con le lucerne (*Vespe,* vv. 248-315). Se fossero i bambini a esibirsi nei pezzi musicali o provvedesse all'esecuzione canora qualche bravo cantante da dietro la scena, continua a essere oggetto di preziose dispute. Presenze mute di bambini si hanno nell *'Aiace* di Sofocle, con forte effetto tragico (il sangue nero dell'eroe cola sul figlio che con Teucro ne solleva il cadavere: vv. 1409-1413) e in Euripide. Nell *'Ecuba* Polimestore si reca dalla regina che l'ha mandato a chiamare con i figlioletti, che verranno barbaramente uccisi, in una tenda, dalle donne troiane (vv. 952 sgg.). Il cieco Tiresia si presenta, nelle *Fenicie*, accompagnato dalla figlia (vv. 834-835) che costituisce il suo occhio.

Tra le comparse saranno da ricordare le ballerine e flautiste delle commedie (uniche presenze veramente femminili). Che nei *Cavalieri* fossero trenta e danzassero nude, è piacevole fantasia erotica di qualche pur serio studioso. Esibirsi nudi ad Atene, in inverno, non era troppo raccomandabile neanche per coloro che godevano di una salute di ferro.

Non sappiamo come si formassero gli attori, in che «scuole» e sotto quali maestri venissero preparati, né conosciamo a che ceto sociale appartenessero. Non erano, obbligatoriamente, Ateniesi: Minnisco era nato a Calcide, Polo a Egina, Neottolemo a Sciro. Si ha, comunque, notizia di scuole familiari ad Atene: il mestiere poteva venir tramandato da padre a figlio (si pensi, da noi, ai grandi nuclei come i De Filippo), come succedeva con gli autori sia tragici che comici. In origine furono i poeti, attori essi pure, sovente, a sceglierli (da che vivaio?) e a istruirli per specifiche rappresentazioni: probabilmente a remunerarli pensava il corego, ossia il cittadino che si autotassava per mettere su uno spettacolo. A un certo punto, fra il 449 e il 440, fu la città ad assegnarli, per estrazione, ai drammaturghi e commediografi e, si presume (ma navighiamo in acque oscure), a remunerarli: ma solo l'attore protagonista poteva ottenere il premio per la migliore interpretazione. Nell'ultimo quarto del iv secolo, al festival in onore di Poseidone, al Pireo, sono testimoniate somme differenziate per gli artisti vincitori in danze cicliche, ossia nei ditirambi, e cioè 10 mine = 1000 dracme a chi risultasse primo; 8 mine al secondo, 6 al terzo (il dato, strabiliante anche per un'epoca di inflazione e in aperta contraddizione con la «munificenza» di Teodoro, di cui sotto, ci proviene dallo Pseudo Plutarco, *Vite dei dieci oratori*, 842 a). Come sempre, e iniquamente, succede, mentre gli onesti collaboratori arrivavano solo a cavarsela, i mostri sacri accumulavano ingenti patrimoni. Il già menzionato Teodoro era in grado di versare, come privato, per la costruzione di un tempio, 70 dracme (*Sylloge Inscriptionum Graecarum*), 239 1.68: ma la somma può sembrare abbastanza bassa rispetto ai succitati compensi artistici del Pireo!), ossia tanto quanto una città passabilmente ricca; Polo fu fatto cittadino onorario e prosseno, cioè press'a poco «console», di Samo per essersi accontentato, in linea eccezionale, di un compenso modesto per le sue recite (Stele del Museo di Samo,

inv. 190).

Qualche parola ancora, questa volta sui registi. Da un papiro di Ossirinco (2737, fr. 1 col. n, 45-51 Austin) si ricava la notizia che il commediografo Platone, contemporaneo di Aristofane, attivo verso la fine del v secolo, non incontrò successo con la sua opera *I rabduchi*, perché aveva voluto curarne di persona l'allestimento, mentre sino ad allora si era affidato a registi di professione. La difficoltà di assumersi una messa in scena era già stata sottolineata nel 424 da Aristofane; nei *Cavalieri*, vv. 516-517, egli dichiara che è impresa molto spinosa una regia: «molti l'hanno corteggiata ma a pochi ha concesso i suoi favori». Ma, in linea di massima, i grandi autori del v sec. a.C. curarono anche l'allestimento delle proprie opere. Ne emerge che chi scriveva i testi aveva, in realtà, una visione di insieme dello spettacolo completa e articolata.

La regia si prestava, naturalmente, come il testo, a essere oggetto di discussione e dissensi. Aristofane attacca, con spiritosa cattiveria, Euripide per certi suoi allestimenti. Il pacifista Diceo-poli, costretto a perorare la propria causa di nemico della guerra davanti al Coro, decide di conciarsi nel modo più adatto a suscitare compassione (*Acamesi,* vv. 383-384). Si recherà dunque da Euripide e gli chiederà cenci da tragedia, avanzi di stoffa, pannolini, berrettino misio, bastone da mendico, un cestello bruciacchiato, una ciotolina sbreccata, un pentolino tappato con una spugna, della verdura appassita e del prezzemolo. Viene così colpito non solo il poeta per il tipo di personaggio malandato che crea, ma anche il trovarobe e costumista.

il coro

Un gruppo di persone entra nello spazio scenico e ne occupa una parte, la cosiddetta orchestra. L'affinità dei movimenti, la sincronia dei gesti, la simultaneità delle voci, l'identità (forse) dei costumi fondono queste persone in un unico organismo, il Coro. Esso è un collettivo, che si esprime al plurale o al singolare: è composto da uomini o da donne (ossia uomini che recitano la parte di donne), da adulti o da giovani, da schiavi o da liberi, persino da barbari e da divinità (le Erinni, le Nuvole), da animali (Uccelli, Vespe), da Satiri. Il numero dei coreuti è di 15 per la tragedia (12 in origine), di 24 per la commedia, di 12, probabilmente, per il dramma satiresco.

Un curioso scolio ai *Cavalieri* di Aristofane (v. 589) precisa che in caso di cori misti, ossia di uomini e donne, oppure di donne e giovani o schiavi, il rapporto non era di dodici a dodici, ma di tredici a undici. Il numero dei coreuti nella tragedia qualche volta non risponde ai dati della favola: le Supplici figlie di Danao erano cinquanta, le Oceanine, secondo Esiodo (*Teogonia,* vv. 346 sgg.), ammontavano a 41, in partenza, e poi vista l'intensa attività demografica di Oceano, salirono a 3000; le supplici madri dei sette erano proprio sette, anche se Euripide ne mette in scena quindici. Qualcuno sostiene che Eschilo utilizzò davvero cinquanta Danaidi; il dubbio è come riuscissero a muoversi vivacemente sulla scena, e soprattutto a correre senza urtarsi, quando piombavano su di esse i marinai egizi (quindici, o cinquanta come le Danaidi?).

Polluce (*Onomasticon* iv, 103-105) ci fornisce una lista di posizioni e movimenti del Coro tragico. L'elenco include la mano al-l'insù, le mani sopra la testa, la mano all'ingiù, la presa di legno, il passo doppio (la perla del ballo secondo Aristofane, *Tesmofo-riazuse,* v. 982), la tenaglia, la capriola, l'avanti per quattro. Ma non è facile, in più di un caso, dedurre dalla denominazione di che gesti si trattasse. Le mani sopra la testa indicano che le mani sono appoggiate sul capo o congiunte in preghiera o plaudenti sopra di esso, o addirittura levate al cielo? E cosa sarà la *xyloupa-ralepsis,* la raccolta della legna o la danza del

bastone? Ulteriori nomi ci pervengono dai *Sofisti a banchetto* di Ateneo, 629 f: egli menziona tra l'altro una danza delle spade, una danza della civetta, segnala l'atteggiamento da osservatore. Negli autori antichi non troviamo spiegazioni su questo tipo di balli e schemi. È dunque difficile capire di che si tratti, anche se si può pensare, per esempio, che la danza delle spade, tipica di tanti folclori, potesse imitare la guerra o la caccia.

Aristofane, con notevole improntitudine, si vanta nelle *Nuvole* (v. 540 e cfr. v. 555) di avere reso pudica la commedia, di avere rinunziato al lascivo *cordax*. Il *cordax* era la danza tipica della commedia, in cui una persona per bene non si sarebbe esibita mai da sobria, secondo Teofrasto (*Caratteri* vi, 3): purtroppo il poeta non ci dice con che cosa aveva sostituito il deprecabile ballo. La tragedia si fregiava, invece, di una danza solenne, moderata e armonica, chiamata *emmeleia*, di cui possiamo, forse, avere un'idea grazie a un vaso a figure rosse del 500-490 conservato a Basilea (Antikenmuseum Basel Inv. B 415). In esso tre coppie di giovani con la maschera e in capo un diadema si muovono ritmicamente e protendono le mani verso un altare, dietro al quale sta una figura barbuta con il capo avvolto in un mantello. *IJemmeleia* però non era una danza di genere, aveva una sua autonomia fuori dal palcoscenico: Platone (*Leggi,* 816 b-c) parla di danze nobili, riservate alla pace che portano il nome di emmeleie. Il dramma satiresco puntava sulla eccitante sicinnide, la cui possibile complessità (languore-eccitazione) è documentata dal *Ciclope* di Euripide. Ai versi 37-40 Sileno rimprovera i figli, servi insieme a lui di Polifemo, di perdersi in frastuoni di sicinnidi, ancheggiando languidamente come se fossero in un corteo bacchico. Il Ciclope a sua volta dichiara (vv. 220-221) che non divorerebbe mai i Satiri perché lo farebbero morire colle loro danze, saltandogli dentro la pancia. Naturalmente si possono trovare molte soluzioni per recuperare la frenesia della sicinnide: una delle più comuni è il ricorso al rock and roll. Ma vorrei qui segnalare un'interessante e differente operazione dovuta a un poeta inglese contemporaneo, Tony Harrison, nella sua rivisitazione degli *Ichneutai* di Sofocle (Delfi 1988; testo e musica Londra 1990). Nell'intento di resuscitare un antico passato greco per via folclorica, egli ha fatto danzare ai Satiri, muniti di zoccoli ferrati, un ballo dello Yorkshire, il ballo degli zoccoli (che richiamano le zampe caprine). In realtà il numero dei tipi di danze non era ristretto. Di Eschilo e del suo autorevole predecessore Frini-co si lodava l'inventiva in questo campo. Da Ateneo (*Sofisti a banchetto*, 21 d-f) sappiamo che Eschilo ideava da sé i passi di danza per i cori; e Frinico si vantava che la danza gli aveva offerto tanti schemi quante onde scatena una notte di tregenda sul mare in tempesta.

Un esempio della varietà delle danze in scena ce la offre, del resto, Sofocle. In quattro tragedie, e cioè *Antigone, Aiace, Edipo re, Trachinie,* poco prima della catastrofe, il Coro, convinto o illuso che le cose stiano cambiando in meglio, si abbandona a una danza allegra, l'iporchema. Teatralmente è una trovata geniale. Il pubblico che è, per così dire, preveggente in quanto conosce la trama della vicenda, soffre per la cecità del Coro, per la sua incapacità di prepararsi al peggio. Rimangono sospesi due interrogativi. Le danze del Coro (tragico o comico) sono una conferma o una reazione a quanto veniva narrato oppure avevano un valore spettacolare, indipendente dalla storia raccontata? E durante la danza, gli altri attori si facevano da parte?

Nella tragedia il Coro, preceduto da un suonatore di flauto privo di maschera, prendeva posto nell'orchestra, disponendosi su cinque file di tre elementi, di solito dopo il prologo: tale ingresso venne detto *parodos* (ingresso da una delle due vie laterali; nel caso specifico quella di destra). Nella Commedia Antica, il Coro, preceduto anch'esso da un suonatore di flauto privo di maschera, si presentava su sei file di quattro elementi.

La disposizione rettangolare offre molte possibilità di manovra, ed è in grado di configurarsi come parata, come processione, come schieramento aggressivo (e anche di proporsi come puro gioco dinamico). Per la commedia il regista greco Karolos Koun nei suoi molteplici allestimenti di Aristofane ha dimostrato quali effetti si riescono a ottenere da una massa ben azionata, che sia capace di bruschi cambi di direzione e formazione, di caroselli, di arresti improvvisi. Il protagonista della *Pace* di Aristofane è il vignaiolo Trigeo, ma il Coro dei contadini, artigiani ecc., come lo aveva realizzato Koun (mi riferisco a uno spettacolo postumo del 1989 a Delfi), grazie alla sua mobilità, si trasforma in coprotagonista significativo. Sempre Karolos Koun nel 1986 aveva dimostrato, se ce ne fosse bisogno, come sul palcoscenico sia semplice trasformare un rettangolo in cerchio, creando suggestive scene di otto nelle evoluzioni degli Uccelli (nella omonima commedia). Del resto, nel testo aristofaneo delle *Vespe* (vv. 1516-1537), i movimenti della danza, vera o mimata che sia, dei figli di Carcino, includono la «sfilata in circolo» e il «divenir trottola». E nelle *Tesmoforiazuse* la Corifea invita le colleghe a muoversi, con grazia, al passo del ballo in tondo (v. 968 e cfr. v. 954). Anche nel genere tragico, in taluni frangenti, i Greci antichi trapassarono da una forma geometrica all'altra: un'ossessiva danza in tondo è quella delle Erinni che rinserrano Oreste in una morsa (*Eumenidi*, cfr. v. 307 e pp. 121-122).

Non saranno mancati balzi che esigevano molta elasticità, che ripetevano i movimenti rapidi delle bestie inseguite, la rapidità dell'assalto ecc. Le *Vespe* segnalano un «danciare la gamba al cielo» (v. 1530 e cfr. v. 1492). Nella *Lisistrata* (v. 82) la spartana Lampitò si vanta di riuscire a toccarsi il posteriore con i talloni quando salta, e probabilmente avrà dato sul momento dimostrazione di questa sua abilità (dunque un a solo), ma sempre nella *Lisistrata* è il gruppo dei Vecchi a parlare (v. 799) di «stendere la gamba e sgambettare calciando». Ancora nella *Lisistrata* (vv. 1316-1317) il capocoro spartano, che poco prima ha menzionato le sfrenate Baccanti, invita le ballerine a annodarsi i capelli con le mani e a saltare sui piedi come i cerbiatti. Un simile esempio di bella elevazione si trova nell'*Elettra* di Euripide: il Coro esorta le fanciulle a unirsi alla sua danza, a balzare come cerbiat-te verso il cielo (vv. 860-861). Le Baccanti, in un coro di Euripide, dopo aver dichiarato: «vorrei danzare con la gola alzata», si paragonano alla cerbiatta che balza lungo la pianura (*Baccanti,* vv. 862-876). È tanto più interessante il fatto, in quanto gli interpreti dei cori non erano professionisti, ma dilettanti, reperiti tra i cittadini (ignoriamo con quali modalità), equipaggiati, nutriti e sovvenzionati da chi si assumeva il pesante onere di mettere in scena uno spettacolo. Come rileva il cosiddetto Vecchio Oligarca (*Costituzione degli Ateniesi* i, 13): «sono i ricchi a caricarsi delle spese dei Cori... e il demo ritiene giusto essere pagato per cantare, correre, danzare...».

Che non fosse così facile destreggiarsi come coreuti lo dimostra una notizia di Luciano (*Sul ballo,* 30-31): «a un certo punto cantanti e ballerini si divisero, perché il respiro, quando uno si muoveva, gli inceppava il canto». Lavorare nei Cori pare facesse bene alla salute; l'esercizio fisico a cui erano sottoposti i prescelti li rendeva abili a combattere, come osservava, seriamente, un antico: «chi nei cori agli dèi rende onori / sarà in guerra tra i forti e i migliori» (Ateneo, *I sapienti a banchetto,* 628 e-f: ma dal servizio militare i coreuti venivano esentati, cfr. p. 134). Le prove canore avevano inizio all'alba e a digiuno, perché la voce, dopo i pasti, si altera, come osserva Aristotele(*Problemi: la voce* xi, 22). Plutarco (*Questioni conviviali,* 737 b) racconta che prima di un agone la moglie di Teodoro non lo accolse nel letto coniugale, riservandosi di festeggiare dopo la vittoria: non sappiamo se anche i coreuti seguissero un simile regime terapeutico.

All'allenamento, comunque, i coreuti trovavano gradevole compenso nei mangiarini a essi riservati dal

corego: chi veniva defraudato del pranzo finale se ne lamentava. «Antimaco, che sia maledetto! Era corego alle Lenee e mi lasciò senza banchetto»: così protestano i coreuti negli *Acamesi* (vv. 1151-1154). Il moralista Plutarco (*Sulla gloria degli Ateniesi,* 349 a: cfr. anche p. 147) si sentiva ribollire il sangue per il trattamento riservato ai coreuti: «a soldati e marinai, farina d'orzo, formaggi e cipolle; a quelli là, poverini, anguille, bistecchine, cervella, dolcetti».

Che non tutti i coreuti fossero amati da Erato, la Musa del canto, è abbastanza verosimile: lo conferma Menandro, il poeta a noi più noto della Commedia Nuova (*L'ereditiera,* fr. 153 K.-Th.): «... nei cori è capitato: / non tutti san cantare, ma chi non è dotato / di voce te lo piazzano tra gli ultimi, sul fondo, / a far numero tondo». Ma anche per quelli amati da Erato, resta da chiarire come potessero, essendo dei dilettanti, eseguire i complicati ritmi, passaggi e vocalizzi dei cori di Euripide, che nella sua musica, a sentire il malizioso Aristofane (*Rane,* vv. 1327-1328), metteva le dodici posizioni di Cirene, una donna libera dalla fervida fantasia. Aristotele, nei suoi *Problemi musicali* (xix, 15), richiama l'attenzione proprio sul fatto che i cori venivano eseguiti (un tempo) su un'unica scala, perché affidati a chi non era attore di mestiere.

La *parodos* della tragedia avveniva in genere con una certa compostezza, a passo cadenzato. Tuttavia non mancano le eccezioni. Nei *Sette contro Tebe* di Eschilo, le donne del Coro irrompono in preda al terrore, disordinatamente; nelle *Eumenidi* il Coro è presentato agli spettatori mentre dorme, anzi russa orrendamente, dentro il sacrario di Apollo. Nello *Ione* di Euripide le donne del Coro, entrando, si sollecitano e spingono a vicenda per vedere un tempio (che non è affatto ricostruito sulla scena): in uno spazio vuoto mimano una confusa visita turistica a un edificio del culto (per queste azioni mimiche, cfr. p. 23).

Se la *parodos* della tragedia tende al solenne, alla marcia militare, quella della commedia ha come tempi l'allegro e l'andante mosso. «Tutti di qua, presto, inseguitelo, chiedete ai passanti dov'è... per il bene della città occorre catturarlo»: così berciano, arrivando di furia, i carbonai che costituiscono il Coro degli Acar-nesi(*Acarnesi*, vv. 204-205). Ugualmente affannati si presentano i Cavalieri dell'omonima commedia: «Dai, dagliele a quel farabutto, a quell'abisso di immondizia... forza, rincorrilo, butta tutto all'aria» (*Cavalieri*, vv. 247-252). Un bellissimo vaso a figure nere dei primi decenni del v secolo, conservato agli Staatliche Museen di Berlino, potrebbe benissimo fornire utili suggerimenti per una rappresentazione moderna dei *Cavalieri*, anche se esso non è una specifica illustrazione della commedia di Aristofane.

Erano previsti ingressi alla spicciolata. Nelle *Ecclesiazuse* la scena si riempie gradualmente delle donne convocate da Prassa-gora: «Ah, vedo anche Clinareta e Sostrata... ed ecco Fileneta» (vv. 41-42); e si presentano una dietro l'altra tante comparse abbigliate da maschi: c'è chi esce cautamente dalla porta di casa, chi arriva arrancando dentro agli scarponi, chi avanza con una torcia in mano.

Qualche entrata è di una scenografia sorprendente. Negli *Uccelli,* dopo un'esecuzione canora dietro le quinte (mi si passi l'espressione impropria), che contempla i trilli agili di un usignolo e lo splendido a solo di un'upupa, riempiono la scena ventiquattro uccelli differenti uno dall'altro, creando un policromo arazzo di penne (vv. 297-304). E per di più l'apparizione del Coro è preceduta dall'ingresso, uno dietro l'altro, di quattro fantastici volatili che portano in capo un elmo e fanno da battistrada per lo stuolo dei loro colleghi.

I canti del Coro successivi alla parodos, gli stasimi (odi cantate dopo che il Coro ha raggiunto il suo posto), intervallano gli episodi della tragedia. La quale, in sostanza, è costituita dall'alternarsi del dialogo

o del monologo (azione e azione narrata) con un brano altamente poetico, trapassa da una situazione drammatica a un'altra grazie a una scena musicale. I generi non sono, in Grecia, compartimenti così stagni come si tende a credere. Il teatro ingloba in sé la lirica non meno che l'oratoria. Euripide, per esempio, è ricco di discussioni in cui i personaggi espongono le loro antitetiche ragioni e convinzioni: dal vasto assortimento (cfr. p. 159) cito il dibattito che vede contrapposti Ecuba e Poli-mestore nell'*Ecuba,* Elena e Ecuba nelle *Troiane,* Clitemestra ed Elettra nell'*Elettra.* Ciò che il Coro pronunzia può essere direttamente funzionale alla vicenda o lasciarsi alle spalle la storia vera e propria per affacciarsi su altre esperienze affettive o altri temi morali. Forse si può rilevare una sorta di curva che conduce dal Coro protagonista nelle tragedie di Eschilo alla sua dimessa partecipazione o intervento sottotono in Euripide.

L'interesse, nelle *Supplici* di Eschilo, è puntato su una collettività, le Danaidi: i singoli, Danao, il re Pelasgo svolgono un ruolo di minore spicco. Non sono molti, nel panorama teatrale, i drammi che hanno al centro un'intera comunità. Si possono ricordare, tra i più significativi, il secentesco *Fuente Ovejuna* di Lo-pe de Vega e il contemporaneo *Marat-Sade* di Peter Weiss: entrambi gli autori rinunziano a raccogliere l'intreccio intorno a una figura centrale, rendono protagonista, rispettivamente, la folla dei contadini e dei matti. Nelle *Eumenidi* le Erinni sono uno dei due poli di un grande scontro: la contrapposizione non è qui tra individui, come nel caso classico sofocleo di Antigone e Creonte, ma tra un gruppo, le Furie, e un singolo, Apollo (Oreste è semplicemente la vittima).

Dopo che il matricida Oreste si è sottratto, sgusciando via come un daino, alle sue inseguitrici, l'ombra di Clitemestra appare alle Erinni addormentate, le provoca con parole sarcastiche e irritanti, tenta di svegliarle dal loro sonno. Le Furie si ridestano lentamente, si scuotono a vicenda dal torpore, erompono in grida di lamento (e accompagnano tali grida, secondo lo scoliasta, percuotendosi il petto). All'inizio parlano una per volta, poi tutte insieme: dal dolore e dalla rabbia per l'offesa subita si passa all'accusa contro Apollo (è la grande novità: viene sottoposto a dura critica l'operato di un dio), alle minacce. L'accusa si fa tanto più aspra quanto più diventa all'unisono: si può parlare di effetto musicale, le note isolate convergono in un'unica, potente percussione (*Eumenidi*, vv. 140-177).

Svegliati, e poi sveglia quell'altra, io sveglio questa.

Dormi? Alzati, scuotiti dal sonno.

Cerchiamo di capire. Era un incubo?

Misere noi, amiche, quanto dolore abbiamo patito.

Anch'io ho sofferto tanto, e inutilmente.

Che atroce sciagura, che pena terribile.

La belva è sgusciata via dalla rete, e fugge.

Io, domata dal sonno, ho perduto la preda.

Sei un maestro di raggiri, figlio di Zeus.

Tu, un giovane, hai umiliato noi vecchie dee.

Tu proteggi un supplice sacrilego

e aspro con chi lo ha generato.

Tu ci hai sottratto un matricida.

E sei un dio?

Che cosa c'è di grande in tutto questo?

L'accusa piombata su di me nel sogno

mi sferza come la frusta dell'auriga,

sul petto, sui fianchi. Io provo

la stessa angoscia di quando

sibila lo scudiscio del carnefice.

Ecco cosa fanno gli dèi giovani,

comandano contro ogni giustizia.

Gronda sangue l'intero trono, l'ombelico della terra,

mostra livida e cruenta

contaminazione.

È un profeta e ha voluto, ha voluto macchiare il suo tempio:

contro le norme celesti ha onorato un mortale, ha travolto le antiche dee del destino.

Lo odio e non mi sottrarrà il colpevole.

Il reo non troverà scampo neanche se si rintana sotto terra:

non sarà libero, mai.

È maledetto, su di lui incombe,

dovunque vada, la vendetta.

E le Erinni non sono semplici esecutrici di una legge: partecipano con crudele passione alla spedizione punitiva, assediano Oreste, hanno il ruolo di accusatrici nel dibattito giudiziario. (Dal punto di vista spettacolare questo autorizza l'ipotesi che gli attori, almeno in un primo tempo, agissero nello stesso spazio del Coro, cioè nell'orchestra: cfr. p. 119).

Nei *Persiani*, il Coro dei vecchi fedeli è un personaggio importante, interessato non meno di Atossa e di Dario alla sorte di Serse. Nei *Sette contro Tebe* le donne corrono a invocare gli dèi, commentano punto per punto l'investitura dei sette guerrieri destinati a difendere le porte, cercano di distogliere Eteocle dallo scendere in campo contro il fratello. Persino le innocenti Ocea-nine, che si prospettano come pure interlocutrici di Prometeo, diventano coprotagoniste; sprofondano nel Tartaro, nel finale, come il semidio che Zeus punisce ferocemente.

Caratteristica dei Cori di Eschilo è di muoversi spesso a metà tra il sacrale e il magico (quando non si nutrono specificamente di teologia). Dopo che Agamennone è entrato nella reggia, passando sul tappeto

di porpora fatto distendere ai suoi piedi da Clitemestra (cfr. p. 108), i Vecchi si interrogano angosciati: sanno che la troppa salute prepara l'estrema malattia, temono gli scogli invisibili sulla rotta sicura. Non leggono nel futuro, non possiedono capacità da sommo sacerdote. Ma hanno percepito una serie di premonizioni, degli avvertimenti che arrivano all'animo, quasi che il futuro doloroso fosse già cominciato nel loro spirito (vv. 975-1033: li riporto nella aristocratica versione di Leone Traverso).

Perché mi si alza a volo incontro
al cuore che interroga i prodigi
questo spavento ostinato,
e senza comando né premio
il canto scaglia presagi,
né, sdegnandoli al pari di sogni
inestricabili, siede
nel trono del cuore
coraggio confidente?
Pure tempo è trascorso
da quando il lido fuggiva,
ritratte le gomene a bordo,
e verso Ilio balzava
l'esercito di marinai.
E dagli occhi miei stessi ne colgo
testimone il ritorno;
pure senza lira il mio petto
leva lamento
d'Erinni, che apprese da solo,
fiaccato l'impeto della speranza.
Né l'intimo vaneggia,
ma su viscere giuste
Il cuore rota
travolto nei vortici della sorte.
Oh, si sperdessero vani
i miei presagi ansiosi!
Senza freno rigoglio di salute si espande,

e mina il muro comune la malattia, sua vicina.

E la sorte che veleggia dritta

cozza contro scoglio celato;

ma se il timore getta

con abile paranco

opportuno peso di ricchezze,

grave di tesori

la casa non affonda

né la nave naufraga.

Ampi doni di Giove

e di annui solchi

scacciano la carestia.

Ma nero sangue mortale

d'uomo sparso una volta al suolo,

chi lo richiamerà per incantesimo?

Né tollerò Giove

chi ormai intendeva

qui ricondurre i morti.

Se la sorte dagli dèi disposta

non frenava altra sorte divina,

traboccherebbe il mio cuore

precorrendo la lingua.

Ora nel buio si lamenta

doloroso e dispera

che mai dal suo petto rovente

si dipani avviso salutare.

In cinque dei sette drammi di Sofocle a noi pervenuti il legame del Coro con la trama sembra allentarsi. Ma nei due Edipi continua a sussistere. *Nell'Edipo re* il Coro non è solo un testimone delle calamità che hanno colpito la reggia e il sovrano: percorre un suo cammino autonomo, si pone dei princìpi, li mette alla prova, li cancella, li sostituisce. Man mano che la vicenda si dipana passa dall'esaltata fiducia alla disperazione più profonda, vive una propria tragedia (*Edipo re*, vv. 1186-1222).

Povere generazioni dei mortali

per me la vostra esistenza
è uguale al nulla.
Quale uomo, quale uomo mai
conosce altra felicità
se non quella che si immagina
e che declina, dopo l'illusione.
Se prendo come esempio il tuo destino,
il tuo destino, il tuo, Edipo
sventurato, non posso ritenere felice
nessuna cosa umana.
Aveva lanciato la sua freccia
in alto e raggiunto
la più alta felicità, o Zeus:
aveva abbattuto la vergine profetica
dagli artigli arcuati;
contro la morte
si era levato come torre, nella mia città.
Da allora ti demmo il nome di re,
il nostro re: ricevesti
gli onori più grandi, governando
la grande Tebe.
Ma ora, chi può dirsi più sventurato?
Chi, nella sua vita stravolta,
ha per compagni calamità e dolori più atroci?
Edipo, glorioso Edipo,
un identico porto è servito
per l'approdo coniugale
al padre e al figlio.
Ma come, come hanno potuto
i solchi arati da tuo padre
sopportarti così a lungo in silenzio, oh, disgraziato Edipo.

Ma il tempo che tutto vede ti ha scoperto,

anche se tu non volevi, e condanna

per nozze che non sono nozze

chi è nato e ha fatto nascere.

Oh, figlio di Laio

non ti avessi mai conosciuto,

mai. Io gemo,

dalla mia bocca verso un pianto

di tristezza. Eppure, è vero,

per te sono tornato a respirare

e ho chiuso gli occhi al sonno.

I vv. 1186-1222 dell'*Edipo re* costituiscono un archetipo sull'infelicità dell'uomo, la vanità del vivere, il destino crudele che inganna l'umanità. Edipo è una sorta di Prometeo che ha dato a una città serenità e pace e poi è andato incontro a un fato punitivo senza aver violato di proposito nessuna legge. C'è una partecipazione affettiva molto intensa verso un eroe sconfitto, un eroe a rovescio, colpevole suo malgrado. La malasorte ha toccato nella sua sofferenza Edipo e chi lo amava, il male che ha colpito il sovrano ha ferito anche altri. Con molta ricchezza di toni esclamativi, di domande, di ripetizioni vengono contrapposti la fortuna e la disfatta, il trionfo e la sciagura, saltando ogni mediazione: il passaggio avviene subito dalla fama, gloria, potenza al patimento e all'emarginazione. È una lucida esposizione di un'etica basata non sull'intenzionalità, bensì sul rispetto di determinate regole, sulla cecità del fato, sull'inesorabilità del castigo.

Nella *parodos* dell'*Edipo a Colono* il Coro intima al vecchio, accompagnato da Antigone, di lasciare il bosco sacro in cui è capitato; guida, da lontano, i suoi passi di cieco: «Prosegui diritto, ancora un po'»; «Portalo più vicino, ragazzo»; «Fermati lì. C'è un sasso. Non oltrepassarlo»; «Siediti di lato, sul bordo della roccia». Quando Creonte vuole impadronirsi di Edipo e di Antigone si oppone con decisione e vigore alla sua prevaricazione (vv. 824 sgg.). E anche nell'*Edipo a Colono* ci troviamo di fronte a dolorose considerazioni sulla condizione umana. L'intero ciclo della vita, la giovinezza, la maturità, la vecchiaia non presenta nessuna componente serena e confortante: si passa dall'insipienza alla prepotenza immorale, alla tragedia del tempo senile.

La vicenda di Edipo è esemplare, porta all'estremo patimenti sconfitte che sono di qualunque esistenza (*Edipo a Colono,* w 1211-1248).

Vivere ha precisi confini:

chi si augura di superarli,

si nutre per me, chiaramente,

di follia.

I lunghi giorni ci serrano
in una morsa di dolori,
le gioie
dove le vedi più
quando travalichi il limite dovuto.
Per tutti è uguale il rimedio:
davanti a te si leva
senza canti di nozze, danze, suoni
messaggera dell'Ade
la morte e chiude tutto.
Non nascere è la felicità più grande,
ma subito le tiene dietro
il ritornare al più presto là,
da dove siamo venuti.
Quando la vana gioventù,
fatta di follie, è passata, chi può liberarsi
dai molti dolori che lo angosciano?
Quale sofferenza lo risparmia?
Invidie, liti, discordie, battaglie,
sangue e in ultimo sopraggiunge
l'impotente, odiosa vecchiaia,
che non conosce amici
e ha per compagni i mali, tutti i mali.
È vecchio lui, come me.
Come la riva del nord di continuo
è battuta dalla rabbiosa sferza dei flutti,
così si avventano contro di lui, lo flagellano
sciagure su sciagure, orribili.
Vengono da dove nasce il sole,
da dove tramonta,
dai gelidi monti settentrionali,

dal caldo sud.

Con Euripide il Coro per lo più non entra nel vivo dell'azione. Una volta sola, nelle *Supplici,* costituisce la molla che fa scattare gli accadimenti. Le madri dei sette condottieri caduti sotto le mura di Tebe vanno a chiedere aiuto a Teseo: i loro figli giacciono insepolti e i Tebani non consentono il recupero dei cadaveri. E sono sempre le madri a gettarsi piangenti sui corpi coperti di sangue (vv. 802 sgg.). Nell'Oreste le donne nemiche di Elena (vv. 1153-1154) e affezionate a Elettra si piazzano di guardia ai lati della reggia (dove sono penetrati Oreste e Pilade con intenzioni omicide nei confronti di Elena), strepitano e rumoreggiano davanti al palazzo per impedire che le grida della vittima mettano in allarme gli Argivi. Le stesse donne, nella *parodos* commatica, arrivano in punta di piedi (un'entrata unica, credo) per informarsi se il malato Oreste sta meglio e però tanto si agitano che finiscono per svegliare il povero dormiente (vv. 140 sgg.).

In due tragedie i Cori sono una sorta di controcanto emotivo della vicenda, senza influenzarne il processo. Nelle *Troiane* i Cori insistono sempre su uno stesso tema, si soffermano, ma da angolazioni diverse, sulla fine della città, rifacendosi anche al passato. La *parodos* dà voce all'ansia e a trepidi auspici delle donne prigioniere, i due successivi stasimi raccontano l'uno la notte fatale di Troia, l'altro la prima distruzione di Troia, ossia l'impresa condotta contro di essa da Telamone ed Eracle, l'ultimo stasimo è una sfida a Zeus da una terra che non onora più il cielo. Nelle *Baccanti* le odi corali si collocano nella situazione del momento. Il Coro esalta l'innocente rituale di Dioniso (contro le accuse di Penteo), il saggio e modesto pensare (contro l'arrogante demenza di Penteo, contro chi ha per compagna la follia), chiede aiuto al dio (contro il mostro Penteo), ne vorrebbe scatenare la furia devastante. In entrambi i casi ci troviamo di fronte a un commento appassionato del tema centrale, che esprime voti o rimpianti, desideri o disperazione: ma come si è detto la storia procede senza patire condizionamenti dalla presenza del Coro. Particolarmente suggestivo è il primo stasimo delle *Baccanti* (vv. 370-432: trad. di U.A. e Vico Faggi).

Sacra signora tra gli dèi,

Santità, che stendi sulla terra

le tue ali d'oro,

non senti le parole di Penteo?

La sua empia superbia,

l'offesa al dio Bromio, al figlio di Sèmele,

al dio che nelle feste belle di ghirlande

è il primo tra i beati?

Ecco i doni del dio:

iniziare alle danze dei tiasi,

mescolare le risa al suono dei flauti,
troncare gli affanni,
quando lo splendore dei grappoli
rallegra le mense in onore degli dèi,
e nei conviti ornati di edera
il vino delle coppe avvolge gli uomini
nell'abbraccio del sonno.
Bocche senza freno, stoltezza senza limiti
hanno per esito solo sventura:
ma la quieta esistenza e il saggio pensare
resistono saldi e sicuri, tengono unita la casa.
Perché anche di lontano i celesti
dalle sedi dell'etere
vedono le opere degli uomini.
Il semplice sapere non è saggezza,
non lo è il pensare cose
che non spettano ai mortali.
Breve è il tempo della vita:
e chi aspira a grandi mete
non ottiene neppure
le gioie del presente.
Penso che vivere così
sia da folli,
da dissennati.
Vorrei raggiungere Cipro, l'isola di Afrodite,
dove abita l'amore che incanta
le menti dei mortali,
e Pafo, dove le acque di un fiume straniero
dalle cento bocche
fecondano una terra senza pioggia.
E la regione più bella,

la Pieria, sede delle Muse,
sacro pendìo dell'Olimpo,
là conducimi, Bromio, Bromio,
dio che tra festosi evoè
guidi e precedi le Baccanti.
Là stanno le Grazie e il
Desiderio: là alle Baccanti è lecito
celebrare i sacri misteri.
Il dio figlio di Zeus
si allieta dei banchetti, è amico della pace,
la dea che nutre gli uomini e dona ricchezza.
Al povero, al ricco
il dio, imparziale, concede
il piacere del vino che allontana il dolore.
Egli odia chi non vuole
trascorrere felice la vita
nella luce del giorno, nel buio amico,
chi non tiene, da saggio, cuore e mente
distanti dagli uomini tronfi.
Quanto a me, io voglio accettare
ciò che è nell'opinione dei più,
la fede della gente semplice.

È un Coro che esprime un desiderio di tranquillità e fa da controvoce a un mondo sconvolto dalle ambizioni degli uomini, dalle maledizioni degli dèi. Vengono vagheggiati uno spazio e un tempo di mitezza in cui le passioni siano placate e i mortali convivano in sicura quiete domestica. La tradizione che esalta il vino, che mette l'accento sul suo potere di lenire gli affanni è antica: nuova è l'idea di un affascinante luogo lontano, ristretto e protetto dalle offese della realtà esterna. Se è consentito usare un'audace proiezione in avanti, siamo *All'Imbarco per Citerà* di Watteau, all'immaginarsi un altrove magico che si sogna di raggiungere.

Nell'architettura dei suoi drammi, Euripide dispiega varietà di schemi, tenta sempre nuove sperimentazioni. Nella *Medea,* per tre volte (vv. 410-445; vv. 627-662; vv. 824-865) le donne corinzie toccano prima un tema più generale, poi vengono a un angosciato discorso specifico, che investe la protagonista. Uno degli argomenti messi a fuoco, per esempio, è il tema della prevaricazione maschile

espressa da tanti poeti (vv. 410-445).

Risalgono i monti le acque dei sacri fiumi,
giustizia è sovvertita, ogni valore è sconvolto.
Uomini meditano inganni,
vacilla la promessa giurata sugli dèi.
Ma il giudizio comune sulle donne muterà;
verrà esaltata la mia vita,
onorato il nostro sesso.
Finirà lo strepito delle voci infamanti.
Desisterà la progenie dei poeti
dal definire infedeli noi donne.
Febo, signore delle melodie,
non infuse nell'animo femminile
il commosso canto della cetra.
Altrimenti sarebbe esploso il nostro inno
contro la stirpe dei maschi.
Il tempo, nel suo scorrere, molto potrebbe
raccontare sul destino nostro e degli uomini.
Con cuore folle hai lasciato la patria,
oltrepassato le duplici rocce
dello stretto di mare.
Ti ritrovi in terra straniera,
hai perso il tuo uomo, il tuo letto:
e ora, esule infelice, vieni cacciata
con ignominia da questo paese.
Svanito è il rispetto del giuramento, scomparso
il pudore della grande Grecia:
si è dissolto nell'aria.
Non hai più dimora paterna, Medea,
un porto che ti ripari, naufraga, dagli affanni:
più potente del tuo letto coniugale

un'altra regina governa il palazzo.

Neil'Elettra il Coro rievoca sia la spedizione contro Troia (vv. 432-486) sia la preistoria della casa di Atreo (vv. 699-746). Entrambe le volte, le immagini fluiscono veloci e si ha un suggestivo trapasso chiaroscurale. Le Nereidi, i delfini, le prue cupoazzur-re rievocano una luminosità marina; lo scudo con Perseo e il capo mozzo della Gorgone, l'elmo con le sfingi che serrano tra gli artigli la preda destano un senso di orrore. Alla descrizione del vello d'oro, dei bracieri d'oro, delle musiche e danze in Argo fa seguito, di colpo, la menzione degli inganni di Tieste, degli sconvolgimenti della natura: il corso del sole e degli astri deviato, le umide nubi che vanno verso il Nord. Euripide recupera un ieri

mitico e lo immette con violenza nel presente, carica un oggetto (scudo, elmo, vello) di un significato simbolico, la morte: quella recente di Agamennone, quella presagita e augurata di Clitemestra.

Il re di questi eroi

venne ucciso, malvagia figlia di Tindaro,

dai tuoi colpevoli amori.

Ma anche te i celesti

spingeranno alla morte. Presto,

presto vedrò sgorgare il sangue

dal tuo collo trafitto dalla spada, (vv. 479-486)

I miti che terrorizzano gli uomini favoriscono il culto degli dèi. Tu l'hai dimenticato, Clitemestra, sorella dei Dioscuri gloriosi, e hai ucciso il tuo sposo, (vv. 743-746)

(trad. di U.A. e Vico Faggi)

Nei tre stasimi su citati della *Medea*, le luci finali vengono puntate sulla protagonista, nei due stasimi dell'*Elettra* il bersaglio finale è l'avversario della protagonista, è Clitemestra.

Ma se il Coro perde in Euripide il suo ruolo portante (e i canti divengono persino degli a sé), non perde il contatto con i personaggi. Tale contatto si verifica attraverso duetti e consigli, esortazioni, riflessioni.

Sulla scorta di una definizione di Aristotele (*Poetica*, 1452 b 24) si suole dare il nome di *kommos* (da *kopto,* mi batto il petto) alle scene in cui pena e cordoglio accomunano Coro ed eroe o eroina. Di solito si tratta di lamenti funebri; il più noto appartiene alle *Coefore* di Eschilo (vv. 306 sgg.): in esso ricorre al v. 423 il termine *kommos*) *e* riveste una precisa funzione drammatica: ha lo scopo di gettare le giuste premesse per spingere all'azione Oreste e Elettra. Violenta emozione percorre anche i lugubri compianti dell'*Edipo a Colono* (vv. 1670-1750), dell'Atei (vv. 861-934), dell *'Ifigenia in Tauride* (vv. 143-235). L'incontro di Ifigenia con le ancelle del suo seguito è preghiera, è atto di pietà, ma si gonfia di effetti, nell'intrecciarsi di pianto e memoria, per la musica cupa e barbarica che la accompagna e che non conosciamo, ma che possiamo sospettare dalle parole del Coro. L'aneddotica ci ha tramandato un episodio su Euripide e i suoi Cori. Plutarco riferisce (*Sull'ascoltare,* 46 b) che egli stava suggerendo ai coreuti come eseguire un canto composto nell'armonia mi-xolidia (piuttosto lugubre, triste): uno di essi rise e venne da lui tacciato di ignoranza e insensibilità.

-

Anche quando non agisce, il Coro è pur sempre presente e capace di giudicare quanto succede: come si è accennato, conia massime morali, deplora sorti infelici, talvolta polemizza con chi calca la scena in quel momento, dà consigli di condotta. L'eroe Teucro, capitato casualmente in Egitto, informa Elena, senza riconoscerla, che tuttala Grecia ritiene Menelao morto (v. 132). Le schiave greche suggeriranno alla protagonista di non cedere alle parole di Teucro, di accertarsi della verità presso la profetessa Teonoe, che sa tutto (*Elena,* vv. 306-307; 317 sgg.). Non è detto che il Coro si comporti sempre in modo leale. I marinai che si stringono intorno a Filottete svenuto e gli cantano una dolce nenia, spingono Neottolemo a tradire l'eroe malato. Neottolemo, mentre Filottete sta riacquistando conoscenza, li invita al silenzio e alla cautela (v. 865).

Più di una volta, nella tragedia, il silenzio del Coro viene indotto dalle preghiere di uno dei personaggi, che lo supplica di tacere, di non riferire ad altri quanto è accaduto o sta per accadere. È anche un ripiego tecnico per giustificare con una qualche logica una inattività del Coro che potrebbe apparire quanto meno sorprendente. nell' *Elettra* di Sofocle Crisotemide non vuole che trapeli la sua disobbedienza agli ordini di Clitemestra e raccomanda al Coro di serbare il segreto (vv. 469-471). Medea ha messo il Coro al corrente del proprio terribile progetto e il Coro vorrebbe convincerla a desistere. Medea non lo ascolta, e però fa pressione su di esso: «non aprire bocca sulle mie intenzioni, se davvero ami la tua padrona e sei una donna» (vv. 822-823). *Neil'Ifigenia in Tauride,* Oreste e Ifigenia hanno architettato un piano di fuga e il Coro ha sentito tutto: Ifigenia se ne garantisce la complicità, chiede addirittura ai singoli se sono d'accordo — il che sarebbe nel loro interesse -, se promettono di non parlare (vv. 1068-1074).

Il Coro che assiste sempre al procedere degli eventi ed è capace di giudicarli, non blocca, non devia il corso dei fatti delittuosi a proprio piacimento. Come dice Aristotele, *Problemi musicali*

XIX, 48, con allusione, credo, soprattutto ai testi euripidei: «è a fianco delle persone ma senza agire: offre a coloro con cui si trova solo la propria simpatia». Resta una voce di commento di tono più o meno alto, ma pur sempre fuori dal gioco. Quando un crimine si sta compiendo, vorrebbe intromettersi, si domanda come, esita: e poi, è troppo tardi. Per questo atteggiamento del Coro, si cita di solito il confuso e tumultuoso agitarsi dei vecchi nell'*Agamennone* (vv. 1346-1371). Ma si possono portare altri esempi, come i vv. 1270-1282 della *Medea* di Euripide.

Figli di Medea (*da dentro il palazzo*) Ahi, ahi!

Coro Le senti, le grida dei figli? E lui è disperato, è un infelice.

I Figlio Cosa farò adesso? Dove trovo scampo? È nostra madre!

II Figlio Non so, fratello carissimo: siamo perduti.

Coro Devo entrare nel palazzo? Bisogna evitare il massacro.

Figli Sì, in nome di Dio, salvateci. Adesso, subito. Siamo in trappola,

una spada ci minaccia.

Coro Ma di cosa sei fatta? Di pietra o di acciaio? Stai per uccidere i frutti del tuo grembo con le tue stesse mani.

Oppure i versi 776-785 dell'*Ippolito:*

Ancella Presto, venite tutti, non state lì intorno alla reggia: la padrona,

la moglie di Teseo si è impiccata.

Coro E così è finita. La regina non c'è più, penzola da un cappio. *Ancella* Sbrigatevi! Nessuno ha una spada ben affilata, per recidere la

corda che le stringe la gola?

Coro Amiche, cosa facciamo? Non sarà il caso di entrare nella reggia e

liberare la regina dal laccio che la soffoca? -

E perché? Dentro non ci sono ancelle giovani? Volersi intromettere è rischioso nella vita.

Cosa significa tutto questo? Che il Coro è uno spettatore, che rappresenta la voce di una coscienza e che recepisce quanto accade, lo valuta, se ne commuove, se ne dispera, ma non invade l'area della prassi? Oppure è un segno dello scacco dell'uomo? Le cose vanno avanti per conto loro, indipendentemente dalle prese di posizione etiche, perché sono già inscritte in una storia sacra e fatale, immodificabile dalle iniziative dei mortali? In fondo, il Coro garantisce una distonia (il livello dell'accadere, il livello del riflettere), che dilata la vicenda e il significato del rac

conto. Una conferma della drammatica impotenza del Coro a dare una svolta purchessia a disegni imperscrutabili è data dalle situazioni di emergenza, in cui qualcuno si rivolge per aiuto al Coro e la situazione si evolve da sé prima che il Coro si sia mosso. È il caso *dell' Andromaca.* La Nutrice, affranta, esce dalla reggia, racconta della pazzia di Ermione, la sua padrona, che cerca di impiccarsi: lei non è più in grado di trattenerla; chiede, dunque, alle donne di Ftia di fare qualcosa. Ma non ha neppure finito di parlare, che Ermione esce dal palazzo (vv. 802-821).

Pure nella Commedia Antica il Coro si riserva dei canti, ma esso dialoga di continuo con i personaggi, costituisce una presenza ficcanaso e battagliera. Ha poi un momento speciale di gloria, la parabasi: una sfilata in passerella, senza le maschere, che permetteva al capocoro di presentarsi davanti al pubblico e di parlare, rompendo l'illusione scenica. Nella maggior parte dei casi la parabasi è il mezzo che ha l'autore per esporre un proprio punto di vista sui temi letterari o politici: si configura, dunque, come un «atto» a sé stante, che ha ben poco a spartire con ciò che è stato e sarà rappresentato.

Come dopo tre tragedie ci voleva una pausa di allegria, il dramma satiresco, così una storia umoristica veniva bilanciata da un intermezzo piuttosto serio, diretto, eticamente fondato e spesso politicamente connotato. Alla radice di queste doppie forme c'è un bisogno di completezza, di integrazione. La parabasi è un testo più teso a una persuasione che non al divertimento. Non sempre, però, costituisce *un'enclave,* un inserto destinato a interrompere l'azione: qualche volta essa si configura come utile anello di congiunzione tra il prima e il poi della commedia. Gli Uccelli, per esempio, nella parabasi dell'omonima commedia invitano gli uomini che vogliono vivere bene a recarsi nel loro regno (vv. 753-754): dopo, si assisterà all'arrivo di una serie di postulanti. Gli Uccelli dichiarano altresì che nel loro regno si possono maltrattare i parenti (vv. 757-759): dopo si presenterà, puntualmente, un potenziale parricida.

Aristotele(*Poetica*, 1456 a 26-32) osserva che nei poeti posteriori ai grandi tragici le parti cantate che

appartengono a una tragedia potrebbero benissimo venir spostate in un'altra. L'uso del canto a sé (*embolimon*) è da lui fatto risalire ad Agatone, lo stesso poeta che per primo si inventò nomi e fatti al di fuori del solito patrimonio mitico (1451 b 19-23). Troviamo tracce del declino del Coro tradizionale già con Aristofane. I manoscritti delle *Ecclesiazuse* e del *Pluto* presentano in vari punti la scritta poù (ossia [canto del] Coro: vv. 729, 876; 321, 626, 801, 958, 1096) che non è seguito da un testo corale vero e proprio. Tale declino divenne definitivo con la Commedia Nuova. In varie opere di Menandro a noi pervenute troviamo l'annotazione χοροῦ, là dove l'azione si interrompe, per indicare il passaggio da una unità recitativa a un'altra, attraverso un «pezzo» lirico autonomo rispetto alla vicenda. L'arrivo del Coro, costituito da ubriachi, da cacciatori, da guardie notturne ecc. è preannunziato da un personaggio. «Andiamo, stanno avanzando dei ragazzetti brilli e mi pare prudente lasciar perdere», *Arbitrato,* vv. 169-171 ; «Vedo che sta arrivando gente che ha bevuto. È meglio non restar qui a dargli fastidio», *Dyskolos,* vv. 230-232; «Sta venendo qui un folto gruppo di giovani alticci», *La ragazza tosata,* vv. 261-262; «Levati dalla porta, allontanati. Vedo avvicinarsi una frotta di ubriachi», *Scudo*, vv. 245-249; «Gliele mostrerò io le pere selvatiche ai cacciatori che vengono dalla città», *Il genio tutelare f*fr. 1 Sandbach.

Poteva succedere che il Coro si allontanasse insieme con un personaggio dalla scena e che dopo si verificasse un suo reingresso (*epiparodos*). N*ell'Aiace* di Sofocle i marinai del Coro se ne escono con Tecmessa in cerca dell'eroe per salvarlo dai pericoli che lo minacciano (vv. 813-814); nell'*Elena* di Euripide le schiave greche vanno con Elena a consultare la veggente, per solidarietà femminile (vv. 327-329); nelle già citate *Ecclesiazuse* di Aristofane le ribelli, capeggiate da Prassagora, si avviano per recarsi all'assemblea: «è ora di muoversi, amici... andiamo, amici...» (vv. 285 e 289: essendosi le donne, come si è detto, travestite da uomini, si apostrofano al maschile).

Capitava anche che il Coro si dividesse, operativamente, in due Semicori, sia nella tragedia sia nella commedia. Nel già citato *Aiace* di Sofocle i marinai di Salamina rientrano da due direzioni diverse (vv. 866-879). Nella *Lisistrata* si trovano di fronte e vengono più volte a contesa una schiera di Vecchi e una schiera di Vecchie (vv. 254-386; 614-705; 804-828).

E quando il Coro tragico non era attivo, come si regolava in scena? Non è improbabile che si disponesse ai limiti dell'orchestra, rimanendo immobile sul fondo. Recenti allestimenti giapponesi di drammi classici (in particolare le *Troiane* di Euripide, presentate in Grecia e poi in Italia nel 1985 da Tadashi Suzuki) hanno dimostrato che si possono lasciare delle figure in disparte, in assoluta ma significativa fissità, dopo che han preso (e prima che riprendano) parte all'azione. Tuttavia nulla esclude che il Coro reagisse con movimenti e gesti non naturalistici, ma formalizzati, a quanto veniva detto da altri. Visto che i Greci hanno in- f ? ventato quasi tutto potrebbero anche avere ideato per primi la cosiddetta controscena. Forse ne abbiamo una spia in uno scolio alle *Nuvole*, v. 1353. Secondo un glossatore, la lite scoppiata fra Strepsiade e Fidippide veniva mimata dal Coro.

Qualche volta si incontrano nei testi proposte di gestualità anche per il Coro. Nei *Persiani*, dopo l'elenco orgoglioso e sonoro delle truppe di Serse in marcia contro la Grecia, il Coro si chiede con ansia se vincerà il teso arco asiatico o il vigore dell'aguzza lancia ellenica (vv. 147-149). La domanda è destinata a restare senza risposta, e la scena a perdere di mordente. Ma ecco apparire Atossa: il Coro ne annunzia l'arrivo, dichiara: «a lei mi genufletto»: si trapassa da una fase eminentemente interrogativa a un'azione vera e propria. Nella *Lisistrata*, Vecchi e Vecchie si molestano a parole (vv. 797-801; 821-824): ma dal discorso è implicito che stanno passando anche alle vie di fatto.

Vecchia voglio baciarti...

- Niente cipolle, allora.

E appiopparti un calcione.

- Ma che bel boschetto che ci hai lì sotto.

Vecchio vuoi un cazzotto?

- Che paura, no, no.

Ti allungo una pedata?

- Ah, ah, ti si intravede il ricettacolo.

Che Vecchi e Vecchie alzino la mano o la gonna è sin troppo evidente: ma nel tirare un calcio i Vecchi probabilmente traballano e per tirare un pugno le Vecchie perdono l'equilibrio: il divertimento è garantito anche dai gesti.

La recitazione del Coro procedeva, in genere, all'unisono: so-

lo qualche volta si assiste a un inseguirsi di voci. Come si è già notato, al momento dell'uccisione di Agamennone, il dire dei vecchi si spezza in una serie di interventi (vv. 1343-1371), ma anche altrove nella tragedia al parlare compatto del Coro si potrebbe sostituire l'interloquire di singoli, un discorrere articolato. Così è successo nelle più recenti interpretazioni dell'*Orestea* dovute a Peter Stein (Berlino 1981, Ostia antica 1984), a Franco Parenti (Milano 1985), a H.G. Heyme (Delfi 1989), con singolare arricchimento della tensione drammatica. Nel secondo stasimo delle *Supplici* di Euripide (vv. 598-633) è più che probabile che il canto del coreuta si spezzi in un tumultuare di interrogativi e di preghiere; al fluire continuo si è sostituita una somma di frasi angosciate.

Raggiungere l'intesa per l'esecuzione dei canti corali non doveva essere facile per dei «dilettanti»: quanto tempo avevano per studiarsi la parte, per immettersi nel clima del testo e che genere di perfezione potevano conseguire?

Nelle *Supplici* di Eschilo, al Coro delle Danaidi, tutto nervi e istinto, si oppone nel finale un'altra collettività, le Ancelle, governata da un senso di giustizia e sorretta da lucida intelligenza. Nell'ultima parte delle *Supplici* di Euripide, entrano in scena, serrando tra le braccia le urne dei padri, i figli dei caduti e si assiste alla lamentazione alternata del Coro e dei bambini. Un «secondo» Coro si trova anche n*eli'Ippolito* di Euripide, all'inizio: i cacciatori che accompagnano l'eroe intonano un breve canto (vv. 61-71). Ma in genere, quando la scena si infittisce di gruppi di personaggi, si tratta di mute comparse: se ne incontrano in molte occasioni. *Nell'Agamennone* di Eschilo Clitemestra, uscita dalla reggia a celebrare un sacrificio, avrà pure con sé delle ancelle (a chi ordina ai vv. 908-909 di stendere un tappeto rosso?), Agamennone fa il suo ingresso trionfale (si parla addirittura di due carri, il suo e quello con Cassandra e il bottino di guerra) con una scorta di armati, Egisto si presenterà dopo l'omicidio con le guardie del corpo. Tindaro, nell'*Oreste,* è accompagnato da almeno due servi (vv. 474, 629). Nelle *Nuvole* di Aristofane studenti sciamano fuori dal Pensatoio di Socrate (vv. 184-199) e assumono strane posizioni: chi scruta fisso per terra, chi si piega in due ecc. Non è solo Ippolito ad apparire con cani e cacciatori; n*eli'Elena* (v. 1169) il re Teoclimeno arriva con codazzo di servi e di cani: la scena riceve intensità cromatica da queste improvvise irruzioni che sono, come si suol dire, previsioni di spettacolo, affidate

alla regia. Plutarco racconta un divertente episodio (*Vita di Focione*, 19) sulla suscettibilità di un teatrante. Un attore doveva impersonare il ruolo di regina e aveva chiesto all'impresario un seguito di ancelle numerose e riccamente addobbate. Non avendolo ottenuto si rifiutò di recitare.

La realizzazione delle parti corali della tragedia greca costituisce il punto dolente di ogni allestimento moderno. Il teatro borghese da Menandro a Pirandello e oltre non ammette coralità. Nella prefazione al *Conte di Carmagnola*, Manzoni dichiarava di aver riservato, mediante il Coro, un cantuccio all'autore, per un momento di riflessione. Forse, nella nostra civiltà letteraria manca proprio la capacità di ascoltare e incarnare in un coro le voci provenienti dall'interno della società. Nel teatro di questo secolo si possono citare solo due eccezioni: la banda di straccioni e mendicanti nella brechtiana *Opera da tre soldi* e le povere donne di Canterbury in *Assassinio nella cattedrale*, un dramma speciale e classicistico di Th.S. Eliot.

Oggi chi mette in scena la tragedia greca in genere ne sfoltisce o ne elimina le parti corali, togliendo così all'opera la pluridi-mensionalità, le stratificazioni espressive. Magari lo interessa solo la vicenda del protagonista (o di qualche tritagonista assurto per interpretazione registica agli onori della ribalta) e non si rende conto che tale vicenda per aver un senso deve misurarsi con un personaggio ulteriore, rappresentato dal Coro. Questa necessità di confronto vale anche per le tragedie euripidee, in cui il discorso del Coro appare svincolato dall'azione: il confronto vi si fa semplicemente più oggettivo, è meno percepibile dal punto di vista dialettico, ma esiste.

La soppressione, o riduzione dei Cori porta qualche volta a risultati dignitosi (ed è il massimo), più spesso a risultati indecenti, com'è successo per una recente edizione della *Medea*. Operazioni del genere non servono davvero a dimostrare che i tragici greci sono, comunque, sempre efficaci sulla scena.

Non sono tuttavia mancati Cori credibili, realizzati con senso di autenticità. Nell'*Orestea* di Peter Stein (Berlino 1981, Ostia antica 1984), i Vecchi del Coro costituiscono il popolo, identificato dal regista con una classe medio-borghese, una modesta categoria di impiegati o meglio di pensionati. Indossano abiti lisi e dignitosi nel primo e nel secondo «atto», e un doppiopetto grigio nel terzo: per tutta la trilogia svolgono un'azione importante, che contempla anche il compito triste e oscuro di lavare il sangue versato, l'obbligo esaltante e pericoloso di emettere verdetti: ma non riescono né a determinare né a regolare il flusso degli eventi. Nell'Antigone di Andrej Wajda (del 1989) il Coro è formato all'inizio dai soldati polacchi vittoriosi sui tedeschi: essi applaudono Creonte, che avvia il nuovo corso; i soldati indossano poi abiti borghesi come (perplessi) funzionari di partito agli ordini di Creonte; si trasformano quindi in studenti che manifestano a favore di Antigone e della sua lotta per i diritti umani; diventano, infine, gli operai di Danzica. La dimensione corale viene, dunque, rivitalizzata grazie al sovrapporsi dei nuovi, e anche urgenti, connotati storici o politici (cfr. pp. 226-227).

In ogni caso, l'unica strada percorribile è quella della ricerca. Qualcosa è stato fatto nell'arco degli ultimi dieci anni. Benno Besson nel suo allestimento totemico d*eWEdipo re* (Bologna 1980, cfr. pp. 79-80) ha dato al Coro un brusio di sciame d'api, ossia multiplo e al tempo stesso uno: le parole arrivano come una sorta di ronzio penetrante, doloroso, e compatto. Nel *Filot-tete* ideato da Mario Martone (accolto al festival di Delfi nel 1989) l'eroe sofocleo non si trova a contatto vero con i suoi nemici, ma discute con ombre, con fantasmi della sua mente che assumono per lui consistenza reale: la sostanza dei fantasmi (e del Coro) è resa attraverso una pozza d'acqua e un video, uno schermo indice dell'inganno, della simulazione. La sperimentazione ha dato altri esiti qualitativamente e scenicamente interessanti (penso ai soliloqui delle *Baccanti* di Luca Ronconi, Prato 1978) e merita di venir continuata.

Al di là dell'aspetto tecnico resta da risolvere il problema principale, che è di interpretazione. Un esempio: si può mettere in scena e mostrare l'immobile fastosità cerimoniale della corte persiana? Certamente sì. Ma si riesce, poi, a dare alla sconfitta di Serse un valore che si ponga con essa in conflitto drammatico, teatralmente percepibile?

Maschere e costumi

Sulla maschera teatrale si possono dire cose brillanti e persuasive. La maschera è l'elemento immobile, l'oracolo, il destino, mentre la parola è l'elemento mobile, fluido. La maschera è il massimo di vita e il massimo di morte, si apre al visibile e all'invisibile, all'apparente e all'assoluto. Dove gli occhi si chiuderebbero e la bocca non si aprirebbe, la maschera dice: «Va' avanti, prosegui». La maschera opera la necessaria separazione nei confronti del quotidiano, crea un'atmosfera più alta per la tragedia e un'atmosfera «altra» per la commedia: l'artificio crea due poli, quello della realtà e quello della simbolizzazione (e il secondo conta di più). Ma la maschera del teatro greco, accanto a tutti i significati profondi che le si addicono, cominciando da quello rituale[3] e magico, ha una funzione pratica: consente di moltiplicare i ruoli ricorrendo a pochissimi attori. Probabilmente fu l'accessorio scenico che permise di uscire fuori dallo schema Coro più Corifeo (altre due persone recitano una serie di parti), la soluzione concreta per il passaggio a un'azione complessa. Al tempo stesso era una forma di selezione nell'arco delle possibili mimiche e caratteri che costituiscono un *continuum*: poteva servire a un più rapido incasellamento del personaggio. Non assolveva, invece, al compito pratico dell'amplificazione della voce.

È improbabile, almeno nel v secolo, che la maschera normale (che copriva di solito viso e testa, e si infilava sopra una calottina di feltro) fosse sagomata in modo da impedire al suono di disperdersi in tutte le direzioni e da convogliarlo così verso il pubblico. L'effetto megafono è più verosimile nel iv secolo, supponendo una bocca dall'interno stretto che si allargasse molto in apertura. Ed essendo il materiale di costruzione cartapesta o lino o cuoio è anche difficile pensare a una cavità interna costruita in maniera da consentire all'aria ivi contenuta onde stazionarie della stessa frequenza del suono emesso (tipo cassa di violino).

La maschera non toglieva espressività agli occhi, magari grazie alle sottolineature coloristiche delle orbite, in grado di accentuare la vivacità, di mettere in rilievo torpore o tristezza dello sguardo. Uno degli interlocutori del dialogo *Sull'oratore* di Cicerone (n, 46, 193) ricorda di essere rimasto colpito dagli occhi scintillanti di un attore dietro la maschera. Certamente lo sguardo risultava più appariscente grazie al trucco accorto, oppure bisogna supporre che lo spettatore fosse in prima fila...

La maschera non neutra del teatro greco condiziona l'umore del personaggio, lo costringe a mantenere costante la propria disposizione interiore. Perciò, quando un evento esterno sembra dover indurre sentimenti ben diversi da quelli previsti, il personaggio, o i suoi interlocutori, sono obbligati a sottolineare la permanenza dell'effetto dominante.

Nelle *Baccanti* di Euripide, Dioniso, la «belva catturata» dai soldati di Penteo, conserva lieto l'aspetto; il servo che lo porta davanti al re commenta: «Lo abbiamo trovato un essere mite: non cercò di balzare via in fuga, si lasciava legare docilmente, senza impallidire, senza perdere il bel rosso delle guance. Sorridendo ci invitava a stringere i nodi...»(*Baccanti*, vv. 436 sgg.; cfr. anche v. 1021). Elettra è convinta, dopo il racconto del Pedagogo, che Oreste sia morto e scopre che non è vero, si trova dinanzi il fratello in persona, lo riconosce: dovrebbe essere un'esplosione di felicità. Ma il suo viso conserva le impronte di un antico dolore. Di qui le parole di Oreste: «bada che tua madre non legga la verità sul tuo volto raggiante, continua a piangere come se fosse davvero successa la disgrazia che è stata raccontata» (Sofocle, *Elettra*, vv. 1296 sgg.). Ed Elettra replica: «Sta' certo che non scorgerà sul mio viso tracce di allegrezza» (vv. 1309-1310). Nell'Oreste, Elettra è al colmo della gioia: Oreste e Pilade «hanno ucciso, ammazzato, tolto dal mondo, colpito con la spada» Elena (vv. 1302-1304) proprio come voleva lei.

Mantiene, però, la faccia triste - così dichiara al Coro (vv. 1319-1320)- per non destare sospetti in Ermione, la figlia di Elena che sta arrivando, ed è anch'essa vittima predestinata alla morte.

Ma forse - è un'ipotesi un po' azzardata, che però non escluderei - qualche volta ci sarà stata una felice non coincidenza, un'interessante stonatura fra l'aspetto del volto e le parole. Se un personaggio porta una maschera e dice cose a essa non confacenti, il significato può dilatarsi: il pubblico percepisce contemporaneamente due messaggi non esattamente sovrapponibili. Basti pensare, in campo moderno, alla maschera espressiva che rappresenta un cretino e che viene portata da un essere intelligente, che dice delle cose profonde. Può anche succedere che venga sottolineata la corrispondenza tra quello che il personaggio appare e quello che è. Nelle *Nuvole* Fidippide non è un mostro di intelligenza, appartiene alla categoria dei *chechenotes,* i bocca aperta: una categoria in cui Aristofane beffardamente include tutti i suoi concittadini, storpiando il nome di Athenaioi in Kechenaioi (*Cavalieri*, v. 1263). Quando Socrate dice di Fidippide(*Nuvole*, vv. 872 sgg.): «ma guarda... come parla da scemo... con quelle labbra aperte», bisogna presupporre che Fidippide abbia una maschera con una bocca ancora più grossa degli altri o il riso nasce anche dal fatto che tutti in scena hanno la bocca spalancata?

L'uso di una maschera fissa, connotata da una «smorfia» costante, potrebbe giustificare la straordinaria abbondanza di interiezioni nelle tragedie e nelle commedie greche. Mancando l'espressione mimica, l'aspetto vocale doveva essere compensativo: le emozioni venivano affidate soprattutto a elementi sonori brevi e intensi. I vari ἐε, ἰαί, ἰοῦ, παπαῖ, φεῦ consegnati alla discrezione dell'attore segnalavano gli stati d'animo: la sorpresa, o il disappunto, la sofferenza, il piacere ecc. Una stessa interiezione conteneva (come in italiano) valori opposti: essi venivano determinati dall'impennata tonale, dalla durata, dall'intensità di pronunzia. Questo spiega perché lo scoliasta di Aristofane (*Pace,* v. 317), specifichi che ἰοῦ con l'accento circonflesso si adopera per indicare la gioia (mentre ἰού con l'accento acuto si adopera per indicare il dolore).

Ci sono ragioni speciali che comportano l'obbligo di cambiare la maschera (il che avviene nell'intervallo fra una scena e l'altra). Edipo appare sulla soglia della reggia con orbite vuote e sanguinose (*Edipo re,* vv. 1297 sgg.): il Coro non riesce neppure più a sopportarne la vista, prova un orrore profondo. Polimestore, il sovrano tracio, esce barcollando dalla tenda in cui le donne tro-

iane gli hanno cavato gli occhi: e grida, maledice, si dispera per come è stato sconciato (*Ecuba,* vv. 1056 sgg.). Quando Eracle si incontra con Admeto che viene fuori dalla reggia (*Alcesti,* v. 512) gli domanda: «Come mai quel capo rasato, segno di lutto?». Teo-climeno chiede a Elena, che esce da palazzo (*Elena,* vv. 1186 sgg.): «Cos'è questo scempio dei tuoi splendidi capelli?». Ossia, Admeto e Elena si ripresentano «fisicamente» diversi da prima (o dal solito).

Qualche momento di abbandono allo sconforto, di pianto improvviso trovava una soluzione possibile nella gestica. Giasone domanda a Medea: «perché bagni gli occhi di lacrime e ti giri dall'altra parte?» (*Medea,* vv. 922-923); Fedra invita la nutrice a coprirle il viso con un velo: «perché le lacrime mi scorrono dagli occhi ed è pieno di vergogna il mio sguardo» (*Ippolito,* vv. 245-246); Oreste, uscito dal delirio, domanda a Elettra: «Sorella, perché piangi, con il viso nascosto nel peplo?» (*Oreste,* v. 280); Agamennone chiede a Ifigenia: «perché piangi... chini il capo, ti copri il viso con il peplo?» (*Ifigenia in Aulide,* vv. 1122-1123). L'accostare guancia a guancia basta per indicare un bacio, come nella *Medea,* vv. 1074-1076: «vi abbraccio con tenerezza; com'è morbida la vostra pelle, com'è dolce il vostro respiro». Il segno scavalca i limiti imposti dalla maschera. E, del resto, la fissità della maschera è sempre relativa, in quanto il

sapiente movimento della testa consente di generare mutevoli effetti di luce e di ombra. Abbassando il capo, per esempio, l'arco delle sopracciglia può risultare più o meno accentuato, e la bocca più o meno visibile, e quindi sottolineare stati d'animo differenti.

E non va neppure dimenticato che la maschera è qualcosa di convenzionale, e la convenzione è data per scontata. Il teatro è fatto tutto di una serie di concessioni: chi guarda e ascolta accetta tanti elementi tranquillamente (cominciando dalle lampade accese per illuminare di notte il cammino, come nelle *Vespe,* vv. 246 sgg., e magari sfolgorava il più bel sole su Atene: cfr. anche p. 102). Del resto, in certe occasioni l'immobilità del viso può avere una potenza drammatica straordinaria. Mentre Atossa viene posta al corrente della grave sconfitta subita da suo figlio e dai Persiani, come ascolta le parole del Messo (*Persiani,* vv. 353-432)? Qui l'impassibilità è il segno di uno stile di governo, della dignità di un ruolo. E quando il Pedagogo parla a Clitemestra, mentendo, della morte di Oreste e la espone in tutti i suoi particolari (Sofocle, *Elettra*, vv. 680-764), la regina lo ascolta, in totale silenzio, necessariamente senza che il viso tradisca la minima emozione. Il Pedagogo non può capire se viene creduto o no: ma sa che sta giocandosi la vita, con il suo racconto.

Un uso, per così dire, metafisico della maschera potrebbe essere documentato da un dramma satiresco di Eschilo, *Gli osservatori* (*Theoroi*) o *Visitatori* dell'*Istmo* (*Istmiasti*). I Satiri si ritrovano, all'epoca dei giochi, davanti al tempio di Poseidone, sull'Istmo, e offrono al dio, per ringraziarlo di averli benignamente accolti, un dono. In che cosa consiste tale dono? Dai laceri frammenti di un papiro di Ossirinco (2162) risulta che si tratta di maschere, una per ogni Satiro, così perfette da ingannare anche una madre e così sinistre da tener lontani gli importuni. Se le maschere sono semplici ex voto da appendere, terrecotte acquistabili presso gli inevitabili venditori di paccottiglia, il problema non esiste. Ma se i Satiri si cavano le maschere per consacrarle a Poseidone e il loro volto rimane coperto da altre maschere, siamo di fronte a un'invenzione brillante e metafisica. L'elemento metafisico non è estraneo al teatro greco: basterebbe pensare alla battuta dei *Cavalieri* (vv. 32-34):

i *Servo* Ma tu credi davvero che gli dèi esistano? il *Servo* Certo che lo credo, i *Servo* E su cosa ti basi? il *Servo* Sul fatto che mi odiano.

personaggi di fronte al destino che li muove (sarà poi il tempo a segnarle tramite le terribili esperienze individuali di ciascuno?). Anche B. Besson si servì, per la sua edizione italiana dell'*Edipo re* (Bologna 1980), di maschere di cuoio calcate completamente sul volto, sino a includere il collo. Ognuna si rifaceva a un animale che per le sue particolari caratteristiche aveva, nell'idea del regista, affinità con il personaggio. I volti di Edipo, Giocasta, Creonte, Tiresia assomigliavano rispettivamente a un muso di gatto, di vacca, di cavallo, di tartaruga. Particolarmente accentuato il lato animalesco nelle maschere del Coro: esse mostravano come i segni di una lunga malattia, e le voci dei coreuti giungevano simili a un ronzio di api, doloroso e compatto (cfr. p. 74). Con l'ingabbiatura provocata dalle maschere complete, B. Besson otteneva la rigidità dell'attore, obbligava a un certo tipo di recitazione.

Sir Peter Hall, dopo vari esperimenti, dotò gli attori di una maschera intera, adatta «come una lente di ingrandimento a concentrare la mente». Gli stranieri (Egisto, Cassandra, la Pizia) portavano una maschera con le pupille dilatate, con gli occhi, per così dire, fuori delle orbite, a indicare uno stato di allarme. A Clitemestra fu destinata una minacciosa maschera aurea, striata di rosso, da implacabile regina «egizia», a Elettra e Oreste una maschera dai lineamenti quasi da bambola (segno di giovinezza e innocenza?), di netta derivazione dal teatro No. Sono maschere fortemente connotative, che

preannunziano i moti interiori. Le Furie, destinate a trasformarsi da esseri mostruosi in creature benigne, furono rappresentate come maliarde, con lunghe e scompigliate chiome rosse, facce diafane, labbra tinte di nero. È possibile, con la maschera intera, un dialogo naturalistico? Secondo P. Hall (e il suo gruppo), no: la maschera d'arte non ha nulla a che fare con il colloquio spontaneo. Perciò nella sua *Ore-stea* (come nel teatro popolare italiano in ottave e in sestine) gli attori non dialogavano fra di loro, ma si alternavano, rivolgendosi al pubblico.

Per la commedia esiste una tradizione ininterrotta che punta su volti grotteschi, nasi protuberanti, tratti molto marcati (e se ce ne fosse bisogno, sa inventare musi di diavoli e di mostri o di insolite creature). In Italia è stato maestro in questo campo Emanuele Luzzati; egli ha costruito maschere in tutti i modi possibili, ricorrendo alla classica cartapesta, a scatole di cartone opportunamente rifinite, persino a calze da donna. Vanno menzionate, tra le sue molte invenzioni, le argute e beffarde maschere dei Satiri nell'omonimo spettacolo allestito con il Teatro della Tosse a Genova nel 1983 (regia di T. Conte). La palese artificialità delle maschere può suscitare il riso, rendere più spassosa l'azione. Le opere menandree, un po' spente per i nostri gusti, si vivacizzano molto grazie alle «teste finte», riconquistano la loro vena comica. *La Donna di Samo*, messa in scena a Lipari nel 1979, ha conosciuto un decennio di successi in Italia e all'estero, anche per il sapiente ricorso al magazzino di «fisionomie teatrali» che ci hanno restituito le terrecotte di Lipari (v. oltre: le maschere vennero fabbricate con tela pesta, cera, miele).

Nella *Poetica* Aristotele non dà molto peso, parlando della tragedia, agli elementi materiali dell'allestimento teatrale, ma riconosce (1450 b 19-20) la forza attrattiva che ha in sé l'abilità del costumista e dichiara che per la presentazione di uno spettacolo è ancora più efficace dell'opera dei poeti. Il termine da lui adoperato per «costumista» è *skeuopoios*. In Aristofane esso compare in un passo molto interessante e discusso. Egli imputa agli «artigiani» di essersi rifiutati di fabbricargli una «testa finta» di Cleo-ne per paura di rappresaglie (*Cavalieri*, vv. 230-233): uno scolio ai versi in questione precisa che fu lo stesso poeta ad assumersi la parte di Paflagone-Cleone, tingendosi il viso di ocra (cfr. p. 26). Quando un protagonista della vita politica e letteraria compariva alla ribalta in veste di personaggio di una commedia, si preparavano appropriate maschere caricaturali? Secondo un tardo autore greco di nome Platonio, sì. Rifacendosi a fonti peripatetiche, egli scrive (rr. 71-73 ed. F. Perusino): «le maschere [della Commedia Antica] erano somiglianti ai personaggi presi di mira, e ancor prima che gli attori aprissero bocca la persona bersagliata si poteva riconoscere per la somiglianza dell'aspetto». Non è improbabile che attribuendo ai due servi di Popolo, sempre nei *Cavalieri*, i nomi di Nicia e di Demostene, Aristofane abbia conferito a essi, spiritosamente artefatti, i lineamenti del celebre finanziere politico e dell'altrettanto famoso stratega. Il volto dell'Euripide degli *Acamesi,* delle *Rane* e delle *Tesmoforiazuse* (così come quello di Agatone in quest'ultima commedia) non poteva essere l'anonima faccia di un personaggio buffo solo nei modi e nei vezzi: doveva rammentare molto da vicino (e in peggio) i tratti del poeta. Purtroppo non ci soccorre, per confermare questa ipotesi plausibile teatralmente, un episodio raccontato da Eliano (un erudito piacevole, collocabile tra il n e iii sec.d.C.) nella sua *Storia varia* (n, 13). Durante una rappresentazione delle *Nuvole*, Socrate, che nella commedia ha un ruolo privilegiato, a un certo punto si alzò perché tutti gli spettatori, e in particolare i numerosi stranieri presenti allo spettacolo, potessero vedere chi si stava prendendo in giro.

Agli *skeuopoioi* Aristofane dovette dare molti grattacapi, non solo se li obbligava a fornirgli maschere di note personalità letterarie, politiche ecc., ma anche inventandosi esseri strani, da effetti speciali. Negli

Acamesi, gli ambasciatori di ritorno ad Atene da una missione in Persia, dopo un breve preludio sul proprio operato, introducono al cospetto dei cittadini un altissimo dignitario orientale, l'Occhio del re (un tipo di fedele funzionario governativo esistente davvero). Esso è dotato, per vedere, di un unico tondo oblò al centro del volto e procede fluttuando come un vascello (così descrive i suoi movimenti lo stupefatto Diceo-poli, il protagonista della commedia, vv. 95-97). E il gigante Polemos che tipo di testa avrà avuto? Una testa piccola piccola piantata fieramente su un corpaccione da bruto, in divertente contrasto anche con il grosso mortaio che Polemos porta con sé (*Pace,* v. 238) o una mostruosa testa da cannibale? Che razza di becco avrà caratterizzato il Servo dell'Upupa (*Uccelli,* v. 61) per terrorizzare tanto Euelpide? O che cosa ci sarà stato di tanto strano nel becco dell'Upupa da suscitare il riso di Pistetero (v. 99)? Le Nuvole dell'omonima commedia sono contrassegnate da un vistoso naso che impedisce di classificarle nella categoria delle donne, secondo Strepsiade (v. 344). È molto interessante una maschera a proboscide per creature eteree ed eleganti. Certo, ci si può chiedere come mai siano state fornite di simile attributo. Ma, intanto, Aristofane trasfigura sempre le cose in chiave di fantasia scatenata; e poi, se Strepsiade proclama che le Nuvole non sono donne, perché hanno i nasi, quel tipo di naso avrà dato, in qualche modo, l'impressione di un fallo.

A Eschilo risale il merito di avere inventato maschere coerenti con il carattere degli eroi: così almeno vuole Filostrato, un dotto del ii-iii secolo d.C., nella *Vita di Apollonio di Tiana,* vi, 11. Ma nel v secolo il numero di maschere in dotazione a una compagnia teatrale non sarà stato grande; gli stati e le qualità d'animo di dolore, ira, furore, tristezza, violenza, astuzia, maestà regale venivano fissati in pochi semplici tratti: bastava ricorrere agli accessori, cominciando dai capelli (colore, forma, natura) o dai copricapi (berretto, diadema) e si otteneva un'intera serie di personaggi. C'erano maschere speciali per determinati eroi ed eroine, per figure del sovramondo, per Io la vacca, Tamiri il bardo con un occhio azzurro e uno nero, i ciechi Edipo e Polimestore, la dea del furore Lissa, Thanatos la morte (v. p. 87). Polluce, nel suo *Onomasticon* (iv, 141-142), menziona più di venticinque maschere speciali (ma v. oltre). Nel *Glauco* di Eschilo, il dio marino pare che avesse una barba incrostata di mitili e di conchiglie. Forse Sofocle presentò in scena Tereo mutato in uccello. Negli *Uccelli* di Aristofane, vv. 100-101, l'Upupa-Tereo, presa in giro da Pisetero per il suo becco, si difende dichiarando: «è tutta colpa di Sofocle, che mi concia così nelle sue tragedie». Ma la battuta può semplicemente riferirsi al racconto delle metamorfosi di Tereo e non alla figura del medesimo. Nel iv secolo la maschera tragica diventa più imponente: come viene sopraelevato il palcoscenico, così viene prolungata la testa con una bella selva di capelli (l'*onkos* = il mucchio, la massa). E la bocca si dilata quasi a inghiottire gli spettatori, secondo la sarcastica precisazione di Luciano (*Sul ballo,* 27), gli occhi si fanno più grandi.

Nel iv secolo si verifica anche la proliferazione delle maschere comiche: se ne annoverano ben 44 tipi. Un catalogo di esse ci è pervenuto attraverso l'attento, meticoloso Polluce (*Onomasticon* iv, 143-154): ma sino a qualche decennio fa non si era trovata conferma alle sue indicazioni nella iconografia sia pittorica sia plastica. Scavi eseguiti nell'isola di Lipari in varie riprese hanno portato alla luce una serie di terrecotte «teatrali» (probabilmente doni votivi per i defunti) collocabili tra la prima metà del iv secolo e la metà del in secolo a.C., che si inseriscono, dunque, in un arco che va dalla morte di Euripide e di Sofocle all'epoca del trionfo di Menandro. Grazie a tali scoperte possiamo farci un'idea, seppure limitata, delle maschere tragiche negli ultimi momenti della grande stagione drammaturgica. Esse sono, sostanzialmente, espressioniste: non obbediscono a un moderato realismo, ma visualizzano stati d'animo, dolore, ira, violenza attraverso deformazioni del viso, come gli occhi sbarrati, le narici dilatate, le guance

scarne. I personaggi identificati, con molta cautela, dagli archeologi sono, tra l'altro, Priamo, Paride, Cassandra, Polimestore ed Ecuba, Edipo e Giocasta, Acheloo e Deiani-ra. Gli accessori, cioè parrucche, barbe, copricapi (tipo il berretto frigio) permettono di distinguere un eroe dall'altro: ad esempio, dalla chioma di Acheloo spuntano corna e orecchie taurine.

Le terrecotte di Lipari ci forniscono anche qualche esemplare di maschera un po' grottesca, di origine aristofanica, studiata per far ridere gli spettatori, tipo la donna grassottella greca e la donna grassottella negra. E ci offrono una straordinaria serie di ritratti tutti diversi nell'ambito di quattro precise categorie: 9 vecchi, 11 giovani, 7 schiavi, 17 donne (di cui 2 «mature»). Le loro fisionomie rispondono alle descrizioni stilate, con maggiore o minor ricchezza di particolari, da Polluce. I tipi sono differenziati con molta cura. L'adulatore (che fa parte della sezione giovani) ha il naso lievemente adunco, la fronte mossa, gli occhi piccoli e socchiusi, Un sorriso maligno. Il parassita ha il naso adunco, con una specie di pagnottella mediana, la fronte liscia, gli occhi rotondi e spalancati, l'aria un po' allegra. Il soldato fanfarone (sempre sezione giovani) è riconoscibile per la chioma folta e disordinata, gli occhi sbarrati, la bocca contratta e cattiva; insomma, è un individuo truce. Il cuoco (che fa parte della sezione schiavi, anche se nella realtà era un libero professionista) è nella versione A pelato, rosso, con l'aria indaffarata, nella versione B strabico, con tre ciuffi di peli in testa: da Polluce sappiamo che si chiamava Maisone (il masticatore?) l'uno, Tettix (cicala, il garrulo?) l'altro. Le Cortigiane in servizio attivo sono in genere contrassegnate da Acconciature vistose ed elaborate, se non stravaganti, come il ciuffo a upupa dell'etera Lampadion (Fiammetta?): la più giovane dell'etere ha un viso fresco, i capelli pettinati a melone, con tanti boccoli, e ravvolti in un fazzoletto annodato sulla fronte o legati con un largo nastro. Le terrecotte di Lipari ci hanno anche restituito maschere di bambini non segnalate da Polluce nel suo pur scrupoloso elenco.

Il gusto per una fenomenologia articolata era nell'aria. Teo-frasto, discepolo di Aristotele, nei suoi *Caratteri* distingue quattro classi di avari: lo sfrontato per interesse, lo spilorcio, il gretto, il cupido, e Quattro classi di loquaci: il chiacchierone, il garrulo, il contafrottole, il maldicente. Ognuno di essi ha, in circostanze uguali, reazioni differenti, che rivelano temperamenti sottilmente diversi, così si diversificano le maschere. Lo sfrontato per interesse si intrufola a teatro con gli ospiti che lo avevano incaricato di comprare per loro i biglietti (*Caratteri* ix, 5), il cupido a spettacolo inoltrato, quando gli impresari lasciano entrare gratis (xxx, 6). Lo sfrontato per interesse si fa dare dei soldi da uno a cui già ne deve (ix, 2), l'avaro cupido se li fa dare dal suo ospite (xxx, 3). La medicina, d'altra parte, aveva imboccato la strada anche della fisiognomica: ed era diventata una moda identificare dall'aspetto esterno l'indole dell'individuo: i rossi di capelli, inutile dirlo, erano classificati delle volpi (o ritenuti dei cattivi).

In una lettera fabbricata dal retore Alcifrone (iv, 19, 4, 6) si dà atto a Menandro di avere messo in scena tanti tipi. La sua amica, la cortigiana Glicera, scrivendogli gli ricorda i propri meriti «teatrali»: «sono io che preparo le maschere e faccio indossare le vesti agli attori». E dichiara anche: «L'Egitto e il Nilo, il promontorio di Proteo e le vedette di Faro sono in ansiosa attesa, vogliono vedere Menandro e sentire i suoi Avari e i suoi Innamorati, i Superstiziosi e gli Increduli e i Padri, i Figli, i Servi, ogni specie di personaggio che compare in scena».

Erano solo oggetto di culto le terrecotte trovate a Lipari (e quelle analoghe, ma collocabili tra il in e il i secolo a.C. rinvenute a Centuripe, presso Enna)? È probabile che terrecotte del genere servissero da vero e proprio modello per la fabbricazione, volta per volta, delle maschere necessarie agli attori nelle

loro tournée: si raccomandavano per lo scarso ingombro, il basso costo e la ricchezza del repertorio.

Gli attori che recitavano due o tre parti in un dramma o in una commedia cambiavano maschera ogni volta a seconda del ruolo, e veniva dato loro il tempo materiale per cambiarsi mediante una provvidenziale uscita (cfr. p. 16). Una sola volta ci troviamo di fronte a un'impossibilità materiale di eseguire tale operazione nei camerini (mi si passi l'espressione): si tratta di una scena del *Reso* pseudoeuripideo. La dea Atena appare a Diomede e Odisseo (vv. 595-674), li invita a spingersi sino al campo di Reso, il nuovo alleato giunto in soccorso ai Troiani, e a ucciderlo. I due sono appena usciti che arriva Paride: preoccupato di voci sulla presenza di spie in mezzo ai Troiani si dirige alla tenda di Ettore, per avvisarlo. La dea Atena lo distoglierà dal suo proposito: ma per far questo, lo dichiara lei stessa, assumerà l'aspetto di Afrodite. Non è da scartare, in base ai vv. 608-609, «Atena, mia signora, odo il noto suono della tua voce», l'ipotesi che una voce fuori campo parli agli eroi greci prima, e poi, con tonalità e inflessioni diverse, all'eroe troiano. Ma se il personaggio si è davvero parato dinnanzi a Diomede e Odisseo, rimane con le fattezze (e l'abbigliamento) di Pallade? O cambia rapidamente qualche accessorio della sua acconciatura, si toglie, ad esempio, l'elmo guerresco e l'egida? Può però anche darsi che Atena inizialmente parli, invisibile, dal retroscena e compaia dopo, con le sembianze di Afrodite. La scena del *Reso* è l'unica, nell'insieme del repertorio greco teatrale a noi pervenuto, in cui sia esplicitamente richiesto un travestimento sotto gli occhi di tutti (reale o verbale che sia: diverso è il comico passaggio di clava e pelle di leone da Dioniso a Xantia e viceversa nelle *Rane* di Aristofane). Del resto, le deroghe del *Reso* alla norma non finiscono qui: nessun'altra tragedia si svolge tutta e interamente di notte.

Michael Cacoyannis, nel suo film *Elektra* (1961), tratto dall'omonimo dramma euripideo, presenta Clitemestra, molti anni dopo l'uccisione di Agamennone, come una donna matura, su cui il tempo ha lasciato le sue tracce. Nelle *Troyennes* di J.P. Sartre, scena 10 (Parigi 1965), Menelao chiede a Ecuba, ormai prigioniera dei Greci, se la fiera Elena non sia invecchiata. Mentre noi oggi concepiamo i personaggi rappresentati sulla scena come soggetti alle trasformazioni dell'età, ove si tratti di una lunga durata, il teatro greco caratterizza ogni personaggio con una sola maschera che non muta con gli anni. Dall'*Orestea* non ricaviamo nessuna indicazione che segnali un cambiamento di aspetto in Clitemestra; essa rimane identica nell'*Agamennone* e nelle *Coefore*. Elena, che ha ormai un figlio grande, resta sempre la stessa, nel morale e nel fisico (*Oreste*, vv. 120-129): è la bella, anzi la bellissima. È chiaro che Oreste, divenuto da bambino adulto, non è riconoscibile (cfr. *Elettra*, vv. 283-284; *Oreste,* v. 379) e che un Aio, ormai anziano, non risulta «identificabile» (Sofocle, *Elettra,* vv. 42-43).

Il teatro ha bisogno di segni esterni nitidi per distinguere una situazione da un'altra, i costumi e gli accessori arricchiscono la scenografia, connotano meglio il personaggio. Le provocatorie Danaidi (*Supplici,* vv. 198-199; 996-997) che pittoresco abbigliamento indossano per colpire tanto Pelasgo (il testo parla di fasce e cinture, v. 457, di chitone, v. 903, ma anche di veli di lino sido-nio, vv. 121-122, di pepli damascati, vv. 432)? *Nell'Antigone,* il nuovo signore di Tebe, Creonte, si presenta con la *xystis* che contrassegna i sovrani (cfr. lo scolio ad Aristofane, *Nuvole,* v. 70 e vedi oltre) o con il mantello porpora o cremisi dei capi militari? E nell'*Ifigenia in Tauride*, la figlia di Agamennone veste ancora alla greca, conserva tracce della sua origine, o è addobbata da sacerdotessa barbara? E la sua veste è candida, o spruzzata del sangue delle vittime? Le nere Erinni vengono onorate (forse con un manto rosso che le fascia, o le imprigiona, nell'interpretazione di Peter Stein: cfr. p. 196) al momento della rappacificazione, della loro trasformazione in creature benevole (*Eumenidi,* vv. 1028-1029). Non sappiamo invece come si

presentasse Thana-tos a contrastare il luminoso Apollo nell'*Alcesti;* armato di spada, certo (vv. 74-76): ma con un mantello nero e una maschera a forma di teschio? Così si travestono i giovani burloni ansiosi di giocare uno scherzo e di spaventare il filosofo Democrito che si era chiuso a scrivere in una tomba (Luciano, *I patiti della menzogna,* 32).

Il vestito sottolinea la condizione sociale, l'età, rende più evidenti gli stati d'animo. Nei *Persiani* di Eschilo, dopo la notizia della sconfitta di Serse, la regina Atossa viene a portare offerte alla tomba del marito Dario, senza il carro e l'usuale fasto, e lo precisa lei stessa (vv. 607-609). *Nell'Andromaca* di Euripide, la sterile Ermione, per ostentare la sua superiorità sulla rivale in amore (il marito suo Neottolemo ha avuto un figlio da Andromaca) le compare davanti agghindata e ingioiellata e proclama: «questo diadema tutto lusso, questo corredo di pepli stupendi sono miei, li ho portati da casa mia» (vv. 147-153). *Nell'Elettra* la figlia di Agamennone, sfogandosi con Oreste, da lei non riconosciuto, si lamenta per i miserabili stracci che indossa, precisa che deve tessersi da sola i pepli per non andar in giro nuda, mentre le ancelle di sua madre (che compariranno, dopo, al seguito di Clitemestra, vv. 998 sgg.) si cingono di sfarzose vesti dell'Ida, hanno fibbie d'oro (vv. 304-306; 316-318). E Menelao, nell'*Elena,* si sente defraudato della propria dignità e *grandeur,* dopo un naufragio che lo ha buttato su una spiaggia a lui ignota, si vergogna di chiedere informazioni alla gente. Ha paura di sentirsi domandare come mai è così conciato: «non sono certo vestiti i cenci miserabili che porto. I miei abiti sontuosi, i miei ornamenti raffinati se li sono inghiottiti le onde» (vv. 411-424). Nell'*Alcesti* Eracle consegna ad Admeto, che ha perso la moglie Alcesti, una donna velata perché la accolga nella sua reggia (cfr. oltre), e Admeto si preoccupa, rilutta anche perché «è giovane, questa donna, come si vede dal suo vestito e dai suoi ornamenti» (v. 1050).

L'abito usuale dei Greci (uomini, donne, sacerdoti ne facevano ugualmente uso) si chiamava chitone: era lungo sino alle caviglie e ricco di drappeggi (chitone ionico) o più corto e aperto sui fianchi (chitone dorico). La tradizione vuole che Eschilo avesse creato o adottato per primo il chitone a maniche lunghe, verosimilmente per impedire che una bella fanciulla rivelasse braccia da lottatore, dato che gli attori erano tutti maschi. Nei *Cavalieri* di Aristofane, il Salsicciaio regala a Demo precisamente un bel chitone con le maniche (vv. 882-883). La differenza tra un chitone e l'altro era data dalla qualità della stoffa, dal gioco delle pieghe.

Il chitone poteva essere completato con altri capi di vestiario: Polluce (*Onomasticon* iv, 116-117) ce ne elenca almeno una dozzina. Ma la pagina scritta ci fornisce puri nomi, così come l'archeologia ci fornisce pure immagini. 11 ricco guardaroba di Polluce inizia con la *xystis* su citata e la *batrachide,* un festivo indumento di cui troviamo menzione in Aristofane, *Cavalieri*, v. 1406. Dopo che il Salsicciaio ha vinto la sua battaglia contro il Paflagone, Demo lo invita a prenderne il posto nel Pritaneo, nel palazzo di governo, e gli dice: «infilati questa veste verde rana e vieni con me». Il secondo pezzo nell'elenco di Polluce è la clamide, anch'essa un oggetto di lusso. Demostene, scrivendo per un cliente, rinfaccia al suo avversario Apollodoro il dispendioso tenore di vita e include fra le spesacce le etere, gli schiavetti, la clamide (*Per Formione,* 45). Sempre Demostene attacca Midia (*Contro Midia,* 133) perché in guerra non ci va, la corazza non la porta, ma si accomoda su una sella euboica d'argento e sfoggia le sue clamidi. Ed Eschine (*Contro Timarco,* 131) non risparmia frecciate velenose al «molle» Demostene per il suo elegante *cla-nidion* e la morbida tunichetta. Nelle *Ecclesiazuse* di Aristofane (vv. 848-850) il benessere conseguente alla rivoluzione delle donne si concreta per un vecchio nel gettar via scarponi e cappottacelo e andare in giro in sandali e clamide.

Compaiono in Polluce anche la clamide intessuta d'oro e la clamide ricamata in oro (cioè il mantello abituale di soldati, mes-saggeri, cacciatori, ma impreziosito) e altri lussuosi capi di vestiario, destinati a re e profeti. Il maligno Luciano rileva compiaciuto (*Il sogno,* 26) quanto fosse ridicolo per un guitto inciampare e cadere in scena: «perché quando l'attore finisce a gambe all'aria, si intravedono dei poveri stracci sotto le vesti di gala». Nella rassegna di Polluce non viene ricordato il normale modello di «cappotto», *l'himation*. Esso aveva un lunghezza variabile da 3,5 a 4,5 m e un'altezza di un metro: le estremità erano decorate e dotate di una frangia o di nappine o di pesetti a forma di gocce, che pendevano ai lati e agli angoli, in modo che il movimento del corpo sottolineasse i motivi del disegno sui bordi (di solito un disegno floreale). Nel*l'himation* si rinserra e cela il volto Adrasto, nelle *Supplici* di Euripide (vv. 110-111) e forse Eracle, nell'omonima tragedia di Euripide (v. 1159), entrambi per nascondere dolore e vergogna, sentimenti che la maschera impediva di palesare.

Nelle tragedie e nelle commedie compare, ogni tanto, anche il peplo, una tunica di lana tessuta sul telaio, che ricadeva in pieghe attorno alla persona e serviva sia per tener caldo, sia per bellezza. Lo indossavano quasi esclusivamente le donne, ma talvolta anche personaggi maschili (perché rendeva più veloci i cambiamenti di costume richiesti da esigenze sceniche?). Da Deianira è definita «peplo lungo e fine» la tunica mortale che ella invia come regalo a Eracle (*Trachinie,* v. 602). Nel *Ciclope* di Euripide, Odisseo rammenta a Polifemo che tra i mortali vige una legge che impone di accogliere naufraghi supplici e di fornir loro doni ospitali e pepli (vv. 299-301). L'attrattiva di un peplo era garantita dalla sua leggerezza e dai suoi colori: pepli variopinti, sottili, con trama aurea sono quelli mandati da Medea a Glauce (vv. 946 sgg., 1159, 1188).

Esisteva una veste per la seduzione (non nella tragedia dove il sesso non gioca un ruolo fisico), di colore giallo sgargiante, il *krokotos*. Nella *Lisistrata* il *krokotos* è menzionato come mezzo per accendere nell'intimità il desiderio dei maschi (vv. 44 sgg. e 219), nelle *Ecclesiazuse* (vv. 878-879) la vecchia che vuole catturare gli uomini si apposta tutta imbellettata, esibendosi in una tunichet-ta color croco. Ma gli effetti comici più sicuri vengono garantiti dal *krokotos* indossato da uomini femminei, da Agatone nelle *Te-smoforiazuse* (v. 138) e, sotto una pelle di leone, da Dioniso nelle *Rane* (v. 46).

Le stoffe potevano essere ricamate o avere un disegno tessuto insieme con la stoffa. Solo due volte, nella tragedia, si citano immagini su stoffe; nelle *Coefore* di Eschilo si tratta di una scena di caccia (vv. 230-231), nello *Ione* di Euripide di una Gorgone bordata di serpenti (vv. 1421-1423).

La calzatura abituale nella tragedia fu il coturno, una sorta di stivaletto a mezza gamba, morbido e largo, e di suola bassa. Se ne possono distinguere due tipi: uno senza legacci, privo in genere di decorazioni, spesso a punta, l'altro fornito invece di legacci. Esiste anche un terzo tipo di coturno, lo stivale con risvolti: ma non è sicuro che fosse adoperato in teatro. Più tardi (cfr. p. 124) il coturno fu munito di suole alte da 10 a 20 cm e gli attori resero così il proprio aspetto più statuario, ma a scapito della scioltezza dei movimenti, indispensabile nelle scene in cui qualcuno arrivava correndo o fuggiva via o si esigevano comunque guizzi e scatti.

Simili al coturno, e forse felpate, erano le *embades*, che in commedia risultano tipiche delle persone anziane: le portano Demo nei *Cavalieri* (vv. 870-872), Strepsiade nelle *Nuvole* (vv. 858-860), Filocleone nelle *Vespe* (vv. 103, 275)... Eroda, lo scrittore di mimiambi del in secolo a.C., elenca in uno dei suoi componimenti quindici tipi di scarpe per donne: sicionie, ambraciote, persiane, argive, da passeggio, da montagna... (**vii**, 56-61). Ma sul palcoscenico vigeva per lo più, anche per la donna, l'uso del coturno. Le

vecchie stizzose della *Lisistrata* minacciano di sbattere i propri duri coturni sul muso dei vecchi (v. 658). L'unico esempio sicuro di personaggio scalzo sulla scena è dato dalle Oceanine del *Prometeo* (v. 135): esse dichiarano di aver sentito nelle loro grotte i rimbombi del martello di Efesto e di essere accorse in fretta, così com'erano, *apediloi* (= senza scarpe). Rimane aperto il problema su cosa fossero i calzari bianchi ideati da Sofocle (cfr. p. 260): forse un tipo di scarpette che oggi chiameremmo da ginnastica, o da mimo, particolarmente leggere e con suola sottile, aderenti, in modo da far maggior presa sul terreno e consentire maggiore agilità di movimento.

Le convenzioni teatrali non toccavano, comunque, l'abbigliamento di fondo, che restava quello indossato correntemente nella vita di ogni giorno: l'eventuale scarto proveniva esclusivamente da sopravesti speciali e dagli ornamenti che decoravano gli abiti degli attori in maniera anche vistosa. Ma esistevano tenute particolari: Cassandra aveva le infule e lo scettro da profetessa, Eracle la pelle di leone e la clava, le Baccanti indossavano pelli di cerbiatto e agitavano il tirso, il bastone contorto e nodoso con attorcigliati in cima pampini e edera, i Persiani portavano i calzoni lunghi, braghe colorate che secondo i Satiri del *Ciclope* euripideo (vv. 182-184) avevano fatto perdere la testa a Elena. È chiaro che i Greci e i barbari non si acconciavano nello stesso modo: Filottete saluta felice i Greci(*Filottete*, vv. 223-224), che ha riconosciuto tali dall'abbigliamento; negli *Eraclidi,* Demofonte si meraviglia dell'Araldo che ha veste greca (e la indossa da Greco) e condotta, invece, da barbaro (vv. 130-131); l'asiatico bovaro dell'*Ifigenia in Tauride* individua la nazionalità di Oreste e di Pilade dai panni che portano (vv. 246-247). Nell *'Ecuba* di Euripide Agamennone, vedendo il morto Polidoro (vv. 734-735), capisce dagli indumenti che non è uno dei suoi. I re dovevano in qualche modo stupire: sempre nell'*Ecuba* le donne che uccideranno i figli di Polimestore si radunano intorno al sovrano tracio, si complimentano per il lusso e l'eleganza delle sue vesti. Ma un sovrano vinto, come Serse, entra in scena tutto lacero, e il fatto viene sottolineato tre volte nel testo(*Persiani*, vv. 834-836; 1017; 1030). Naturalmente, i re avevano lo scettro: e qualche volta se ne servivano per minacciare. Così succede negli *Eraclidi,* dove Demofonte lo alza contro l'Araldo (vv. 270-273) e nell *'Ifigenia in Aulide,* dove Menelao sarebbe pronto a usarlo contro il Vecchio, se questi non gli obbedisse (v. 311). Le tinte degli abiti erano piuttosto vivaci, variavano dal bianco candido (il colore abituale: *Fenicie,* v. 324), al giallo croco (*Fenicie,* v. 1491), al rosso porpora (*Ippolito,* v. 126) al cremisi scintillante (Aristofane, *Pace,* v. 1173). Al lutto si addiceva il nero: Admeto invita tutti i suoi sudditi ad associarsi al suo dolore per la morte di Alcesti recidendosi le chiome e vestendosi di nero (*Alcesti,* vv. 425 sgg.). Quando Elena vuol far credere a Teoclimeno che Menelao è morto, gli si presenta in scure gramaglie e non con i soliti abiti bianchi (vv. 1186-1187). Per le acconciature degli dèi i riflessi erano aurei.

Gli dèi avevano, per così dire, un loro blasone. L'insegna di guerra tipica di Atene era l'egida: una mantellina di pelle di capra, frangiata tutta di oro e con sopra, in rilievo, la testa della Gorgone. Così dichiara la dea nelle *Eumenidi* (vv. 397-405): «da lontano ho sentito qualcuno che mi chiamava... sono venuta qui, movendo l'infaticabile piede, senza ali, facendo fremere al vento il seno dell'egida, dopo aver aggiogato a vigorosi destrieri questo carro» (tre versi che permettevano a un attore di presentarsi in scena come meglio credeva il regista: a piedi, su un carro, sulla macchina del volo). Apollo ha come contrassegno un arco e le frecce di gran pregio, a giudicare dai vv. 181-183 sempre delle *Eumenidi*: «via dal mio santuario, presto, o sentirete l'alata scintillante serpe delle frecce del mio arco d'oro». La pittura vascolare connota, in genere, Hermes con un cappellaccio a larghe tese o con un cappelluccio, diremmo noi oggi, alla Robin Hood, e i suoi attributi pressoché costanti erano i talari ai piedi e il caduceo, una

verga con due serpenti intrecciati simmetricamente, sormontati spesso da un paio di ali aperte. Ma non si ricavano conferme verbali per l'abbigliamento di Hermes dalla tragedia (*Ione*) o dalle commedie (*Pace, Pluto*) in cui è presente e attivo.

In testa l'attore aveva, a seconda dei casi, un diadema o una ghirlanda per i sacrifici o il berretto frigio (se impersonava un Troiano o comunque un asiatico: nelle pitture vascolari talvolta Medea è raffigurata con esso). Le donne coprivano il capo con un velo, gettato all'indietro oppure calato sul viso. Anche gli accessori potevano servire per un impatto scenico di grande tensione. Neil'*Alcesti,* la donna ha offerto la propria vita per salvare quella del marito, re di Tessaglia. Eracle giunge alla reggia prima che il cadavere venga sepolto, scende nell'Ade per riprendere Alcesti e restituirla all'amico. Poi riappare davanti alla reggia, riportando con sé una giovane donna velata e muta, la affida ad Admeto, spiegandogli di averla conquistata in un difficile agone. Admeto rilutta a ospitarla nella sua casa, ma alla fine cede alle insistenze di Eracle. Solo allora il velo che cela il volto della donna verrà sollevato (v. 1121) e solo allora si saprà se è possibile davvero strappare al regno dei morti le sue prede. nell'*Ippolito,* una tragedia costruita con una simmetria attenta a parallelismi e duplicazioni, sia Ippolito sia Teseo, personaggi destinati a venir travolti dalla sciagura, entrano entrambi in scena con il capo festosamente inghirlandato (cfr. anche p. 111).

Di solito le donne tenevano i capelli raccolti in un *sakkos* o li legavano con una benda. Fedra, agitata, inquieta, chiede alle ancelle di slacciarle la benda che le lega i riccioli, poi si vergogna e se la fa rimettere (*Ippolito,* vv. 201-202; 243-244). Tra i vari copricapi esisteva anche il cappellino da sole: lo porta Ismene, quando arriva dal padre, nell'*Edipo a Colono* (vv. 313-314).

Gli attori della commedia indossavano un corto farsetto, l'eso-mide (era una tunica che lasciava liberi spalla e braccio destro, tipica in genere di schiavi e poveri), avevano il ventre imbottito (*progastridion*) ed esibivano un finto e grosso fallo. E il fallo tradisce Mnesiloco, nelle *Tesmoforiazuse*, quando tenta di intrufolarsi camuffato fra le donne (vv. 643-648 e cfr. p. 42); è l'assenza di fallo, sempre nelle *Tesmoforiazuse*, a designare il poeta Agatone come un effeminato (v. 142). Il Coro, quando non era composto di nuvole o di uccelli o di vespe, non si distaccava nel vestire dall'uso quotidiano, cittadino o contadino, cioè dal chitone, dall'*hi-mation,* dall'esomide. Nella Commedia Nuova non ci sono più gli attributi fallici e il pancione; ma il soldato esibisce un fisico poderoso grazie a un'imbottitura, il *prosternidion*, che ne accresce la stazza. Sempre nella Commedia Nuova si vivacizzano, spesso, i colori e al tempo stesso segnalano l'età e il ceto sociale: lo scarlatto contrassegna i giovani, i parassiti si abbigliano in nero, il celeste spetta alle donne di una certa età, il bianco candido alle principesse. I vecchi camminano col bastone, i mezzani con la canna da passeggio; i parassiti circolano con lo strigile e la *lekythos,* la spazzola-striglia per il bagno e la boccetta per unguenti e profumi.

I personaggi di Aristofane, sia quelli più strambi sia quelli più comuni, hanno sollecitato l'estro e l'inventiva dei moderni registi. C'è chi ha dato ai Cavalieri, nell'omonima commedia, l'aspetto di pezzi del gioco degli scacchi (Mario Gonzalez, Milano 1980). C'è chi si è immaginato l'Occhio del Re, negli *Acarnesi,* come una nera pupilla da cui pende un vestito da sposa di tulle bianco (Aldo Trionfo, Genova 1987). C'è chi ha rappresentato il portinaio dell'Ade, nelle *Rane,* come un domatore fantascientifico, con maschera rossa, manto nero e una sorta di giubbotto corazzato rosso e nero (Nikos Charalambous, Delfi 1989). C'è da supporre che anche i fantasiosi Greci si siano ugualmente sbizzarriti nelle trovate, ma non ci resta documentazione alcuna.

Macchine teatrali e attrezzeria

Il teatro greco come è povero di scenografia, così non fruisce di molti marchingegni. Essi si limitavano, in sostanza, a due: l'en-ciclema e la macchina (del volo).

Negli *Acarnesi* di Aristofane, Diceopoli, accusato di tradimento dai vecchi di Acarne perché vuol farla finita con la guerra e concludere la pace con Sparta, si precipita dal poeta tragico Euripide per chiedergli aiuto e lo chiama ad alta voce: «Euripide, Euripiduccio». Ma Euripide non intende uscire in strada e Diceopoli gli grida (vv. 408-409): «ma fatti portar fuori con l'enci-clema». Nelle *Tesmoforiazuse* è Euripide a cercare, per una situazione difficile in cui si trova, il sostegno del poeta tragico Agatone: e Agatone esce di casa, anzi, per essere più precisi, «lo scarrucolano fuori» (v. 96: il verbo è un'invenzione felice di Edoardo Sanguineti). Com'era fatto l'enciclema? Non sappiamo esattamente se si trattava di un congegno su ruote che prevedeva un movimento circolare, come farebbe presupporre il nome, o un movimento rettilineo antero-posteriore: sappiamo solo che serviva a rendere visibile ciò che era accaduto in un interno e anche per consentire il passaggio da un esterno a un interno. Il primo caso è documentato senza ombra di dubbio nell'*Aiace* (vv. 344-347). Il Coro vuole rendersi conto di ciò che è successo nella tenda di Aiace e chiede che venga aperta; Tecmessa risponde: «D'accordo, apro: così puoi vedere cosa ha fatto Aiace e in che stato si trova». Il secondo caso (passaggio da un esterno a un interno) potrebbe essere documentato sempre dall' *Aiace* (vv. 585-595), quando l'eroe rientra, con Tecmessa, nella tenda dove aveva sgozzato le greggi. I dieci versi in cui Tecmessa dialoga con l'eroe, manifestandogli le sue ansie, pregandolo («sono sgomenta... sono atterrita... non bestemmiare... càlmati»), appaiono una ben curiosa appendice dopo che le è stato ordinato di riprendersi il figlio e di sbarrare l'ingresso della tenda. Ma il breve colloquio, col ripetuto invito: «sbarra l'ingresso... chiudi, sbrigati... non vi decidete a chiudere, voi?», ha il suo significato ove si pensi al tempo tecnico perché la macchina compia il suo movimento.

Gli scoli abbondano nel segnalare l'uso dell'enciclema nella tragedia. Così succede, ad esempio, per le *Coefore* di Eschilo, v. 973: «si apre la *skene* e si vedono sull'enciclema i cadaveri» [di Egisto e Clitemestra], per *le Eumenidi*, v. 64: «la macchina, ruotando, mostra come stanno le cose nel tempio» [ossia le Erinni che giacciono nel sacrario]. Ma gli studiosi tendono, in genere, ad accogliere l'ipotesi dell'enciclema solo se viene suffragata da «delucidazioni» del testo, come succede nell'*Ippolito,* vv. 808-810, dove Teseo dichiara:

Servi, levate le spranghe, aprite le porte:

voglio vedere l'amaro spettacolo di mia moglie.

Morendo, lei ha ucciso me.

È chiaro che la ricerca di un effetto spettacolare può indurre moderni registi a servirsi della macchina anche lì dove il testo originale non offre un vero e proprio appiglio per il suo impiego. *Nell'Elettra* di Euripide, Oreste e Elettra escono dalla casa, dopo il matricidio, e Oreste invoca gli dèi (vv. 1176-1182):

O Terra, e tu, onniveggente Zeus, guardate queste opere cruente, immonde, i due corpi distesi per terra, sotto i colpi della mia mano: il riscatto per le mie sofferenze.

«Guardate» significa che l'interno, con i cadaveri, è esibito grazie all'enciclema? O dei servi trasportano fuori le salme, come ritengono autorevoli dotti? Questa seconda ipotesi è possibile, ma lo

sconcerto e l'orrore non avrebbero uguale incidenza.

Il procedimento dell'enciclema risponde a un'esigenza che faranno propria i teatranti «moderni» (a partire dalle invenzioni di Bernardo Buontalenti e di Giacomo Torelli per il cambio di scena a vista): variare la scena — e non grazie a espedienti manuali, ai soliti, muti inservienti -, far apparire contemporaneamente altri spazi, altri ambienti. Un fatto meccanico a teatro difficilmente è neutro: con l'enciclema è come se lo spettatore si spostasse e mutasse la sua visuale.

La macchina del volo era una gru che, grazie a un sistema di cavi, carrucole e gancio serviva sia per tenere sollevato in aria un personaggio, sia per fargli percorrere un tragitto sospeso nel vuoto. Come l'enciclema, poteva offrire occasioni canzonatorie ai poeti comici, si prestava facilmente a burlesca parodia, ieri come oggi.

Nell'anno 421 (*Pace*) Aristofane faceva volteggiare nell'aria su un poco amabile scarafaggio il vignaiolo Trigeo. Trigeo addirittura impartisce istruzioni alla bestia e all'addetto alla manovra (vv. 82-86; 174-176).

Calmo, sta calmo, piano, somaro. Non slanciarti con troppo impeto sin dall'inizio, non ti fidare della tua forza: prima devi sudare, sciogliere i muscoli, battendo le ali.

Bada, macchinista, sto avvertendo un vuoto d'aria intorno all'ombelico: se non stai attento la mia pancia fornirà cibo allo scarabeo.[4]

Un prolungato uso della macchina è documentato dagli *Uccelli* (vv. 1196-1261). Iride, la messaggera di Zeus, compare di colpo in alto; dopo un furibondo alterco con Pisetero, si ritira e non in buon ordine. L'arrivo e la partenza della dea sono segnalati entrambi da Pisetero: «Ehi, tu, dove, dove stai volando? Alt, non ti muovere, smettila di sfrecciare»; «Povero me. Vattene, volatene via da un'altra parte, e cercati un ragazzotto da infiammare». La scena è divertente, anche se è faticoso coglierne il senso remoto. Gli uccelli sono, in questo momento, un doppione degli umani: si affaticano in una serie di operazioni, hanno messo radici, fondando una città si sono, per così dire, «terrestrizzati». Iride vuol far vedere che lei è meglio degli uccelli, che lei sola è in grado di possedere il mondo aereo? Oppure il fatto che debba ricorrere a una macchina umana dimostra che la dea è un inadeguato imitatore degli uccelli?

Anche il poeta Euripide viene, probabilmente, fornito di una cavalcatura alata nelle *Tesmoforiazuse* (411 a.C.): compare nella parte di Perseo su Pegaso, il destriero volante. Almeno a giudicare dalle parole del Parente messo in catene. Riporto i vv.

1001-1015 nella spiritosa traduzione (inedita) di E. Sanguineti.

Arciere E adesso qui ti gemi pure al cielo.

Parente Arciere mio, ti supplico.

Arciere Non supplicarmi, tu.

Parente Molla un po' il nodo, qui.

Arciere E io, faccio così.

Parente Ahiahi, me sciagurato, il male mi è aumentato.

Arciere Di più ne brami ancora?

Parente Ah, vattene in malora!

Arciere Taci, vecchio sciagurato,

porto la spada per tenerti vigilato.

Parente Di queste gioie, a Euripide io sono debitore.

Ma ci sono speranze, per Zeus, il Salvatore!

Mi spunta fuori travestito, è un Pèrseo,

che mi fa segno di farmi l'Andromeda.

Le catene, intanto, ci sono. È chiaro che viene per me,

e se non mi voleva salvare, non veniva volando da me.

Un lontano pronipote di Aristofane, Woody Allen, in una commedia ambientata in Grecia, in occasione di agoni teatrali, si fa brillantemente gioco dell'aggeggio «inventato da Euripide e per cui Sofocle aveva dato una caparra», facendo prima scendere, e poi precipitare giù dal cielo uno Zeus appassionatamente invocato (*Dio,* commedia presentata in Italia nel 1989).

Anche i prosatori antichi non si peritavano a prendersi gioco dell'espediente scenico della *mechane*. Platone (*Cratilo,* 425 d) bonariamente nota che i poeti tragici quando sono in imbarazzo ricorrono alle macchine e tirano su gli dèi. Un oratore, attaccando un testimone che ha deposto contro di lui, osserva sprezzantemente: «eccolo qui, Timocrate, apparso come su una *mechane* a dichiarare, lui solo, l'opposto degli altri» ([Dem.] *Contro Beoto, Sulla dote della matrigna,* 59). In Luciano, *Ipatiti della menzogna,* 29, il narratore alle prese con una congrega di bugiardi, tira un sospiro di sollievo all'arrivo di una persona seria, di vera cultura, e crede (ma si sbaglia) che la sorte gli abbia rotolato lì, come si dice, un *deus ex machina*. Plutarco (*Vita di Temistocle,* 32) attacca lo storico Filarco perché ha fatto apparire di colpo due figli di Temistocle, come se utilizzasse la *mechane* tragica.

Ossia, le ragioni della critica erano fondamentalmente due.

Anzitutto questa trovata suggeriva soluzioni troppo sbrigative, alcuni nodi drammatici venivano risolti con una sorta di bacchetta magica. In secondo luogo la macchina palesava ingenuamente le proprie strutture e poteva risultare, spesso, ridicola. La *mechane* ha conosciuto, anche in tragedia, qualche utilizzazione moderna, non priva magari di ironia. Nell'Orafa allestita da Peter Stein (cfr. p. 196) Atena, in peplo bianco, plissé e elmo da operetta, arriva trasportata da una teleferica: un'epifania divertente (o preoccupante).

Ma per il rivelarsi di un nume il teatro greco utilizza anche il tetto della *skene,* in grado di reggere due-tre attori. Apollo, Apollo e Atena, Atena, Castore e Polluce, Eracle si stagliano sulla sommità dell'edificio (reggia, tempio) poggiando su una piattaforma non visibile agli spettatori, alla quale si accedeva dal retro mediante scalini e che prese il nome di *theologeion*. Euripide venne considerato un patito delle «rivelazioni» celesti in cima a un palazzo: il primo esempio del genere, però, è forse da ravvisare in un frammento di Eschilo tramandatoci dall'autore del *Sublime* (xv, 6 = frammento 58 Radt) «La reggia di Licurgo è posseduta per l'epifania di Dioniso: la casa è invasata, il tetto è in preda al furore bacchico».

Due interessanti casi di impiego di marchingegni teatrali sono offerti dal *Prometeo incatenato* e dalla *Medea*. Aristotele (*Poetica,* 1455 b 33 sgg.) distingue quattro tipi di tragedia, avventurosa, luttuosa, psicologica, spettacolare e cita come esempio per quest'ultima categoria le *Forcidi* (un dramma satiresco di Eschilo, nel quale Perseo affrontava le mostruose figlie di Forci, ossia le Graie e le Gorgoni), il *Prometeo*, i drammi la cui scena è l'Ade. Il *Prometeo* presenta parecchi tratti sorprendenti. Il protagonista viene inchiodato crudelmente a una roccia, nel finale la terra si apre e inghiotte sia l'eroe che il Coro delle Oceanine; gli interlocutori di Prometeo arrivano dal mare o dal cielo. Ma come arrivano? L'ambiguo Oceano così si presenta (vv. 284-287):

Eccomi qui da te, Prometeo, ho percorso un ben lungo cammino dirigendo con la mente senza l'aiuto delle briglie questo uccello dalle ali veloci.

E conclude la sua interessata visita di amicizia dichiarando (vv. 393-396):

Tu mi inviti a andarmene, proprio mentre stavo per farlo. Già l'alato quadrupede sflora con le ali il piano sentiero dell'aria e sarebbe lieto di piegare il ginocchio nelle sue stalle.

Lo scoliasta al verso 286 specifica che l'alato è un grifo: «Oceano è trasportato da un grifo a quattro zampe». Nulla vieta di credere (anzi!) a un'entrata e a un esodo di effetto per Oceano, a un suo tragitto aereo. E anche per Hermes si può presupporre l'uso della macchina del volo, anche se il testo, nel suo caso, non offre appigli: Prometeo scorge arrivare Hermes e ne dà l'annuncio alle Oceanine (v. 941: Ma chi vedo: ecco il portaordini del nuovo tiranno). Il dubbio, pesante, resta per il Coro delle Oceanine. Prometeo avverte un rumore, sente un profumo nell'aria (vv. 115 sgg.), percepisce vicino un fruscio di uccelli, il fremito di un lieve battere d'ali. Le Oceanine dichiarano di essere una schiera amica, accorsa «in celere gara di ali» (vv. 128-129), raccontano di essersi precipitate, udendo il rumore dei colpi di martello, così come erano, scalze (cfr. p. 90) su un carro alato (v. 135). Infine abbandonano il carro rapido e l'etere sacro, la via degli uccelli, scendono sull'aspra terra rocciosa (vv. 278-281). Uno scolio al v. 128 precisa che le Oceanine parlano trasportate da un veicolo attraverso l'aria. Ma anche la fantasia più accesa deve fare i conti, per le Oceanine volanti, con una serie di difficoltà. Si può pensare a un solo carro capace di reggere 12 persone? O si deve pensare a tanti carri che si inseguono in cielo? O a 12 creature sospese a delle corde? O è la magia delle parole a creare l'illusione?

Nella *Medea* si assiste a uno splendido colpo di scena. Giasone, sconvolto dal delitto di Medea, che ha fatto morire atrocemente Glauce e il re Creonte, si precipita in cerca dei suoi figli per salvarli dalla vendetta dei Corinzi e apprende l'orribile notizia che Medea ha ucciso anche loro, e che li ha uccisi in casa. Urla allora ai servi di levar le spranghe, di aprire la porta: vuole vedere i cadaveri (vv. 1314-1316). La frase è la premessa quasi d'obbligo per l'operazione dell'enciclema, dell'interno ruotato verso l'esterno. Ma dall'alto piovono su Giasone frasi irridenti (vv. 1317-1322).

A che ti serve scuotere la porta, tentare di buttarla giù? Vuoi vedere i cadaveri e me, l'assassina? Risparmiati la fatica. Se hai bisogno di me parla pure. Di' cosa desideri, ma non ti illudere di riuscire a toccarmi con le tue mani. Il Sole, padre di mio padre, mi ha dato un carro che mi difende da qualunque aggressione nemica.

Il pubblico sta concentrando la sua attenzione su un punto e la sorpresa arriva da un altro. Anche qui nascono perplessità: la macchina del volo deve sopportare il peso di tre persone (o di una persona più due fantocci) e l'eroina pronunzierebbe da una posizione incomoda ben novanta versi agitati. Uno scolio

al v. 1317 annota: [Medea] «dice queste cose stando in alto», il successivo scolio al v. 1320 informa che «Medea appare in alto, trasportata su carri con draghi e ha i figli con sé». II verbo «sta» significa che si trova sul *theologeion?*

Il ricorso a un'invenzione artificiosa per chiudere la Medea spiacque ad Aristotele, che nella *Poetica*, 1454 b 1-2, non nasconde le sue riserve. In realtà il dramma può sostenersi da cima a fondo senza alcuna scenografia e congegno tecnico, restare affidato unicamente alla voce e alla gestualità. In questo senso è stato interessante, in Italia nel 1987, l'esperimento di Giancarlo Sepe, con una Mariangela Melato che puntava su un'emissione tutta scatti, violenta, nervosa e popolaresca, su una carica gestuale intensa.

Un interessante uso del *theologeion* e della *mechane* insieme è documentabile (con cautela) dal finale dell *'Oreste* euripideo. Menelao arriva a grandi passi (vv. 1554 sgg.), vuole strappare almeno Ermione dalle mani dei presunti assassini di Elena, e ordina ai servi di aprire la porta. Ma Oreste e Pilade appaiono in alto, sul tetto della reggia: stretta fra loro c'è Ermione, e Oreste le sta puntando la spada alla gola. Euripide ripropone il gioco a sorpresa della *Medea*, ma anche lo complica. Nel momento cruciale, quando Oreste, dopo un dibattito ricco di scherno con Menelao, ordina ai suoi alleati Elettra e Pilade di appiccar fuoco al palazzo, si staglia in cielo Apollo (v. 1625) per impedire il peggio e ha accanto a sé Elena, da lui rapita e sottratta alla furia omicida dei congiurati.

deus ex machina, inventato dai Greci, è entrato (oltreché nel linguaggio metaforico) nel bagaglio drammaturgico dei secoli successivi. Lo ritroviamo sia nei romanzeschi «miracoli» medievali in cui, ad esempio, uno scellerato alla fine viene salvato per

l'intervento della Vergine o di un angelo, sia nelle riprese italiane di temi classici (si pensi all'*Orazia* di Pietro Aretino). La soluzione che viene dall'alto quando la situazione è irrimediabilmente compromessa si trova anche nel grande teatro del '600: Lope de Vega se ne serve almeno in due drammi: *Il miglior giudice e il re*, e l'*Alcalde di Zalamea*, Molière l'adopera nel *Tartufo.* Sono finali ad hoc, in cui si esalta la figura del sovrano, garante della giustizia contro le prepotenze e gli arbìtri dei feudatari: ma senza l'improvvisa entrata in scena del re (attraverso la figura di un suo delegato, e senza nessun congegno aereo) non ci sarebbe via di uscita.

Nel finale del *Prometeo incatenato,* Prometeo sente e vede le minacce di Zeus concretarsi: la terra trema, scoppia fragore di tuoni, lampeggiano le incandescenti spire delle folgori, si levano vortici di polvere (vv. 1080-1090). *Nell'Edipo a Colono,* di colpo gli elementi naturali sembrano scatenarsi (vv. 1456 sgg.). «O Zeus, l'etere rimbomba... L'alato tuono di Zeus, lo sentite?... Ecco, piomba un fragore terribile, lanciata da Zeus... di nuovo balena in cielo la folgore... Ahi, ahi, di nuovo un rimbombo penetrante mi avvolge tutto». In queste scene la parola era più che sufficiente a suggerire, a evocare il fenomeno atmosferico, senza bisogno di un chiasso da intonarumori o di fuochi pirotecnici. Certo nulla esclude la rappresentazione realistica, come nulla la esclude per l'uragano di estrema violenza che infuria nel terzo atto del *Re Lear* (Scene i-iv): ma effetti sonori e visivi avrebbero qualcosa di un po' banale di fronte alla potenza espressiva dei testi eschilei e shakespeariano. Nelle *Nuvole* di Aristofane, Socrate domanda a Strepsiade se ha sentito la voce delle Nuvole, e Strep-siade risponde (vv. 294-295): «Sì, sì, le venerabili, le onoro molto e voglio contraccambiare i loro fragori con i crepitii del mio didietro: così tanto le temo e ne ho paura». In questo caso, la rappresentazione realistica è d'obbligo, perché garantisce un divertente gioco comico. Lo scoliasta al v. 294 descrive così l'aggeggio atto a riprodurre rumori: «è una macchina detta *bronte-ion*: si tratta di un vaso pieno di pietruzze marine. Era un lebete di rame, nel quale venivano

messe pietre, che rotolate producevano un suono simile a tuono» (Polluce, *Onomasticon* iv, 130, parla di otri riempiti di sassi, battuti contro lastre metalliche).

Non entra in gioco, nel teatro greco all'aperto, la luce come fatto scenico tangibile: se l'autore dice «è buio», per il pubblico era davvero buio. È quanto succede anche per i drammi shakespeariani, dove spesso il testo cerca di inculcare la collocazione temporale. Così la notte (meravigliosa) di Romeo e Giulietta è tale in virtù delle parole dei due innamorati («Spegni la invidiosa luna... chi sei tu, che così protetto dalla notte... ho il manto della notte per nascondermi... la maschera della notte mi cela il volto», atto ii, scena 2). Ma un particolare è interessante. Se l'ambientazione di una tragedia o di una commedia non si colloca di giorno, essa si situa all'alba o sul finire della notte (l'unico esempio di tragedia che si svolga interamente di notte è il *Reso* pseudoeuripideo: cfr. p. 36). L'entrata di Elettra nell'omonima tragedia di Euripide, avviene con le ultime tenebre: «Nera notte, nutrice di stelle d'oro, pesa sul mio capo questa brocca con cui scendo alla sorgente del fiume», vv. 54-56. Ecuba esce dalla sua tenda, tormentata da incubi e fantasmi (*Ecuba,* vv. 68-70), nel primo chiarore antelucano. Agamennone, nell'*Ifigenia in Aulide,* secondo prologo vv. 6-8, chiede al vecchio cosa sia quell'astro che attraversa il cielo e si sente rispondere: «Sirio, a metà del suo corso ancor più vicino alle sette Pleiadi»: siamo dunque, in estate, al declino della notte. Le *Nuvole* si aprono con la lamentosa protesta di Strepsiade: «Ahi, ahi, Zeus sovrano, che cosa terribile queste notti. Non finiscono mai. Cos'aspetta il giorno a venire?» (vv. 1-2). Per opere del genere, l'ideale era essere il primo pezzo nella prima trilogia delle serie presentate al festival o la prima nella sequenza delle cinque commedie.

Qualche volta il problema era più complesso. La massima efficacia per l'inizio dell'*Orestea,* con la sentinella sul tetto a «noverar le stelle ad una ad una» si raggiungeva se *l'Agamennone* apriva l'agone tragico. Ma la massima suggestione nel finale, con le Eu-menidi che spariscono nel buio tra bagliori di fiaccole, si raggiungeva se l'*Orestea* veniva data verso il crepuscolo. Ma il teatro è all'insegna della convenzione: da noi, normalmente, lo spettacolo ha luogo di sera e sulla scena vengono rappresentati eventi che si svolgono di giorno. Ogni tanto, comunque, opportune battute dei personaggi, nelle tragedie e nelle commedie greche, rendono coerente l'ambientazione, risolvendo contraddizioni apparentemente insanabili. Come succede nelle *Rane* di Aristofane. Dioniso scende nell'Ade, nel regno delle ombre, che si suppone per lo meno tetro, scuro; Eracle, che dà suggerimenti a

Dioniso per il suo viaggio, trova modo di specificargli che deve attraversare una palude, un fiume di sterco ecc. per giungere così a un posto «dove c'è una luce bellissima, come qui da noi» (v. 155).

Nell'ampio repertorio del teatro greco non potevano mancare sgomentanti apparizioni di spettri, visioni impressionanti di ombre di morti. Nei *Persiani* di Eschilo il re Dario, che sorgerà dal sepolcro, viene invocato dal Coro dei vecchi, con ritmi e scansioni ossessionanti (vv. 628 sgg.).

Voi, santi demoni degli Inferi, o Terra, o Hermes o sovrano dei defunti, mandate l'anima alla luce... Mi sente il re beato mentre scaglio queste voci, barbariche e chiare, sinistre di lamenti?... Terra, e voi signori dell'oltretomba concedete un varco allo spirito superbo, guidatelo alla luce... Aidoneo, che accompagni le anime, mandalo qui... Signore, antico signore, vieni, vieni da noi.. O padre Dario, incolpevole, vieni... Appari, re dei re.

Nelle *Eumenidi,* mentre le Erinni giacciono addormentate nel tempio di Apollo, l'ombra di Clitemestra si staglia su di loro, descrive l'obbrobrio che accompagna nell'Ade lei assassina scannata dal figlio. E scuote, ridesta le Furie, le aizza contro Oreste, la preda che sta fuggendo. Ripetutamente le

invita a gettarsi dietro la selvaggina, prospetta, in un imponente crescendo, le fasi della morte a cui la belva dovrebbe essere destinata (vv. 137-139).

Avventagli addosso il tuo fiato di sangue, disseccalo col soffio infuocato del tuo seno, braccalo, raddoppia gli assalti, distruggilo.

Il prologo *dell'Ecuba* di Euripide è affidato all'ombra di Polidoro, il figlio più giovane della regina, ucciso a tradimento dal re che lo ospitava e lasciato insepolto. Ma lo spettro, mentre racconta le proprie sventure e indica il corso delle vicende, trasmette un messaggio di violenza e di orrore, offre lo scenario di una terra allucinante, dove ombre si levano dal sepolcro a reclamare sangue di vittime umane, o si aggirano nell'aria, dove cadaveri approdano a riva e i morti condizionano i vivi.

za delle navi che hanno già la prua rivolta verso la patria. Reclama per il suo tumulo, in segno di onore, un sacrificio, mia sorella Polissena. La otterrà: gli amici non gli negheranno questo dono» (vv. 37-43).

Nulla si può dire circa l'apparizione dell'ombra di Achille nella *Polissena* di Sofocle: ci restano solo tre versi in cui l'eroe dichiara di avere «lasciato le rive della palude, tetre, buie, vuote di peani, e le impetuose acque dell'Acheronte riecheggianti acuti lamenti» (fr. 523 Radt).

Condizionati dalle nostre abitudini sceniche e dall'idea che un essere proveniente da un altro mondo non può che apparire in cielo o sbucare dal basso, siamo restii ad accogliere l'ipotesi che nel teatro greco uno spettro entrasse come un personaggio qualsiasi. È più che probabile che negli spettacoli antichi gli «spiriti» si presentassero al limite del teatro dal fondo dell'orchestra. Nel teatro No lo spettro fa il suo ingresso come gli altri, dalla strada fiorita, dalla passerella che collega il palcoscenico con gli spogliatoi: si differenzia, se mai, dall'«eroe» per la voce più cavernosa, più strascicata.

A un certo punto della sua storia il teatro greco per far emergere dal nulla un fantasma utilizzò una botola, situata al centro dell'orchestra e alla quale si accedeva mediante un passaggio sotterraneo. Ma le cosiddette scale di Caronte (Polluce, *Onoma-sticon* iv, 132 e cfr. p. 119), di cui abbiamo testimonianza in vari teatri, sono un ritrovato di età alessandrina, non possono venir fatte risalire al v secolo.

Oggetti e strutture architettoniche collocate sulla scena greca non erano numerose, ma il loro ruolo non era quasi mai puramente decorativo. Tombe, altari, statue ecc. assumono valenze simboliche, non sono presenze neutre, ma provocano reazioni significative, calamitano o respingono i personaggi in gioco. In certi casi si caricano di sensi che contraddicono la loro tradizionale funzione, cambiano di segno.

Intorno al tumulo di Agamennone (e non conta ai fini di questo discorso se esso fosse semplicemente rappresentato dall'altare) si svolge, nelle *Coefore,* una parossistica liturgia, con grida, gesti rabbiosi, reciproci incitamenti alla vendetta, pianti (vv. 306-509). Oreste e Elettra gemono riuniti presso la tomba, si sentono impotenti, implorano l'aiuto del defunto. L'angoscia, rinfocolata dalla memoria degli oltraggi patiti dai vivi e dal morto, si trasforma in desiderio di uccidere, attraverso moti alterni dell'animo. Giustamente un regista italiano dell' *Orestea* faceva avanzare verso il sepolcro e poi indietreggiare Elettra e Oreste: la carica di odio e violenza che emana dal sepolcro attira e al tempo stesso respinge. Il testo lascia intravedere anche altre soluzioni registiche: Elettra e Oreste stanno ai lati della tomba (cfr. p. 43), si inginocchiano, percuotono la terra, mentre il Coro danza tutto intorno sempre più convulsamente. Neanche in questo caso siamo di fronte a un'amorevole *visitatio sepulchri.* Il tumulo è il luogo di

comunicazione con un al di là feroce: attraverso di esso il morto, divenuto personaggio, tramuta in furore la pietà filiale di Elettra, induce Oreste ad assumersi una ripugnante responsabilità: il matricidio. C'è sulla scena una presenza pesante e ostile che è sorgente di malefici influssi.

Io, piena di paura, sono venuta a rifugiarmi qui, nel santuario di Teti-de, vicino alla reggia, per cercare, se posso, scampo alla morte. Lo onorano, questo luogo, Peleo e i suoi discendenti, è un ricordo delle nozze con la Nereide.

Andromaca (vv. 42-46 dell'omonima tragedia), perseguitata da Ermione, la moglie di Neottolemo, chiede a Tetide di proteggerla, piangendo tende le mani alla statua della dea. Ma sarà proprio la preda a consegnarsi spontaneamente al cacciatore che la bracca, a Menelao, padre di Ermione, perché ha catturato Molosso, il figlio che Andromaca ha avuto da Neottolemo, e minaccia di ucciderlo. Il *sancta sanctorum* diventa così sorgente di angoscia, pone la protagonista di fronte a un dilemma atroce e insolubile (se salvo me stessa, uccido mio figlio; se salvo mio figlio, sancisco la mia morte). Il tempio perde il suo potere positivo, diventa grigio reliquiario: perciò dovrà essere Tetide in carne e ossa, alla fine del dramma, a risolvere la crisi umana.

Nelle *Mosche* di Sartre, un ruolo fondamentale spetta a una statua di Zeus enorme. Su di essa può anche arrampicarsi Elettra; non costituisce, dunque, un semplice arredo sacrale, è un idolo con cui si intessono rapporti. Perciò quando le *Mosche* furono date all'Olimpico di Vicenza, cioè in un teatro che per sua natura non ammette oggetti, il simulacro fu trasformato da Emanuele Luzzati in una statuina, una cosa piccola, ma ben concreta, da tenersi in mano, con cui poter parlare. Anche nel teatro greco classico sono visibili statue funzionali alla vicenda. Nelle *Supplici* di Eschilo il rifugio delle Danaidi è rappresentato da uno spiazzo sacro con tante statue di dèi. Le inerti immagini diventano strumenti di ricatto, quando le Supplici minacciano di impiccarsi a esse con le proprie cinture (vv. 457-465), fanno balenare cioè a Pelasgo l'idea della contaminazione: un luogo santo non poteva venir macchiato di sangue. Nelle *Eumenidi* campeggia il simulacro di Atena: dinanzi a esso, inginocchiato, prega Oreste:

Sono qui, davanti alla tua chiesa, Atena,

e qui attendo finalmente giustizia!

(vv. 242-243, trad. di P.P. Pasolini)

Le Erinni lo scovano abbracciato alla statua della dea (v. 259), lo circondano e danzano in cerchi sempre più stretti la loro magica e allucinante danza (cfr. pp. 121-122). Forse Oreste si avvinghia ad Atena, ma la presa gli sfugge man mano che le grida e i balzi delle Erinni lo svuotano di forze. O forse si acquatta ai piedi dell'effigie inanimata che però crea intorno a sé un'area invalicabile, impedisce (sino a quando?) alle Furie di saziare la loro sete di sangue («tu devi fornirmi dalle tue vive vene rosso libarne da sug-gere. Tu devi spegnere la mia sete col sangue», vv. 264-266). Un'immagine divina di freddo legno diventa un possibile palo della tortura.

Entrando in scena, con il corteo dei suoi compagni di caccia, Ippolito si affretta a offrire una corona di fiori ad Artemide (*Ippolito,* vv. 73 sgg.).

Signora, ti porto in dono questa corona intrecciata da me: viene da un prato intatto. Là il pastore non osa pascolare le greggi, là mai è arrivata la falce: a primavera l'ape trasvola quel prato intatto. Il Pudore lo irriga con acque fluviali. Solo chi ha avuto in sorte, dentro di sé, la saggezza in ogni cosa, senza

doverla imparare, vi può cogliere fiori; ai malvagi non è consentito. Mia diletta signora, accogli da una mano pia questo serto, per la tua aurea chioma.

La devozione di Ippolito per Artemide è sottolineata in modo tanto particolare, perché la sciagurata sorte del giovane si svolgerà, per tutto il resto del tempo, sotto gli occhi vigili e vuoti della dea da lui tanto venerata.

Anche nella commedia la statua può inserirsi nel gioco delle parti. Dopo che Ateniesi e stranieri hanno estratto la Pace dalla caverna nella quale era stata rinchiusa, sulla scena incombe un idolo rigido e silenzioso nella sua mole. Come si tiene vivo e movimentato un quadro in cui l'oggetto di stupore rischia di costituire un qualunque addobbo? La statua non può parlare. E allora il dio Hermes si china verso di lei, le sussurra qualcosa, le porge orecchio, si fa tramite dei sentimenti, delle convinzioni, delle molte domande della dea (vv. 657 sgg.).

Trigeo (*alla Pace*) Signora, spiegami perché stai zitta.

Hermes Con gli spettatori, non apre certo bocca. È furiosa per tutto

quello che ha passato.

Trigeo Potrebbe almeno parlare con te, a bassa voce.

Hermeo (*alla Pace*) Dimmi quello che pensi di loro, carissima. Su, deciditi: sei la donna più ostile alle armi che esista al mondo. Ecco, ti ascolto. Ah, gli rinfacci questo. Eh, si capisce. Sentite un po', voi, le accuse che vi muove.

A un certo punto addirittura una frase meravigliata di Trigeo fa pensare che la Pace si scandalizzi, che giri la testa dall'altra parte (v. 682), quando viene menzionato Iperbolo nel dialogo.

Nelle *Nuvole,* che si collocano cronologicamente dopo la *Pace,* Aristofane ripropone il medesimo effetto da commedia pura. Strepsiade pensa di essere stato un pazzo a ripudiare gli dèi per via di Socrate e si rivolge, pensieroso, alla statua di Hermes, nei pressi della sua abitazione. Si scusa col dio e al tempo stesso gli chiede un parere (vv. 1478-1485): «Mio caro Hermes, non essere in collera con me, non rovinarmi: le chiacchiere di quegli individui là mi avevano fatto uscire di cervello. Consigliami tu: li porto in tribunale, o cos'altro pensi? Hai ragione, meglio non imbastire processi e invece appiccare subito fuoco alla casa di quelle lingue lunghe». Anche qui c'è un portavoce vivo di un idolo di legno, anche qui le cose partecipano all'azione e la condizionano.

nato vincitore da Troia: Clitemestra, insieme con l'amante Egi-sto, gli ha teso una trappola mortale. Ma per non destare troppi sospetti deve ostentare pubblicamente tutto l'affetto, il rispetto che prova per il caro consorte. Proclama ad alta voce i propri sentimenti per lui: «Non voglio pensare ad altro che a ricevere con i più lieti onori lo sposo che ritorna. Nessun sole splende più dolce per una donna che spalancare le porte di casa al suo uomo che gli dèi hanno restituito salvo dalla guerra» (*Agamennone,* vv. 599-604). E stende ai piedi del re, perché entri nella reggia, un tappeto di porpora. Il tappeto costituisce al tempo stesso una sorpresa e un campanello di allarme: è l'indice di un cambiamento di costume, in Argo, da una forma di vita semplice, greca, a una fastosa, barbara. E solo agli dèi è riservato simile trattamento. I drappi rossi parlano di morte, prima che con il colore, con il mero esserci, come emblema di uno stile che non è quello di Agamennone, come provocazione nei confronti dei celesti.

Nelle *Coefore,* dopo che Oreste ha consumato la vendetta, si apre la porta del palazzo, vengono esibiti i corpi di Egisto e Clitemestra. Oreste mostra al popolo anche «il laccio astuto» che aveva rinserrato suo padre, ceppo per i piedi, catene per i polsi, ossia la rete in cui era stato inviluppato. Ma quale vessillo va sventolando Oreste per avere il consenso della folla, per vedere raccolti intorno a sé i partigiani della casa di Agamennone? «Mia madre ha ucciso o no? Ma lo prova questo manto tinto dalla spada di Egisto. Il sangue che lo ha macchiato si accorda con il tempo per corrodere i vivi colori di una volta» (vv. 1010-1014). Una sorta di grande drappo rossastro richiama l'antico crimine, ispira orrore e giustifica il matricidio, o i ricordi sono spenti e uno straccio polveroso, agitato da una mano insanguinata, non riesce a riaccendere le fiamme di un vecchio sdegno? Se la tomba aveva aggregato i congiurati, «il laccio astuto» isola Oreste: Elettra non è con lui, il Coro si defila cautamente (vv. 1059-1060): il trionfo è onore o vergogna?

In Sofocle possono entrare a far parte del quadro, assumere ruolo decisivo accessori e beni personali. L'interesse precipuo del poeta è il linguaggio, la vera realtà in cui convergono passioni, raziocinio, sofferenza, catarsi. Ma in lui gli oggetti calamitano intorno a sé gesti, vicende, dialoghi, argomentazioni, incarnano un tema (o il tema) della tragedia. Il delirio di Aiace è proclamato anche da una frusta, che egli fa sibilare (v. 110), preannunciando ad Atena i colpi di sferza con cui ucciderà Odisseo; il suo tragico ravvedimento è provato dalla spada da lui piantata per terra: «colla punta in alto, perché penetri più tagliente» (v. 815). L'arco gigantesco di Filottete è la preda ambita dai Greci, e Neottolemo deve agire comunque creda per impadronirsene: c'è un momento, a metà del dramma, in cui Filottete giace svenuto a terra, vittima del suo male; e accanto a lui, in piedi, c'è Neottolemo e tiene l'arco che l'eroe gli ha fiduciosamente consegnato da custodire. È un quadro di grande pregnanza che concentra in sé molti significati. Una tunica, nelle *Trachinie,* congloba più miti e collega in un cerchio ineludibile l'Idra con Eracle, con Nesso, con Deianira. Si ignora se fosse un indumento appariscente: certo viene presentato sigillato dentro un'urna e quindi con indubbia, arcana solennità, e poi agisce orribilmente sul corpo dell'eroe.

Euripide si serve di un oggetto di scena insolito: come brillante strumento espressivo usa, e con molteplicità di funzioni, la lettera, tavolette lignee[5] o rotolo di papiro che sia. Nell'*Ippolito,* Fedra non può parlare più ormai. Ippolito e il Coro non possono dire a Teseo come stanno realmente le cose: l'autorità di testimone vivo e indubbio tocca a un immobile messaggio di menzogna. Raccontata dalla Nutrice o da un'ancella la menzogna avrebbe avuto minor forza di convinzione: la tavoletta che pende dal braccio di Fedra ha il crisma della verità, perché si presuppone che un essere umano di fronte alla morte non dichiari il falso. *Nell'Ifigenia in Tauride* la lettera provoca il colpo di scena, risolve uno dei nodi del dramma. Ifigenia ha pronta una lettera da inviare ai suoi cari, in Argo, e impegna Pilade, con giuramento, a consegnarla: ma prima lo informa sul destinatario e sul contenuto della missiva. Il destinatario è Oreste, suo fratello, ed è lì davanti a lei, che ne ignora l'identità. Pilade ha facile gioco nel dichiarare (vv. 789-792) «Non ci metterò molto a mantenere il giuramento. Oreste, eccoti la missiva che mi ha affidato tua sorella». La scena, a metà fra il patetico e l'ironico, consente a Pilade varie forme di recitazione strappa applauso: una agitata e quasi infastidita, con consegna immediata della lettera a Oreste, una trionfalistica, con la lettera sventolata per aria, e una solenne, di religiosa compostezza.

La lettera, infine, offre occasione per un amaro grottesco in una delle tragedie più belle di Euripide, l'*Ifigenia in Aulide*. Agamennone ha scritto a Clitemestra di mandare nel suo accampamento Ifigenia, destinata come sposa ad Achille. Ma si pente, perché non il matrimonio ma la morte aspetta in Aulide

Ifigenia, e invia un contrordine a Clitemestra: Ifigenia deve rimanersene in Argo. Il nuovo testo viene consegnato a un Vecchio, perché lo recapiti, prendendo tutte le precauzioni del caso. Ma il Vecchio viene bloccato da Menelao, che gli strappa la tavoletta: si scatena fra i due un furioso litigio, al quale farà seguito uno scontro fra Agamennone e Menelao (vv. 322-324).

Menelao La vedi questa tavoletta, ministra di brutti discorsi?

Agamennone Sì, la vedo: ma intanto, via le mani da quella tavoletta. *Menelao* No, prima devo mostrare a tutti i Greci che cosa hai scritto tu.

Si innesta così, nell'*Ifigenia in Aulide*, una nota un po' beffarda, che riaffiorerà più tardi, quando Achille accoglie festosamente Clitemestra, una bella donna in mezzo a dei soldatacci, ma poi frena subito la sua espansività, appena saputo che si tratta della moglie del comandante (vv. 819-830).

Nelle *Troiane* appare un altro oggetto che acquista senso, precisamente, dall'assenza del suo possessore. Ecuba, la regina della città ormai caduta in mano agli Achei, è devastata dalla pena e dal dolore fisico. Ma in mezzo a tante sventure nutre ancora un barlume di speranza e invita la nuora Andromaca a non pensare più a Ettore, ad adeguarsi al suo nuovo stato (vv. 697-705):

Figlia carissima, lascia Ettore al suo destino: le tue lacrime non giovano a salvarlo. Onora il tuo attuale padrone, incantalo con l'esca dei tuoi modi. Agendo così, darai gioia ai tuoi amici e renderesti a Troia un grande servigio, allevando il figlio di mio figlio: un giorno, i suoi discendenti ricostruiranno Troia, la città potrebbe risorgere.

Ma anche Odisseo ha intuito cosa significa la sopravvivenza di Astianatte e ha convinto i Greci a scaraventarlo giù dalle mura. La fine di un mondo è documentata dalla restituzione del cadavere del bambino riportato a Ecuba su uno scudo, lo scudo di Ettore. Le parole ci dicono l'orrore dello spettacolo: il sangue che ride fuori delle ossa, le mani spezzate, chiusa la bocca che aveva promesso solenne sepoltura alla vecchia nonna. Ma la desolazione viene soprattutto da un'arma inutile, che non ha difeso Ettore dai colpi di Achille, che serve ormai solo per traslare un corpo: lo scudo terrore degli Achei (v. 1136), lo scudo rotondo di Ettore (v. 1156), lo scudo che ha perduto il suo ottimo custode (v. 1195), l'arma dalle belle vittorie, madre un tempo di innumerevoli trofei (v. 1222). Varrà forse la pena di osservare che mentre ha puntato molto su un oggetto violentemente espressivo, Euripide rinuncia, nel finale delle *Troiane*, a visualizzare il terribile rogo di Troia. Non era difficile creare l'impressione di un incendio attraverso bagliori e fumo dietro la *skene*. Ma se una vecchia grida che vuole gettarsi fra le fiamme: «su corriamo verso il rogo: è bellissima per me la morte nel rogo della mia patria» (vv. 1282-1283) la verità del dolore, la volontà del suicidio ci dicono sulla tragedia molto di più che non uno spettacolo tutto esteriore.

Certi particolari dell'abbigliamento suscitano associazioni di idee, emozioni improvvise, proiettano luci inattese sulla situazione. Si è già citato il caso di Ippolito e Teseo, che entrano in scena entrambi con una ghirlanda in capo, festosamente, e sono destinati l'uno alla morte, l'altro a consegnare alla morte il figlio innocente (cfr. p. 92). *N eli' Elettra* di Euripide il dono del serto a Oreste e Pilade, figlio di un uomo piissimo, da parte della protagonista costituisce una calcolata dissonanza, quando si pensi che Oreste è entrato in scena portando con sé la testa mozza di Egi-sto, e parla di un cadavere da dare in pasto alle fiere o da impalare (vv. 882 sgg.). All'inizio delle *Supplici*, Euripide ottiene un grande effetto collocando in disparte un personaggio avvolto nel mantello (cfr. anche p. 89): spicca isolato, non si sa chi

è (vv. 110-111: «chiedo a te che ti veli col mantello, scopri il volto...»); il suo pianto nascosto, la sua identità ignota si sommano disegnando un'angoscia singolare.

Nel teatro shakespeariano una fiaccola in scena serve da didascalia, indica che l'azione si svolge di notte (*Romeo e Giulietta*, atto i, scena 4 «io reggo il candelabro e me ne sto a vedere»). Nel teatro greco la fiaccola contrassegna la festa solenne, il rito, come nelle *Eumenidi*, v. 1005, *nell'Elena,* v. 865, nell'*Ifigenia in*

Tauride, v. 1224: e sarà tenuta ben ferma, in alto. Ma può anche essere mossa, venir agitata, connotare uno stato di turbamento e di furore, come nelle *Troiane*, vv. 308 sgg., quando Cassandra irrompe in scena come una pazza, con tede rituali di nozze.

Elemento decisivo nella tragedia si rivela talvolta, soprattutto nell'ultimo Euripide, il riconoscimento, che mette in moto la macchina della vendetta o determina la salvezza da un pericolo, oppure, nella commedia, riporta la pace in una famiglia. Il riconoscimento può avere vari modi: uno dei fattori di identificazione consiste in oggetti personali, capi di abbigliamento, catenine, collane ecc. Oreste, per dimostrare a Elettra di essere suo fratello, visto che la donna non si lascia convincere, esibisce come ultima, indiscutibile prova una tunichetta tessuta proprio da lei, molti anni prima, con sopra raffigurate immagini di caccia (*Coefore*, vv. 231-232: cfr. anche pp. 89-90). La regina che aveva tentato di uccidere Ione, nel momento in cui sta per venir punita, si salva perché risulta essere sua madre. Sa, infatti, specificare con esattezza il contenuto di una cesta in cui Ione, neonato, era stato esposto (vv. 1412-1438, trad. di U.A. e Vico Faggi).

Ione Dimmi della cesta: è vuota o contiene qualcosa?

Creusa Il tuo corredo, la vestina in cui ti avevo coperto, allora.

Ione Sapresti descrivermele queste cose, senza guardarle?

Creusa Certo, e se sbaglio, sono pronta a morire.

Ione Parla. C'è qualcosa di strano nella tua impudenza.

Creusa Su, guardate, deve esserci una stoffa che ho tessuto da ragazza.

Ione Sii più precisa: i lavori a telaio delle ragazze non si contano.

Creusa Non era perfetta. Io stavo ancora imparando.

Ione Non mi prendi in trappola. Cosa raffigurava?

Creusa Una Gorgone proprio al centro dell'ordito.

Ione Dio mio, il destino mi sta braccando.

Creusa Bordata di serpenti, come un'egida.

Ione Sì, tutto corrisponde come in un oracolo.

Creusa Mia giovanile fatica!

Ione C'è dell'altro o hai chiuso con i colpi di fortuna?

Crema C'è un antico ciondolo d'oro, a forma di serpente.

Ione Per che scopo, per che uso? Spiégati.

Creusa Figlio mio, si tratta di una catenina per neonato, contrassegno

della stirpe regale, a ricordo dell'avo Erittonio.

Ione È qui. Passiamo al terzo oggetto.

Creusa Su di te avevo posato una corona del primo olivo piantato da

Atena sulla roccia: una corona che mai ingiallirà, perché è germoglio di una pianta che non appassisce mai. *Ione* Madre mia carissima, felice ti rivedo, accosto il mio viso al tuo viso felice.

L'agnizione tra Oreste e Elettra in Eschilo avviene in una sorta di aura magica. Elettra scopre una ciocca di capelli sulla tomba di Agamennone, invoca appassionatamente il fratello, poi scopre l'impronta del suo piede, ed ecco che la sua volontà, il suo richiamo agli spiriti si traduce in realtà. Elettra dispone dei punti estremi entro cui si colloca la figura dell'uomo: segnato uno spazio, si compie il sortilegio: Oreste avanza in carne e ossa. E proprio allora Elettra dubita, ha bisogno di un dato più tangibile, la tunichetta, appunto, per accettare la verità. La sacerdotessa di Apollo, la Pizia, porta a Ione le reliquie conservate dall'epoca lontana in cui lo aveva raccolto bambinello. Con esse il sacro irrompe con prepotenza nella vita degli uomini: gli oggetti che servono al riconoscimento sono, come vuole ogni serio rituale, tre; il primo è un tessuto con sopra raffigurato il viso di quella Gorgone del cui sangue Creusa possedeva due gocce (cfr. vv. 1003-1009), il secondo è un dono del cielo, di Atena ed è identico al dono protettivo da lei fatto alla stirpe di Ione, il terzo è germoglio immarcescibile. Nella commedia questi agganci con l'arcano mancano: gli oggetti sono privi di qualunque alone misterioso (e l'agnizione molto più rapida).

Un'intera commedia di Menandro, l'*Arbitrato,* dopo gli antefatti d'obbligo ha come filo conduttore gli oggettini di un infante esposto in un bosco e soprattutto un anello con sigillo: saranno essi a convincere un padre disperato che è proprio suo figlio il bambino che egli ritiene frutto di una relazione adulterina della moglie (violentata invece da lui, in stato di ebbrezza, e senza saper chi fosse, prima del matrimonio, durante una festa). Nella menandrea *La ragazza tosata* una collana, una cintura decorata con una danza di vergini, una benda aurea permettono a un padre di riconoscere con sicurezza sua figlia, da lui abbandonata al momento della nascita, e di ridarle la dignità sociale che le spetta (Atto iv). Nel *Misoumenos,* sempre menandreo, una spada, insieme con altre armi, viene portata da una casa a un'altra e quasi sicuramente (a giudicare dai vv. 276-278: «Che dici? Ha riconosciuto la spada che stava in casa nostra e si è recata dai vicini, quando ha saputo che apparteneva a loro?») è un elemento importante per un'agnizione. Anche se non sappiamo quale e se è difficile postulare che la spada fosse stata lasciata accanto a un pargolo esposto.

Satiro, autore nel in secolo a.C. di una *Vita di Euripide* in forma dialogata, annovera peripezie e riconoscimenti tra gli elementi vitali forniti da Euripide alla Commedia Nuova (fr. 39, **vii**). Una conferma di questo debito della Commedia Nuova nei confronti di Euripide si può individuare, forse, nell'*Arbitrato* di Menandro, ai vv. 1125-1126. Onesimo schiavo di Carisio dice, nel finale, a Smicrine, suocero di Carisio: «Ti reciterò tutto un monologo dell *'Auge,* nel caso che tu non capisca». Dato che poco prima sono menzionati tre versi dell *'Auge* nei quali si parla della natura a cui nulla importa delle leggi, non è improbabile che Onesimo alluda a una lunga tirata di Euripide su questo tema. Ma Onesimo aveva dichiarato anche (vv. 1121-1122): «si sono riconosciuti e tutto è a posto». Com'è noto, nell'*Auge* la vicenda verte sulla sorte di Telefo, il figlio che la donna, sacerdotessa di Apollo, aveva avuto

da Eracle ed era stata costretta a esporre, e che naturalmente verrà riconosciuto nel momento cruciale. Perché non ritenere che Onesimo voglia offrire a Smicrine un chiarimento sulle agnizioni, partendo *dall'Auge?*

Edifici teatrali e festival

L'edificio teatrale greco, all'aperto e sprovvisto di tetto, constava di tre parti: la cavea, l'orchestra, la scena. Una struttura simile, che si ripete pressoché costante in Grecia, in Asia Minore, in Sicilia, crea un rapporto ravvicinato tra evento scenico e spettatore. Innanzitutto, c'era una sorta di dominio dall'alto che consentiva di cogliere meglio l'insieme dell'azione; la mancanza di ausili illusori, poi, calamitava l'attenzione esclusivamente sugli attori e sull'orchestra, luogo del Coro. Infine, Coro e attori operavano per lo più a uno stesso livello, su uno spazio non ge-rarchizzato. (Il fatto che l'orchestra fosse più vicina fisicamente al pubblico vuol dire che gli era più vicina nei sentimenti, che si collocava tra pubblico e attori anche psicologicamente?). La recita in sé e per sé era convenzione, ma si situava in un contesto paragonabile a un'aia contadina o a una piazza di città dove si stesse celebrando una festa solenne.

Una caratteristica dell'edificio teatrale greco è che di regola esso serviva solo per la rappresentazione di drammi e commedie: assunse sin da subito una propria autonomia, non si confuse con gli altri luoghi dove si compivano riti collettivi. Si prestava, però, a venir utilizzato per assemblee politiche e lo fu, prima casualmente, poi con frequenza. Citerò qualche caso clamoroso. Gli opliti del Pireo, nel 411, si radunarono tutti insieme nel teatro di Dioniso presso Munichia, deposero le armi e discussero le azioni del governo in carica, i cosiddetti Quattrocento (Tucidide, viii, 93-94). Sempre a Munichia, nel 404, prima dell'avvento dei Trenta al potere, si svolse un'assemblea per esaminare l'operato di tassiarchi e strateghi (Lisia, *Contro Agoraio*, 32). Quando Demetrio Poliorcete nel 294 riuscì a riconquistare Atene, ordinò a tutti i cittadini di trovarsi nel teatro, e dopo aver bravamente disposto un cordone di truppe, fece il suo ingresso da una *parodos* e recitò il suo discorso conciliativo (Plutarco, *Vita di Demetrio Poliorcete*, 35). Nel 339 il tiranno di Catania, Mamerco, si consegnò al suo nemico Timoleonte, chiedendo di venir giudicato a Siracusa: il processo si svolse nel teatro, con uno spettacolare (e simulato?) tentativo di suicidio da parte dell'imputato (Plutarco, *Vita di Timoleonte*, 34).

Abbiamo parlato di spazio non gerarchizzato. Non si verificò mai che Coro e attori si trovassero fisicamente su due piani diversi, uno più alto e l'altro più basso? Le *Supplici* di Eschilo sono la tragedia che ha offerto maggiori motivi di contendere in questo senso. Nelle *Supplici* vengono menzionati due ambienti distinti, che sembrerebbero situarsi a livelli differenti. Subito dopo la *parodos*, Danao vede levarsi lontano un nugolo di polvere, segno di soldati in marcia (si trova, dunque, in un posto che gli permette di spingere l'occhio lontano) e sollecita le figlie a cercar riparo lì, sul clivo degli dèi *ipagos*: v. 189). Subito dopo vengono invocati Zeus, Apollo, Poseidone, Hermes, i cui simulacri sono presenti in scena (altrimenti perderebbe la necessaria e sacrilega violenza la minaccia che rivolgeranno le Danaidi al re Pe-lasgo: «bada che noi ci impiccheremo a queste statue», v. 463). Le statue non erano certo dislocate in bella mostra sul fondo: più probabile è che fossero raggruppate sullo scosceso riparo dove si son portate, «come tante giovenche», le Danaidi (vv. 350-352). Le statue vengono raggiunte man mano che sono nominate? Il re argivo Pelasgo chiede alle fanciulle di abbandonare il loro rifugio e di portarsi «in questa parte sacra (*alsos*) pianeggiante», un luogo che le Danaidi temono perché «accessibile, aperto» (vv. 508-509). Ancora, da un osservatorio, «da questo luogo di vedetta», Danao scorge arrivare la nave degli Egizi (vv. 713-714). Le parole di Danao sono motivate da una posizione realmente sopraelevata che gli consente di scrutare l'orizzonte? Sono tutti elementi che spingono a pensare a un palco, di poco sollevato sull'orchestra: i due siti diversi realizzano visivamente le contrapposizioni dialettiche fra i personaggi in scena.

Una pregevole soluzione moderna al problema è stata offerta dal regista Otomar Krejca in uno spettacolo presentato a Siracusa nel 1982. Secondo le sue dichiarazioni, egli non voleva elementi scenografici, e desiderava sfruttare il boschetto alle spalle della scena per far uscire di là tutti i personaggi. Poi, accettò di utilizzare strutture murarie esistenti, «trasformandole» in collinetta digradante da sinistra verso destra: sulla sommità si ergevano quattro statue, totem antropomorfici con la faccia rivolta verso il boschetto e non verso i personaggi e il pubblico. In direzione dei totem le Danaidi accennavano a muoversi nei momenti critici, di pericolo, ma senza mai spingersi effettivamente sul colle, dove agiva, invece, stabilmente Danao, davanti alle quattro statue.

La cavea (il cui nome originario era *theatron,* luogo in cui si vede), cioè le scalinate dove prendevano posto gli spettatori, fu all'inizio trapezoidale: così era l'impianto del teatro di Torico (Attica), del teatro di Dioniso in Atene, del teatro di Siracusa. Poi prevalse, perché più razionale per guardare tutti in un punto, e più efficace per raccogliere i suoni, la forma a semicerchio abbondante, con qualche parziale modifica suggerita dall'ambiente. Nel teatro di Epidauro, celebre per la sua perfetta acustica (ancora oggi le guide a uso ed edificazione dei turisti fanno constatare che il rumore di un pezzo di carta lacerato nell'orchestra arriva sino alle ultime file), la cavea, che fu costruita in due tempi e distribuita su tre archi di cerchio, è più avvolgente.

Come appoggi per la cavea si sfruttavano declivi naturali, creando un rapporto organico con il panorama (v. oltre): ma a Eretria e a Dion in Macedonia, dove fu Euripide, la cavea è addossata a un terrapieno artificiale; a Dodona è sostenuta da un muraglione. La cavea era attraversata verticalmente da scalette (*klimakes*), che la dividevano in più settori a cuneo: in orizzontale la tagliavano uno o più corridoi (*diazoma* = cintura), una struttura che permetteva al teatro di riempirsi e di svuotarsi rapidamente. In origine i sedili per assistere alla rappresentazione (*ikria*) furono di legno, forse pioppo: il che, vuoi per la turbolenta condotta del pubblico, che sui sedili si rizzava in piedi volentieri, vuoi per l'infradiciamento conseguente alle piogge, poteva comportare crolli. In Atene se ne verificarono due, pare, nel 500-499 e nel 497-496. Il trasferimento della sede teatrale nella cinta del santuario di Dioniso Eleuterio, sul fianco sud dell'Acropoli, consentì di intagliare nella roccia solidi gradini per gli spettatori. Come il termine *theatron* anche *ikria* assunse il valore generale di «teatro», con facile sineddoche. In Aristofane, le donne si lamentano che i loro mariti, tornando a casa dagli *ikria,* dopo i drammi di Euripide, frughino dovunque per cercare l'amante nascosto (*Tesmoforiazuse,* vv. 395-397: cfr. anche pp.

163-164). Cratino, altro grande commediografo del v secolo, ironicamente proclama beati i suoi saggi giudici: «beati vi partorì vostra madre, l'acclamazione dei sedili» (ossia l'acclamazione teatrale; fr. 360 A.-K.).

Dalla cavea si potevano scorgere contesti naturali suggestivi: il mare a Siracusa, l'Etna a Taormina, la ricca vegetazione a Epi-dauro. Il paesaggio, che noi carichiamo oggi di venature sentimentali, poteva anche fare da eco a quanto veniva detto, dilatare i sentimenti giocati sulla scena. Il viaggio del suono, allora, non incontrava ostacoli sul suo percorso: oggi, la voce combatte con troppi rumori di base, anche lontani, non riesce a mantenere tutti i suoi effetti. Come ha osservato un critico spiritoso, a proposito del più recente allestimento dei *Persiani* a Siracusa (1990, con brillante regia di Mario Martone): «la cronaca "in diretta" della battaglia di Salamina con uso di otto altoparlanti ha finalmente permesso di non sentire il fragore delle automobili».

La cavea semicircolare in sé potrebbe significare uniformità di posti, in corrispondenza all'uniformità

dei gradini. Ma anche allora esistevano, come in ogni società civile che si rispetti, i popolari e le tribune, le poltronissime e il loggione. Nello spazio teatrale ateniese, la collocazione degli spettatori sembra riflettere gerarchie giuridiche e sociali. Agli alti funzionari civili e militari, agli orfani dei caduti in guerra erano riservati i seggi più vicini all'orchestra. Il settore inferiore della cavea era destinato ai cittadini di pieno diritto, secondo l'ordine delle tribù di appartenenza in assemblea e in battaglia. Se riteniamo non corrotti i vv. 22-23 delle *Ecclesiazuse* di Aristofane (cfr. anche p. 45), le professioniste dell'amore erano relegate in un settore che le separava dalle signore perbene. Naturalmente, al centro della prima fila, in una sorta di poltrona in pietra, stava il sacerdote di Dioniso, il personaggio in assoluto più importante nel rito teatrale. Nelle *Rane* di Aristofane, a lui appunto fa appello il dio Dioniso della commedia in un momento di pericolo (attraversando l'orchestra per gettarsi ai suoi piedi?): «Prete mio, proteggimi: poi, si va a bere insieme» (v. 297).

L'orchestra, ossia il luogo deputato per le danze (*orcheomai* = ballare), del diametro in media di venti metri, aveva forma semicircolare (ma a Epidauro è un vero e proprio cerchio); intorno a essa un canale fungeva da scolo per le acque piovane (*euripó*). Il piano era in terra battuta; sotto l'orchestra si sono rinvenuti a Eretria, Segesta, Siracusa e altrove deambulatori che avevano probabili ragioni sceniche: sono esempi delle cosiddette scale di Caronte, adibite alle improvvise apparizioni di fantasmi e defunti (cfr. p. 104). Al centro dell'orchestra, nei teatri più tardi, troviamo un altare circolare di piccole dimensioni: può darsi che esistesse anche alle origini, e può darsi invece che ai tempi di Eschilo la cosiddetta *thymele* fosse un palco di legno che probabilmente serviva per le esecuzioni musicali (a Siracusa, dove lavorò Eschilo, ce n'è rimasta una traccia evidentissima sul piano della roccia).

Ai lati dell'orchestra due passaggi laterali (*parodoi*) consentivano l'accesso degli spettatori a teatro: attraverso le *parodoi* il Coro raggiungeva il suo posto - il primo ingresso del Coro si chiama per l'appunto parodo - e si allontanava al termine dello spettacolo; e così, ma non sempre, gli attori. Di norma, da destra entravano i personaggi provenienti dalla città, agorà o porto, da sinistra i personaggi provenienti dal contado: tale convenzione prese piede, verosimilmente, con la commedia, i cui fatti si svolgono ad Atene. Per il pubblico che dai suoi seggi vedeva il mare, infatti, Pireo e agorà risultavano situati a destra, la campagna a sinistra. Erano comunque solo indicazioni di carattere geografico, quelle che riceveva il pubblico, non servivano a colorire il personaggio, a far capire chi stava entrando. Nella precettistica teatrale di epoca goethiana, invece, l'ingresso da destra spetta alla figura socialmente rilevante, al re, agli aristocratici.

A partire dal iii sec.a.C. *eparodoi* furono chiuse da due porte monumentali (*pylones*). Inaugurò tale uso, pare, il teatro di Epi-dauro: la funzione delle porte sarà stata non decorativa ma sacrale: impedire agli animali l'accesso e la profanazione di un luogo sacro (cfr. p. 166).

Vari episodi di violenza, reale o minacciata, nella tragedia (e nella commedia) provano che tra orchestra e scena esisteva l'interscambio. I marinai egizi sbarcati in terra argiva si avventano contro le Danaidi (*Supplici* vv. 825 sgg.): se irrompono nell'orchestra, come è logico, le donne fuggiranno in direzione opposta, verso il loro riparo, le statue degli dei (cioè la scena).

Ahi, ahi, ahi, ahi!

Ecco il rapitore marino

a riva! Ahi, ahi, ahi!

Ma possa prima morire!

Ora levo un grido di dolore.

Vedo. Han fatto preludî

ai miei travagli violenti.

Ahi! Ahi! Fuggi verso lo scampo.

Insopportabile protervia

sulle navi e la terra.

Re del paese, soccorrimi!

Coro di Egizi Di corsa, subito, alla nave!

Non vi movete?

Allora capelli rasi,

il marchio in fronte,

sangue di capi mozzati.

Di corsa, alla nave, di corsa!

Coro di Danaidi Oh! fossi morto in mezzo ai marosi

del tuo viaggio marino,

con i tuoi principi protervi

e la tua nave troppo salda!

Coro di Egizi Sanguinante ti trascinerò

sulla nave, e percosse s'udranno.

Ceda alla forza, io comando,

la brama e al senno la sciagura.

Lascia le sedi sacre,

vieni sulla nave,

non venero chi senza patria non merita onore.

(trad. di L. Traverso)

C'è una componente di terrore che si traduce in gesti, in movimenti ben concreti, si fa visibile. Le Danaidi diventano isteriche perché sentono sul collo il fiato dei loro persecutori, il panico si scatena perché essi stanno per raggiungerle dopo un lungo inseguimento.

Anche nelle *Eumenidi* (vv. 307 sgg.) la violenza minacciata dalle Furie raggiunge la sua acme se esse circondano Oreste abbracciato alla statua di Atena, lo stringono in un cerchio che soffoca. Il clima di terrore non si accompagna qui a un fatto fisico reale, l'orrore consiste nel crudele preannunzio degli

orrori. C'è un colore cupo che copre tutto, e non sembra lasciare spazi a luminosità, una polizia che applica le leggi con sadismo, che partecipa in modo passionale alla spedizione punitiva. Ma perché il principio di giustizia venga esercitato con ferocia, vittima e esecutori non devono essere troppo lontani l'uno dall'altro.

Stringiamoci in cerchio per la danza,
erompa da noi il canto atroce,
enunziamo le sorti degli uomini così
come le assegna questo nostro branco.
Noi siamo dei giudici giusti:
chi protende mani pure
attraversa sereno la vita,
la nostra ira non lo assale.
Ma se uno ha peccato, come lui,
e nasconde le mani assassine,
noi, testimoni di verità per i morti,
gli sorgiamo davanti, implacabili,
per riscuotere il prezzo del sangue.
Oh, madre Notte,
madre che mi hai generato,
ascoltami. Il figlio di Latona
mi priva degli onori dovuti,
mi strappa la preda tremante,
che deve espiare il matricidio.
È per lui, vittima sacrificale,
questo canto:
delirio, pazzia, obnubilamento,
l'inno delle Furie,
che imprigiona la mente
ignora ogni armonia
dissecca gli uomini.
La Moira spietata, appena nacqui,

tesseva per me una trama
che mi impone di perseguitare
chi, aggredito da follia,
versi il sangue dei parenti,
finché non scende sottoterra.
Ma anche laggiù, da morto,
non sarà libero.
È per lui, vittima sacrificale,
questo canto:
delirio, pazzia, obnubilamento,
l'inno delle Furie,
che imprigiona la mente
ignora ogni armonia
dissecca gli uomini.
È il mio destino, dal tempo dei tempi,
tenermi lontana dagli dèi;
loro non siedono ai nostri banchetti,
io non indosso vesti candide,
così ha deciso la sorte.
A me spetta di distruggere le case
quando Ares nell'intimità delle stanze
colpisce un congiunto: noi
balziamo sull'omicida,
anche se è forte,
lo annientiamo nel suo stesso sangue.
Vanno tolti questi pensieri ai celesti;
vanno liberati dalle grida di chi implora,
gli dèi: non devono indagare sui delitti.
Zeus disdegna l'odiosa genia
che gronda sangue, si rifiuta di ascoltarla.
A me spetta di distruggere le case

quando Ares nell'intimità delle stanze

colpisce un congiunto: noi

balziamo sull'omicida,

anche se è forte,

lo annientiamo nel suo stesso sangue...

Nell'Edipo a Colono, Creonte ordina alle sue guardie di portar via Antigone (vv. 826 sgg.), e il Coro si interpone con durezza, è pronto a una prova di forza, chiama i Coloniati al soccorso. Rimanendo nell'orchestra, mentre Creonte e soldati sono da tut-t'altra parte? Un dialogo così animato non si instaura tra interlocutori distanti.

Coro Straniero, ma cosa stai facendo?

Creonte State tranquilli: il vecchio non ve lo tocco. Ma questa donna

appartiene a me.

Edipo Signori di questa terra...

Coro Straniero, non è giusto quello che fai.

Creonte Lo è.

Coro Come, lo è?

Creonte Mi riprendo il mio.

Edipo Atene!

Coro Straniero, cosa fai? Lasciali andare! O vuoi provare la forza delle

mie mani?

Creonte State indietro.

Coro No davvero, se hai di queste idee.

Creonte Prova a toccarmi e avrai la guerra con Tebe.

Edipo Non ve l'avevo detto, io?

Coro Giù le mani dalla ragazza, subito.

Creonte Non dare ordini. Non ne hai il potere.

Coro Lasciala andare, ti ripeto.

Creonte E io ti ripeto: scànsati.

Coro Presto, cittadini, presto, accorrete qui.

Prendiamo un altro esempio. Nelle *Supplici* di Euripide le madri dei sette eroi uccisi sotto le mura di Tebe si presentano a chiedere l'aiuto di Etra, madre del re Teseo (i Tebani negano la restituzione dei cadaveri), e cadono ai suoi ginocchi (v. 10; v. 43). La regina dice di essere venuta «a questo recinto» (v.

30), si trova cioè fuori dal santuario di Eleusi (la vicenda si svolge in tale città). È chiaro che la persona da implorare e le imploranti debbono stare nello stesso spazio, sia esso la scena o l'orchestra con il suo altare. Teseo, infatti, appena compare dichiara (vv. 92-94): «Cosa vedo? Mia madre seduta presso il vecchio altare e accanto a lei donne straniere?».

Proprio il caso delle *Supplici* può indurre a pensare che durante un monologo, per rendere più partecipe il pubblico, l'attore poteva spingersi nell'orchestra, anche se per questa ipotesi è difficile trovare un punto di appoggio nei testi.

La scena fu in partenza una costruzione precaria in legno e tendaggi (*skene* = tenda), adibita anche a camerino e guardaroba per gli attori. Poi, pur restando di legno, divenne una costruzione architettonica più elaborata, e fece da sfondo (roccia, palazzo, caverna, tempio: quello che i Romani chiameranno *scaenae frons*), inserendosi nella struttura del dramma: si arricchì anche di due avancorpi laterali, i *paraskenia,* che comparvero nell'età di Pericle. Lo schema del palazzo si rifaceva, probabilmente, al tema dell'*anaktoron* orientale e arcaico, alla dimora dei tiranni, come quello di Larissa sull'Ermo in Ionia. Sarebbe molto suggestiva l'ipotesi di fondali e fondalini per la *skene,* o meglio di fondali che si srotolano. Tale ipotesi permetterebbe, ad esempio, di postulare un paesaggio in movimento per il volo di Trigeo che parte da Atene mare per arrivare al monte Olimpo. Sarebbe attraente anche l'idea di un fondale diviso in due e scorrevole da ambo i lati: nel caso delle *Eumenidi* verrebbe garantita una visione graduale delle Erinni dormienti alla rinfusa nel *sancta sancto-rum* di Apollo. Ma da nessun autore, da nessuno scoliasta ci viene un appiglio per sostenere simili brillanti fantasie.

Nella seconda metà del iv secolo (fra il 338 e il 330 si colloca il rifacimento del teatro di Dioniso voluto dall'oratore e statista Licurgo) si adibì la pietra come materiale anche per la *skene:* questa conobbe un ulteriore sviluppo, fu spinta in avanti con un proscenio alto, sostenuto da un piccolo colonnato, con tavole di legno dipinte, i*pinakes,* per connotare l'ambiente. Tale struttura si affaccia per la prima volta in area dorica (a Epidauro nel 330 e poi a Argo e Corinto). Quinte girevoli su pali, i *periaktoi,* con decorazioni di paesaggi o di parti della città, permettevano rapidi mutamenti di scena. A Pergamo sussistono tracce dei blocchi di fissaggio dei pali: ma va anche rilevato che a Pergamo tutta la scena era smontabile, in quanto il teatro dava su un grande loggiato nel pendio dell'Acropoli.

In conseguenza con questo tipo di struttura vennero introdotte modificazioni all'abbigliamento degli attori. Essi furono dotati di maschere con una bocca più larga, di una sorta di voluminoso toupet, di calzature con spessa suola, i coturni. La tradizione antica, veramente, fa risalire a Eschilo l'invenzione dei coturni. Ma com'è stato osservato ironicamente, a respingere tale ipotesi basta la scena dell'*Agamennone* in cui il conquistatore di Troia si fa togliere gli «stivali» per entrare nella reggia su un tappeto rosso (vv. 944-945). Calandosi da una sorta di piedistallo, l'eroe avrebbe subito una drastica diminuzione di statura, tale da togliere al personaggio ogni valenza drammatica. Proprio l'armamentario divenuto corrente in epoca ellenistica suscitava le collere di Luciano, come si è già accennato (cfr. p. 83): la dignità e la forza di un testo teatrale non potevano, ai suoi occhi, raccomandarsi ad apparati deformanti e ridicoli.

Lo «schermo» teatrale è abbastanza antico: se ne attribuisce l'invenzione a un drammaturgo siracusano, Formo, vissuto a cavallo fra il vi e il v secolo a.C.: secondo il lessico bizantino chiamato *Suda* (x secolo) egli avrebbe usato per primo una tenda fatta di pelli conciate e dipinte di rosso. Conosciamo il nome di un artista di cui si servì Eschilo per le sue scene, Agatarco: era così bravo che Alcibiade,

stratega e politico abile, ma anche uomo di gusti raffinati, lo sequestrò in casa sua per farsene decorare le pareti (Andocide, iv, 17, *Contro Alcibiade*: cfr. anche Plutarco, *Vita di Alcibiade*, 16: ma Agatarco riuscì a scappare dopo quattro mesi di internamento forzato).

Una tragedia quale le *Supplici* di Eschilo, come è stato recentemente dimostrato, per la pluralità stessa degli altari e dei simulacri che comporta, esigeva una scena dipinta. Forse la stessa lussuosa tenda di Serse caduta in mano agli Ateniesi dopo la battaglia di Platea (479) — o almeno una sua ricomposizione - potrebbe essere servita da sfondo per la rappresentazione dei *Persiani*. È logico anche supporre (una felice ipotesi avanzata qualche anno fa) che nelle *Supplici* di Euripide una gran parte della scena fosse coperta dalle immagini del grande recinto, con dietro i tetti del *telesterion* (il luogo di iniziazione, costruito nel santuario di Eleusi da Ictino dietro invito di Pericle) e di qualche altro edificio.

Aristotele segnala la scenografia come una conquista di Sofocle(*Poetica*, 1449 a 18-19): è lecito dubitarne; in questo campo a Sofocle, più che la palma della priorità, andrà la palma della bravura.

La prova dell'interesse di Sofocle all'ambientazione fisica risulta anche dalle sue minute e attente descrizioni verbali dello spazio scenico. Oreste, con il Pedagogo, è rientrato di soppiatto a Micene per vendicare la morte di Agamennone, è giunto ormai sino alla reggia. E il Pedagogo gli illustra, se così si può dire, l'ambiente circostante (*Elettra,* vv. 2-10). «Ora puoi finalmente vedere da vicino i luoghi che tanto desideravi. Ecco la pianura antica di Argo, di cui avevi nostalgia, ecco il bosco della figlia di Inaco, tormentata dall'assillo. Questa è la piazza Licea, la piazza del dio che uccide i lupi: a sinistra si trova il famoso tempio di Era, siamo a Micene, la città ricca d'oro, e quella che scorgi davanti a te è la casa insanguinata dei Pelopidi». Odisseo e Neottolemo sbarcano nell'isola di Lemno, dove Filottete era stato abbandonato dai Greci molti anni prima, perché orrendamente ferito a un piede sconvolgeva l'esercito con le sue urla disumane. Le prime parole pronunziate da Odisseo (*Filottete,* vv. 1-2) specificano il «dove»: «Questa è la spiaggia di una terra cinta dai flutti,

Lemno, ed è deserta, senza orme umane». Sarà poi Neottolemo, incaricato da Odisseo di individuare la grotta-rifugio di Filottete («una caverna a due entrate, e sotto, a sinistra, una polla d'acqua»), a fornire i particolari (vv. 26 sgg.).

Neottolemo II compito che mi hai affidato non mi porta lontano. Mi

sembra di scorgere la grotta che dici tu.

Odisseo In alto o in basso? Non mi riesce di capirlo.

Neottolemo Qui sopra. E non scorgo traccia di passi.

Odisseo Bada che non sia là dentro, addormentato.

Neottolemo No, la grotta è vuota, non c'è nessuno.

Odisseo Non ci sono segni di presenza umana, delle provviste?

Neottolemo No, solo un giaciglio di foglie: vuol dire che qualcuno ci dorme.

Odisseo E il resto è vuoto, non c'è altro?

Neottolemo Una ciotola di legno, piuttosto rozza, e pezzetti di legno

per il fuoco.

Odisseo Mi segnali i suoi tesori.

Neottolemo Un momento, ci sono anche degli stracci stesi al sole, e pieni di pus.

Anche l'*Edipo a Colono* si apre in modo abbastanza mosso, con indicazioni paesistiche. Il vecchio e cieco Edipo interroga ansiosamente la figlia Antigone, le chiede dove siano arrivati, in che terra, in che città (vv. 1 sgg.). E Antigone risponde che si scorgono, in lontananza, le torri di una città, che il posto dove si trovano è ricco di verde, pieno di allori, olivi, viti, si tratta certamente della campagna di Atene (v. 24: ma temo che sia un po' eccessiva e romantica la didascalia di un editore-traduttore: «Antigone addita l'Acropoli che emerge nel mattino, coronata dal Partenone»). Tante spiegazioni fanno pensare che sullo sfondo ci fosse solo qualche elemento simbolico, molto elementare, integrano ciò che non c'è. Ma naturalmente non si reggono sul vuoto: un semplice arco poteva significare la grotta e tre alberelli un intero bosco.

Il pubblico deve essere informato non solo sui personaggi, ma sul luogo dell'azione, e così, in genere, chi parla offre nel prologo le coordinate geografiche, che possono essere, per rifarmi a Euripide, Trezene (*Ippolito*), Maratona (*Eraclidi*), Tebe (*Eracle, Fenicie, Baccanti*), Chersoneso (*Ecuba*), Argo (*Oreste*), Isola di Faro in Egitto (*Elena*) ecc. Ma la precisazione «sono, siamo a...» non è così asettica, spesso, come si sarebbe indotti a pensare. L'ingresso di Dioniso a Tebe, nelle *Baccanti*, come avviene? Luca Ronconi, nello spettacolo da lui allestito nel 1978 a Prato, mise in scena non un Dioniso baldanzosamente conquistatore che calca da padrone il suolo di Tebe, ma un Dioniso incerto dove posare il piede, perché sente e sa di avventurarsi in una terra nemica.

L'*Agamennone* di Eschilo inizia con le parole di un soldato, piazzato di vedetta per segnalare subito alla città di Argo, se brillìo di fuochi ne dia l'annunzio, la fine vittoriosa della guerra di Troia. Riporto la versione di P.P. Pasolini

.

Dio, fa' che finisca presto questa pena!
Da anni e anni sto qui, senza pace,
come un cane, in questo lettuccio
della casa degli Atridi, ad aspettare.
Conosco ormai tutti i segni delle stelle,
specie di quelle che ritornano
con l'estate e l'inverno, e in cui traspare,
di fuoco, l'altro mondo. So tutto, di loro,
le nascite, i crepuscoli... E sono
sempre qui: ad aspettare il segno
della lampada, la fiammata che porti
notizie da Troia, la parola vittoria!
.....Ah, mentre sto qui,

in questo lettuccio bagnato di rugiada,

che mi tiene, la notte, lontano dai miei,

in questo lettuccio che non conosce i sogni

(è la paura, lei sola - e non il sonno -

che vive, che non mi lascia mai chiudere

le palpebre al sonno), se ho voglia

di cantare, o di fischiettare, e così

cercare, col canto, di vincere il sonno,

invece, piango: perché penso al destino

di questa casa, alla sua gioia di un tempo.

Ah, vedessi oggi la fine della mia pena,

e splendesse il fuoco, segnale di gioia!

Dove si trova la sentinella? Il testo ha fatto molto discutere, anche per l'insolita espressione *koimomenos ankathen* («giacendo sui gomiti»?). Ma la logica teatrale vuole che sia piazzata sul tet

to, da dove realmente può scrutare l'orizzonte e contare le stelle in cielo. Nelle *Fenicie* di Euripide, il Pedagogo e Antigone sbucano sulla «terrazza», chiamiamola così, della reggia: dall'alto Antigone osserva nella pianura lo schieramento delle truppe nemiche. Ma, a parte l'*Oreste* di Euripide per cui v. p. 18, non si hanno altri esempi di utilizzazione della parte terminale della *skene* per la recitazione di un personaggio mortale: mentre è frequente che compaiano su di essa gli dèi per rivolgere alate parole, e comunicare le proprie decisioni agli uomini. Il tetto poteva anche prestarsi per esibizioni ginnico-sportive: da esso salta giù a terra un servo Frigio nell'*Oreste* (vv. 1369 sgg., se ne era capace, ovviamente: cfr. pp. 36-37); sul tetto è invitato ad arrampicarsi, mediante scala, il servo Xantia per dar fuoco al Pensatoio di Socrate (*Nuvole,*vv. 1485-1489):

Qua, Xantia, vieni qua, portati una scala e un piccone: sali sul Pensatoio, e se vuoi bene al tuo padrone, demolisci il tetto: la casa deve crollargli addosso a quella gente.

Sempre *l'Oreste* si apre con un'idea teatrale straordinaria: un assassino giace su un lettuccio in stato di choc, lo assiste la sorella, ne racconta la storia, ne descrive le sofferenze (vv. 34-45).

Eccolo qui, il povero Oreste, devastato dalla sua bestiale malattia. Il sangue della madre lo trascina via nel delirio: dico il sangue, perché non oso pronunziare il nome delle Eumenidi, che lo incalzano col terrore. Da sei giorni ormai la madre è morta sotto il colpo sacrificale e ne han purificato il cadavere col fuoco: per tutto questo tempo non ha preso cibo, non si è lavato, mai. Rimpiattato nelle sue coperte, quando il male si fa meno assillante, ragiona e piange; a volte, salta fuori dal letto, come un puledro che si è liberato dal giogo.

Oreste era trasportato da servi di scena sul suo lettuccio e subito dopo iniziava la vera e propria azione, oppure si dirigeva con Elettra verso una brandina collocata già sul posto e vi si sdraiava (anche oggi si potrebbe fare così: uno arriva e poi entra nel personaggio)? Comunque, *l'ouverture* immaginata da

Euripide non era destinata a piacere. Come testimonia uno scolio al v. 57, ci fu chi arricchì (?) il prologo, grazie a un fastoso corteo, con Elena e il bottino conquistato a Troia da Menelao.

Le *Nuvole* di Aristofane si aprono con Strepsiade che si agita su un «pagliericcio»: si è svegliato, non può riprender sonno per le ansie che lo rodono, mentre suo figlio Fidippide, fonte prima di tutte le sue preoccupazioni, ronfa beato in un altro tettuccio.

Ahi, ahi, Zeus signore! Ma quanto è lunga questa notte. In - ter - mi - na -bi - le! Non spunta mai il giorno? Eppure, il gallo ha cantato da un pezzo. Senti come russano i servi: una volta non succedeva. Maledetta la guerra e i suoi mille guai: ora non posso più neanche castigare i servi. E questo bel galantuomo non si sveglia, di notte. Nossignore, lui tira scorregge, imbozzolato in cinque coperte. E va bene, mi rinfilo dentro e mi metto a russare. No, non ci riesco a dormire. Mi rodono il fegato i pensieri delle spese, della greppia, dei debiti di cui mi ha caricato mio figlio.

Si prospetta un problema analogo a quello dell'Oreste: le bran-dine venivano portate in scena, con i relativi occupanti, o erano già *in loco*, e Strepsiade e Fidippide le raggiungevano? Qui sembrerebbe imporsi la prima e più spiritosa soluzione: è motivo di comicità veder arrivare, magari al piccolo trotto, degli inservienti e scaricare sul posto due lettucci con relative persone addormentate dentro.

Naturalmente, anche per la sentinella dell *'Agamennone* (v. sopra) ci si può chiedere se faccia il suo bravo ingresso per «affacciarsi» sul tetto o sin da subito la si veda in cima al palazzo. Ma sono questioni secondarie, che restano senza risposta, legate a un non mai sopito senso di realismo della cultura teatrale borghese, dopo l'invenzione della cosiddetta quarta parete. Il richiamo a tali questioni serve qui semplicemente per sottolineare la mancanza di sipario nell'edificio teatrale greco di epoca classica: tale mancanza è strettamente connessa con il principio che sta alla base del suddetto edificio teatrale, considerato luogo trasparente alla vista degli spettatori, da qualunque angolazione.

Nulla vieta, in un teatro senza sipario, che dei servi portino via un cadavere o che un congegno lo sottragga provvisoriamente alla vista degli spettatori, o che un cadavere si alzi e si allontani da solo. Ma se tali movimenti non sono significativi e necessari ai fini della storia, e servono invece solo a sgombrare lo spiazzo, l'atmosfera drammatica perde molta della sua tensione. Questo potrebbe essere un motivo (accanto all'altro, ben più importan-

te, sacrale-religioso) per cui nel tetro greco gli eventi sanguinosi vengono raccontati sia che si svolgano su campi di battaglia sia che succedano nella reggia. Ci sono delle eccezioni. Alcesti spira tra le braccia del marito (*Alcesti*, v. 391), Ippolito nell'omonima tragedia e, nelle *Trachinie* di Sofocle, Eracle vengono condotti agonizzanti su una barella nel luogo dove si svolge l'azione. Ma la salina di Alcesti (la cui fine non è cruenta) verrà solennemente traslata per ordine del marito Admeto (v. 740); è un caso di spostamento di cadavere funzionale alla vicenda. E l'incontro di Ippolito con suo padre Teseo (vv. 1347 sgg.) e quello di Eracle con suo figlio Ilio (vv. 971 sgg.) sono indispensabili per garantire un grande finale. Una volta sola, nel corso di una tragedia, il corpo di un suicida resta visibile per oltre cinquecento versi: Aiace si butta sulla sua spada, il cadavere verrà ritrovato da Tecmessa, che lo copre con un mantello, dietro un cespuglio(*Aiace*, vv. 891 e 916) e lì rimarrà (sostituito, con abile «trucco» tecnico, da un manichino). Ora Sofocle si è inventato una tragedia a dittico: nella prima parte un eroe, rinsavito dopo un attacco di follia, guarda se stesso, si giudica, si condanna; nella seconda l'ottica cambia e si rifrange: sono gli altri a giudicare l'eroe da morto, e la salma, in quanto oggetto del dibattito (seppellire o meno), deve permanere sul posto.

Nella *Pace* di Aristofane (421 a.C.), per il gioco delle entrate e delle uscite, sono necessarie l'abitazione di Trigeo, la dimora di Zeus, una caverna: si richiedono, dunque, almeno tre porte nel fondale unico che rappresentava una casa. Forse due-tre porte costituivano una regola per la commedia: non abbiamo elementi per decidere se questo valesse anche per la tragedia. Comunque, a un'unica porta centrale per la tragedia si tende a non credere più, anche se recenti suggestivi allestimenti dell'*Orestea* hanno puntato su una sola apertura nel palazzo degli Atridi, vista come varco simbolico, come passaggio dal regno dei vivi al regno dei morti.

Le *Coefore* sono il testo che maggiormente accredita l'ipotesi di due porte per la t ragedia (vv. 875-892). Un servo si precipita fuori dalla reggia, bussa alla porta degli alloggi per le donne, invoca aiuto. Alle grida esce Clitemestra, chiede la scure per affrontare degnamente i nemici; il servo si ritira e irrompe Oreste con la spada in pugno. Confesso che far uscire tutti dalla stessa porta mi sembra un (disdicevole) balletto alla Feydeau: la tragedia accetta infiltrazioni comiche, ma non di questo tipo.

Dietro la *skene,* nel teatro di Dioniso ad Atene, si ipotizza l'esistenza di un lungo, doppio portico (esistenza accertata, invece, a Epidauro per la fronte di retroscena del teatro): sarà da ritenere una sorta di ridotto per gli spettatori, un eventuale riparo dalla pioggia, e perché no?, un magazzino. Non esistono, in nessun teatro greco, tracce di servizi igienici; ma erano teatri all'aperto, con ampi spazi liberi intorno...

Gli accessi al teatro, che richiamava vere e proprie folle, erano abbastanza semplici rispetto a quelli garantiti oggi in occasione di raduni sportivi o musicali. La massa affluiva dall'alto, da varie entrate, senza controllo degli oggetti personali, senza guardaroba, con la pura verifica del «biglietto»: le autorità a cui erano riservati i posti d'onore saranno entrate dall'orchestra. Non abbiamo notizie sicure su un servizio d'ordine: ma se esistevano dei rabduchi, dei portatori di verghe pronti a intervenire negli stadi (cfr. Erodoto vm, 59; Tucidide v, 50), non saranno mancati i sorveglianti neanche nei teatri. Aristofane nella *Pace* (v. 734) afferma che «i rabduchi dovrebbero percuotere i commediografi che si lodano presentandosi al pubblico»: uno scolio al verso li identifica con gli «incaricati della quiete pubblica».

È incerto se il teatro di Dioniso fosse l'unico ad Atene destinato ad accogliere agoni drammatici e comici: studiosi di valore hanno postulato l'esistenza di un teatro di fortuna nel Leneo, un ampio recinto con un tempio di Dioniso Leneo, situato nella zona dell'agorà, vicino al sacello dell'eroe Calamite.

Noi, oggi, disponiamo delle locandine, di foglietti che forniscono tutti i dati di uno spettacolo: autore, titolo, attori, regista, il riassunto della trama ecc. Gli Ateniesi, come venivano edotti sul cartellone delle manifestazioni teatrali?

Abbiamo qualche notizia in merito, attinente ai festival delle Grandi Dionisie e delle Lenee (v. oltre). Intanto, uno scolio ai §§ 66-68 dell'orazione pronunziata da Eschine nel 330 contro Cte-sifonte (reo di aver proposto l'onore di una corona d'oro per lo pseudo-patriota Demostene). Il passo di Eschine suona così: «questo Demostene che si spaccia ora per nemico di Alessandro e allora (346 a.C.) si spacciava per nemico di Filippo... presenta un decreto per far convocare dai pritani (= i presidenti del consiglio) l'assemblea nel giorno 8 del mese di Elafebolione (= marzo-aprile), quando cioè hanno luogo il sacrificio ad Asclepio e la cerimonia preliminare dei concorsi tragici». Lo scolio osserva, a proposito di questa cerimonia preliminare (*proagon*): «pochi giorni prima delle Grandi Dionisie, nel cosiddetto Odeon si riunivano i concorrenti agli agoni tragici, a preannunziare i drammi in gara [e a darne una schematica trama?], gli attori entravano senza maschera e nudi (ossia senza i costumi)». Ulteriori ragguagli ci

provengono dalla *Vita di Euripide*, 3. In essa si ricorda che, alla notizia della morte del rivale (406), Sofocle comparve al proagone con un mantello scuro (ossia, non in pompa magna) e i suoi attori senza corona e che il pubblico scoppiò in lacrime. Nessun dato è ricavabile, invece, dagli scarsissimi frammenti di una commedia di Aristofane intitolata *Proagon*.

Nel *Simposio* platonico (194 a-b), Socrate, invitando il poeta tragico Agatone a parlare, ne vince la riluttanza rammentandogli di che coraggio e sicurezza aveva dato prova salendo sul podio, in mezzo agli attori, e guardando dritto in faccia tanta folla, mentre stava per far conoscere il suo lavoro. Nei *Sofisti a banchetto*, 217 a, Ateneo specifica, polemicamente, che l'episodio di cui sopra era accaduto alle Lenee. Ci sono, dunque, nel complesso buoni motivi per credere che il pubblico si presentasse allo spettacolo con più di un'informazione.

I festival del teatro si svolgevano durante le grandi solennità Bacchiche: ad Atene nel mese di Gamelione (gennaio-febbraio) in occasione delle Lenee (Lenai è un nome delle seguaci di Dioniso); nel mese di Elafebolione (marzo-aprile) in occasione delle Grandi Dionisie; nel mese di Poseideone (dicembre-gennaio) in occasione delle Dionisie rurali nei distretti. I Greci guerreggiavano solo a primavera inoltrata e in estate: il periodo tranquillo per la cultura e la pietà religiosa apparteneva all'arco invernale.

Le Grandi Dionisie costituivano un vero e proprio raduno panellenico; ne conosciamo, attraverso varie fonti, il complesso cerimoniale, religioso e laico. Concluso il proagone, una statua lignea di Dioniso, appartenente al tempio di Dioniso Eleuterio (sito nell'area teatrale), veniva trasferita in un santuario nei pressi dell'Accademia. La sera dell'8 di Elafebolione (marzo-aprile) la statua, con largo seguito processionale, era ricondotta in città e sistemata vicino all'orchestra, nel teatro (cfr. anche p. 137); si ripeteva così il primo ingresso di Dioniso in Atene e il dio assisteva agli spettacoli. Non per nulla, nelle *Rane* di Aristofane è scelto, nell'Ade, per decidere chi sia miglior tragediografo, se Eschilo o Euripide (vv. 805-811).

Xantia E chi farà da giudice?

Eaco La difficoltà consisteva proprio in questo. Sia Eschilo sia Euripide ritenevano che ci fosse penuria di esperti. Eschilo, poi, con gli Ateniesi non andava d'accordo...

Xantia Forse pensava che tra di loro pullulano gli scassamuri...

Eaco ... e gli altri li riteneva incapaci di intendere la natura dei poeti. E così, si sono rimessi al tuo padrone, che di quest'arte se ne intende.

Il mattino del 9 un corteo, formato da uomini e da donne, da Ateniesi e da stranieri residenti in Atene, si dirigeva verso il recinto del teatro, tra danze e canti burleschi e motteggiatori: i suoi stendardi erano enormi falli; la colonna in marcia includeva anche un toro e altri animali destinati al sacrificio nella sede teatrale. Finita la processione, avevano luogo agoni ditirambici: a essi concorrevano 10 cori maschili e 10 femminili, composti ciascuno di dieci persone. Alla sera si solennizzava con banchetti e vino a piacere: la baldoria incrementava allegramente le nascite, o per lo meno gettava le premesse per incontri approfonditi (si veda Menandro, fr. 382 K. -Th., con Plauto, *Cistellaria,* vv. 156-159 e, forse, l'inizio del *Fantasma*). Veniva, finalmente, il turno dell'agone tragico; durante tre giorni, tre drammaturghi, scelti fra chi aveva chiesto di partecipare alla competizione, presentavano tre opere nuove (tali opere, all'origine, costituivano un gruppo tematicamente omogeneo) e un dramma satiresco,

ossia un piccolo atto unico che aveva come protagonisti, accanto all'eroe visto in chiave più dimessamente umana, dei diavoli alla buona, burleschi e familiari, ma dai forti appetiti sessuali: i Satiri, col loro capo Sileno.

Il 13 di Elafebolione vedeva invece allestite cinque commedie. Durante la guerra del Peloponneso si ebbero periodi di restrizione nel numero degli spettacoli e nella durata della manifestazione. L'ordine delle rappresentazioni veniva deciso dalla sorte: l'ultimo posto era ritenuto il migliore. Nel finale delle *Ecclesiazu-se*, rivolgendosi ai giudici col solito scopo di carpirne i voti, Aristofane sbotta (vv. 1157-1159):

Insomma, io pretendo che mi votiate in massa, oppure che non mi danneggi minimamente il fatto che la sorte mi ha "relegato" al primo posto.

Da Aristofane sappiamo anche che un araldo (preceduto da uno squillo di tromba?) proclamava il nome dell'autore di turno. Diceopoli è lì, in teatro, che sta aspettando a bocca aperta un dramma di Eschilo e sente, con strazio suo, annunziare: «Avanti Teognide: faccia entrare i suoi attori» (*Acamesi,* vv. 9-10: cfr. anche p. 138).

Ma gli spettacoli non iniziavano bruscamente, l'11 di Elafebo-lione: venivano preceduti nella mattinata da una serie di celebrazioni religiose e laiche. Per purificare il teatro si immolava un porcellino e si versavano libagioni; sfilava poi una schiera di giovani, che portavano sacchi contenenti ciascuno l'equivalente in argento di un talento (testimonianza dei tributi pagati dagli alleati ad Atene). Seguiva la parata dei figli dei caduti in guerra; indossavano un'armatura completa, dono dello Stato (cfr. anche Platone, *Menesseno*, 249 a) e andavano a sedersi in posti speciali (cfr. sopra). Infine si assisteva al rinnovo (eventuale) di trattati e alle onoranze concesse a cittadini benemeriti della patria.

Terminati gli spettacoli (ma il calendario su indicato non è certissimo; la discussione rimane ancora aperta), proclamati i vincitori, si teneva un'assemblea speciale per esaminare lo svolgimento del festival: chiunque poteva avanzare le sue lamentele, protestare contro arbìtri e sopraffazioni o lesioni subite nel corso del festival. Il caso più celebre di tali proteste (il cui nome è *probole*) è quello di Demostene. Nel 340 Midia, un mestatore politico, ricco e ben protetto, lo prese a schiaffi in pieno teatro. L'assemblea speciale riconobbe la colpevolezza di Midia, e Demostene, di conseguenza, trasformò la primitiva protesta in un'accusa effettiva di fronte a un tribunale, arricchendo il fascicolo processuale di tutta una serie di elementi. Non solo Midia lo aveva picchiato in pubblico, ma, nel momento in cui Demostene si era assunto la coregia, si era impegnato a fondo per mettergli i bastoni tra le ruote, con l'intrigo e la violenza.

Ecco, in breve, l'elenco delle malefatte di Midia. Come prima mossa aveva cercato di far spedire al fronte i coreuti di Demostene (i coreuti erano esentati dal servizio militare). Poi aveva avanzato, di prepotenza, la propria candidatura a «curatore» (*epime-letes*) nel festival. Non basta. Di notte si era introdotto in casa dell'orefice incaricato di preparare la sacra veste dorata per Demostene e le corone d'oro per i suoi coreuti: voleva provocare gravi danni (e vi era parzialmente riuscito). Fallitogli un tentativo di corrompere il maestro del Coro, aveva mobilitato contro Demostene l'arconte addetto alle gare e i coreuti, aveva terrorizzato con grida e minacce i giurati (impedendo la sicura vittoria di Demostene), bloccato, anzi addirittura inchiodato, le porte del camerino dove ci si cambiava. In questo il teatro antico ha pericolose somiglianze con il nostro, dove spesso e volentieri se non si chiudono i camerini fisicamente, lo si fa con ricatti economici.

Accanto alle Grandi Dionisie si collocano altre due manifestazioni teatrali, meno fastose, ma capaci di coinvolgere un buon numero di persone: le Lenee e le Dionisie rurali. Le Lenee contemplavano sia una processione, di cui si occupavano l'arconte re e gli *epimeletai,* «i curatori» (l'informazione ci proviene dall'aristotelica *Costituzione degli Ateniesi*, 57, 1), sia gli agoni, sotto l'egida unicamente dell'arconte re. Il festival teatrale prese avvio nel 442 con le competizioni comiche: a esse seguirono verso il 432 (secondo l'opinione, discutibile, di molti studiosi) quelle tragiche, ma in queste ultime entravano in lizza solo due poeti con due drammi ciascuno. La processione si svolgeva su carri, i cui occupanti beffardamente ingiuriavano gli spettatori del corteo. Il rito prevedeva un sacrificio finale, ma non l'esibizione di falli-stendardi né la baldoria serale come nelle Grandi Dionisie. Non è documentata la presenza di testi di Sofocle e di Euripide alle Lenee: tuttavia sembra probabile che sei delle ventiquattro vittorie attribuite a Sofocle siano state ottenute alle Lenee. È certo, invece, che conseguirono il trionfo alle Lenee, nel 416, Agatone, il più noto dei tragediografi accanto ai tre grandi (cfr. p. 132) e nel iv secolo l'ostinato, anche letterariamente (cfr. p. 13), Dionigi di Siracusa. Il festival lenaico aveva luogo nel mese di Gamelione (gennaio-febbraio): gli stranieri ne rimanevano esclusi per la difficoltà di navigazione in tale epoca; quanto agli spostamenti via terra erano sconsigliati dal cattivo stato delle strade e dal rischio di incappare in bande di ladroni.

Nelle sue commedie, Aristofane si riferisce esplicitamente all'assenza e alla presenza dei non Ateniesi a teatro. Negli *Acamesi* (vv. 504-507) ricorda al pubblico che si discute un affare di famiglia: «ci siamo solo noi, qui al Leneo: il fior fiore della farina». Nella *Pace* (vv. 297-298) tutti, cittadini e stranieri, aiutano Tri-geo a tirar fuori la Pace dalla caverna profonda dove l'aveva gettata la Guerra, ricoprendo poi l'ingresso con un pietrone. Il teatro delle Lenee, com'è stato brillantemente dimostrato, in due particolari differiva da quello dionisiaco: la semplicità degli scenari e la mancanza della macchina del volo. Nelle commedie che sappiamo destinate alle Grandi Dionisie, i personaggi possono librarsi in aria. Si pensi all'ascesa all'Olimpo di Trigeo su uno scarabeo stercorario (*Pace,* vv. 82 sgg.), all'apparizione improvvisa di Socrate in un canestro(*Nuvole*, vv. 225 sgg.), alla discesa di Iride dall'Olimpo nella neofondata città degli Uccelli (vv. 1199 sgg.), al cavallo alato in groppa al quale Euripide arriva per liberare il prigioniero Mnesiloco (*Tesmoforiazuse*, vv. 1098-1102: K. Koun per questa prodezza si servì, a Delfi nel 1985, di un infantile e spiritoso cavalluccio di legno, che sbuca improvvisamente dietro la sommità della scena). Nelle commedie lenaiche cielo e nuvole non entrano nel grande gioco. L'ambiente è quello domestico formato da case o casette: è lo spazio orchestrale ad assumere, grazie alla forza immaginativa delle parole, le più svariate funzioni: Pnice, Agorà, Ade ecc. Nelle commedie dionisiache lo scenario è arricchito da rocce, arbusti ecc.; è vario e pittoresco, permette spazi e ambienti eccezionali, dal mondo degli uccelli al tempio Tesmoforio all'Acropoli. Probabilmente, c'è anche una vena politica diversa, nei due teatri, almeno in sede comica. Le commedie lenaiche toccano problemi tipici del cittadino ateniese; le commedie dionisiache hanno più ampio respiro: nella *Pace* e nella *Lisistrata*, la guerra riguarda non solo Atene, ma anche Sparta, anche la Grecia; gli *Uccelli* sono la prima società utopica, un'alternativa totale al presente, senza ombra di compromesso. *Nuvole* e *Tesmoforiazuse* affrontano l'alta problematica filosofica e letteraria. È vero che questioni artistiche emergono prepotenti anche dalle *Rane*, ma al centro di esse è ancora e esclusivamente la sorte di Atene. Non so se sia giusto distinguere anche fra i protagonisti dei due tipi di commedia; si ha l'impressione che Trigeo, Pisetero, Lisistrata, il Parente abbiano connotati, per così dire, più eroici. Alle Lenee, infine, i coreuti potevano essere scelti fra gli stranieri (così ci dice un bizzarro scolio al *Pluto* di Aristofane, v. 953), mentre negli altri fe-stivai chi attingeva per i coreuti al vivaio degli stranieri rischiava grosse ammende. Così ricaviamo da Plutarco,

Vita di Focione, 30: l'oratore e politico Demade presenta in teatro un Coro di 100 elementi stranieri e però si porta dietro il denaro per pagare la multa.

Il festival delle Dionisie rurali si svolgeva nel mese di Posei-deone (dicembre-gennaio). Come gli altri due era caratterizzato da una processione (ma con offerte incruente) riprodotta su scala minore negli *Acarnesi* di Aristofane (vv. 241-279: li trascrivo nella piacevole traduzione di C.F. Russo):

Diceopoli Raccoglietevi, raccoglietevi. La canefora faccia qualche passo in avanti, Xantia posi il fallo ben diritto! Deponi la cesta, figlia, e cominciamo.

Figlia Mamma, dammi il mestolo per versare il purè sulla focaccia. *Diceopoli* Ora va bene. (*Sacrificando e pregando sotto la statila di Dioniso*) O Dioniso signore, gradisci questa processione e questo sacrificio che ti faccio con tutta la mia famiglia, e che io possa, libero dalla milizia, celebrare lietamente le Dionisie rurali, e che la tregua mi porti fortuna, la tregua dei trent'anni. (*Alla figlia*) Su, o figlia, tu che sei tanto garbata, porta con garbo la cesta, con l'aria di chi mangia l'amara santoreggia. Felice colui che ti inanellerà e che ti farà fare delle gattine, brave non meno di te a scorreggiare, quando albeggia. Avanza, e sta' molto attenta che nella calca qualcuno non t'abbia a grattare le gioie. (*Ai servi*) Xantia, badate voi due a tenere diritto il fallo dietro la canefora; io vi seguirò cantando l'inno fallico. E tu, o donna, guardami dall'alto del tetto. Avanti!

O Fallo, compagno di Bacco, di baldorie compagno, che vaghi la notte, che ami le spose, che ami i fanciulli, io ti saluto, dopo cinque anni gioioso tornato al villaggio, con una tregua tutta per me, libero da guai, battaglie e Lamachi. O Fallo, o Fallo, quanto più dolce è sorprendere mentre ruba legna una bella boscaiola, la schiava tracia di Strimodoro, quella delle rocce, prenderla per la vita, sollevarla, buttarla a terra e coglierne il più bel fiore. O Fallo, o Fallo, se bevi con noi, dopo la sbornia ingoierai all'aurora un bel piatto di pace. E lo scudo sarà appeso nel camino...

Ogni borgo celebrava le sue feste in onore di Dioniso: a esse prendevano parte anche gli schiavi, come si ricava dalla legge di Euegoro citata da Demostene nella *Contro Midia*, 10 (la data della legge non è precisabile). La festa comprendeva agoni tragici e comici. Non è invece sicura la notizia di fonti antiche secondo cui vi si svolgevano una divertente gara di salto degli otri o di equilibrio su di essi (*askoliasmos*) e un *kommos* (carnevalesca mascherata, scatenata competizione di canti e danze?). I patiti del teatro, naturalmente, non si perdevano un'occasione di vedere spettacoli: lo dichiarava, con una certa irritazione, Platone, *Repubblica*, 475 d: «è gente che come se avesse affittato le orecchie corre in giro ad ascoltare tutti i cori, senza mancare né alle Dio-nisie urbane né alle rurali». Lo stesso Socrate discese una volta al Pireo per ascoltare una tragedia di Euripide (Eliano, *Storia varia* n, 13). Responsabile delle Dionisie rurali era in ogni demo il demarco (capo distretto): per il Pireo era nominato dallo stato e aveva l'obbligo di scegliere i coreuti. Sia per le Lenee sia per le Dionisie rurali non sono note le modalità delle competizioni: sappiamo però che alle Dionisie rurali si potevano presentare pezzi già dati altrove. A Eleusi, sembra che abbiano conseguito la vittoria Aristofane con le *Rane* e Sofocle (*post rnortem*) con *l'Edipo a Colono*.

Alle Dionisie urbane e alle Lenee erano, invece, ammesse solamente opere inedite o tutt'al più rifacimenti completi o parziali di un'opera che non aveva incontrato il favore del pubblico. *L'Ippolito velato* di Euripide fu ripresentato nella nuova veste di *Ippolito incoronato*, la *Melanippide sapiente* conobbe una riedizione modificata; Aristofane preparò una seconda stesura delle *Nuvole*.

Ma per i padri della patria si concedono sempre eccezioni: come segno di particolare onore, dopo la morte di Eschilo si decretò che le sue tragedie potessero venir riprese: «e così egli ottenne nuove vittorie» (Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana* vi, 11). Una documentazione del privilegio riservato a Eschilo ci proviene dagli *Acamesi* di Aristofane (425 a.C.). Diceopoli si lamenta perché si era recato a teatro ad assistere a una tragedia di Eschilo e si era visto rifilare un dramma di Teognide (vv. 9-12: cfr. anche p. 134). Il privilegio venne esteso nel iv secolo anche a Sofocle e Euripide: forse dal 386 invalse l'uso di rappresentare ogni anno alle Dionisie urbane una tragedia di uno dei tre grandi del v secolo, in apertura di concorso (cfr. anche p. 25).

Probabilmente riallestimenti di Eschilo determinarono nella prima metà del iv secolo, nell'Italia meridionale, la produzione di una serie di vasi, sui quali è raffigurato l'inizio delle *Eumenidi*. Fra essi andrà ricordato il cratere a volute di Napoli, che aggrega insieme la scena in cui la Pizia fugge inorridita dal tempio di Delfi e quella in cui Apollo scaccia dal tempio le Erinni (al centro, Oreste si aggrappa all'*omphalos*). Anche l'entusiasmo popolare poteva rompere la consuetudine. Le *Rane* di Aristofane piacquero tanto per la loro parabasi (intermezzo in cui il Coro sfilava rivolgendosi all'uditorio in nome del poeta) che furono ridate: ce ne informa la premessa (*hypothesis*) anteposta alla commedia in epoca alessandrina e che contiene, con la trama, anche varie altre informazioni sull'opera.

L'incidenza del teatro nella vita quotidiana della Grecia trova quindi conferma nelle tre importanti occasioni che mettevano a confronto i grandi drammaturghi e commediografi, e nessuna di esse ha un risvolto esclusivamente laico: tutte sottolineano o recano in sé una spiccata componente religiosa. Però non esiste un nesso vincolante tra la divinità che veniva festeggiata e ciò che si metteva in scena: Dioniso era ovviamente di casa nei drammi satireschi, come «padrone» dei Satiri (cfr. p. 188): ma come protagonista è presente rare volte, per esempio negli *Edoni* di Eschilo, di cui abbiamo solo frammenti, nelle *Baccanti* di Euripide, nelle *Rane* di Aristofane. Sacrale era, dunque, l'occasione: i testi non si configuravano come una glorificazione del dio venerato: parlavano dei problemi più diversi, e lontani dai miti che avevano come personaggio principale Dioniso.

La prima differenza tra il teatro antico e quello moderno è che esso si inscrive in una serie di cerimonie: è un avvenimento sacrale. La seconda differenza consiste nel non trascurabile particolare che il teatro greco non costituiva per nulla un'operazione commerciale.

Nelle *Rane* di Aristofane, il corifeo che guida il Coro degli Iniziati invita a farsi in là, a cedere il passo a tutta una serie di persone indegne (vv. 354-371), «chi non ha visto i riti delle nobili Muse o danzato in essi, ...chi si diverte a versi pagliacceschi che muovono il riso a sproposito, chi agita e aizza i cittadini per trarne guadagno, ...chi avendo una carica mentre la città è in balia delle onde si lascia corrompere... chi, se fa il polittico, si mangia le paghe dei poeti perché lo hanno preso in giro nelle feste di Dioniso...». Lo Stato, dunque, oltre a conferire l'alloro e un premio speciale ai vincitori, pagava un onorario ai poeti (stabilito dall'Assemblea, come sembra ricavarsi dai versi prima citati). Gli spettatori, dal canto loro, avevano accesso gratuito; dall'epoca di Pericle, probabilmente, ricevevano due oboli (cfr. p. 146) che servivano per il biglietto e per le cibarie; ce ne informa Ulpiano, un tardo autore di prolegomeni alle *Olintiache* e alle *Filippiche* di Demostene. Qualche fonte ci parla anche di spuntini e vino distribuiti alla folla. È difficile, in queste condizioni, immaginarsi un teatro di cassetta.

Infine, contrariamente all'uso di oggi, lo spettacolo antico si inseriva anche e sempre in una gara, era una delle tante manifestazioni dello spirito agonistico che contrassegnano la cultura ellenica. Cosa

significava competere con un altro, come si riusciva a battere gli avversari? Puntando su temi a cui il pubblico era più sensibile, privilegiando la messa in scena o addirittura la musica? Che libertà aveva un tragediografo di allontanarsi dalle trame note? Probabilmente molta: ma viene spontaneo di chiedersi se esista un rapporto di causa ed effetto tra la scarsità delle vittorie assegnate a Euripide e la sua autonomia inventiva. I giudici scrivevano un nome su una tavoletta, e basta: non abbiamo, dunque, le motivazioni dei premi, i responsi ufficiali delle giurie. Neanche si riesce a capire se il trionfo di certi autori in certi momenti rispondesse al clima politico. Qualche pressione dall'alto, dalle cerchie che contano ci sarà stata (ma è più facile che tali interventi si verificassero presso l'arconte incaricato di ammettere gli autori alle gare. Cfr. pp. 141-142): ma non risulta l'uso politico del teatro da parte di gruppi, non ci furono mai scontri tra progressisti e conservatori, né esistette un ministero per la cultura popolare. L'unica cosa certa è che, al contrario dei premi moderni, ad Atene non veniva mai valutato l'arco della produzione di uno scrittore: il festival teatrale era legato ai soli testi presentati in quella specifica occasione. Va anche precisato che nell'agone tragico aveva un senso riuscire secondo, terzo, era una cosa onorevole: mentre nell'agone sportivo contava esclusivamente arrivare primo. Per chi non trionfava c'erano un ritorno odioso e voci di scherno e sentieri furtivi: come dichiara Pindaro nell'*Olimpica* vm, 68-69. C) per citare un testo pindarico ancora più «impressionante»:

Dall'alto piombavi spietato

su quattro corpi avversari,

cui non dava Pito ritorno

soave, pari al tuo,

né dolce riso suscitava allegrezza

intorno ai reduci presso la madre;

ma per vicoli obliqui si appiattano, evitando i nemici,

morsi da mala sorte.

(*Pitica* viii, vv. 81-87, trad. di L. Traverso)

I giudici

Scendiamo ora nello specifico, ossia sull'operato, corretto o meno, di chi doveva selezionare e giudicare i testi teatrali.

Tragedie e commedie in competizione per le gare teatrali passavano attraverso un filtro ed erano sottoposte al verdetto di una giuria. Il filtro delle opere consisteva nell'approvazione dell'arconte rispettivamente addetto alle Dionisie e alle Lenee. I poeti che intendevano partecipare all'agone presentavano i loro testi per chiedere il Coro: l'arconte sceglieva tra i concorrenti e decideva a chi assegnare il Coro (i due verbi sono *aitein,* cfr. Aristofane, *Cavalieri,* v. 513 e *didonai,* cfr. Aristotele, *Poetica,* 1449 b 2-3): il numero dei prescelti era tre per i tragediografi, cinque per i commediografi. Non tutti i magistrati erano dotati di sensibilità letteraria e non tutti rimanevano indifferenti a eventuali pressioni dall'alto.

Qualche perplessità desta, in noi moderni e diffidenti, l'operato dell'arconte Apsefione, che nel 468 non scelse la giuria secondo i canoni usuali (v. oltre). L'esordiente Sofocle si presentava in concorrenza

con la vecchia gloria Eschilo, gli spettatori si erano divisi in due fazioni. Apsefione aspettò che entrassero in teatro Cimone e gli altri strateghi e li invitò, anzi li costrinse, ad assumere il ruolo di arbitri. Vinse Sofocle, ed Eschilo, sdegnato, lasciò quell'Atene dove non era gradito (cfr. p. 198; Plutarco, *Vita di Cimone,* 8). Un dubbio rimane: quanto avranno contato la professione del padre di Sofocle, se era davvero un fabbricante di armi, e le sue amicizie con le cerchie influenti? Tuttavia, per la legge del contrappasso, a Sofocle toccò vedersi rifiutare brutalmente il Coro, che fu invece concesso a un poetastro «indegno di recitare persino nelle feste di Adone». Lo sappiamo dal poeta comico Cratino (fr. 17 K.-A.) che levò la sua voce irata contro questa truffa letteraria. D'altronde, la parzialità dell'arconte poteva qualche volta rivelarsi utile suo malgrado, in quanto alla fin fine valorizzava un autore meritevole. Il pubblico continuò a negare consensi e plausi a Euripide (4 vittorie contro le 13 o addirittura 28 di Eschilo e le 20-24 di Sofocle), ma le sue opere, nella fase di selezione, vennero regolarmente accettate. Avrà militato a suo favore l'appoggio di Teramene, uomo di rispetto nelle faccende pubbliche e discepolo di Euripide, a detta del poeta stesso (Aristofane, *Rane*, v. 967)? O la benevolenza del grande Alcibiade, di cui Euripide aveva celebrato in un epinicio una vittoria olimpica?

Non sappiamo se l'arconte controllasse di persona tutti i testi a lui presentati. Dalle *Leggi* di Platone (817 d) parrebbe ricavarsi che erano gli autori stessi a leggere al magistrato addetto le loro composizioni (o, più probabilmente, una sorta di copione). Superato lo scoglio dell'arconte, occorreva affrontare la valutazione di una giuria, composta da dieci persone e scelta in questo modo. Il Consiglio stilava una lista di nomi tribù per tribù (o la riceveva già stilata dalle singole tribù?), includeva i nomi in dieci urne. Le urne, sigillate da chi presiedeva il Consiglio e dai coreghi, cioè dai finanziatori (presenti alla seduta?) venivano depositate nell'Acropoli, affidate alla custodia dei Pubblici Tesorieri. All'inizio delle competizioni erano portate in teatro: da ciascuna di esse l'arconte tirava a sorte un nome. Terminati gli spettacoli in competizione, ogni membro della giuria deponeva in un'urna apposita la tavoletta sulla quale aveva inciso la sua graduatoria di merito; l'arconte estraeva cinque tavolette e pronunziava il verdetto finale.[6]

Il fatto che qualunque cittadino in Atene potesse adire qualunque carica (esclusa la carica di stratego) purché fornito dei requisiti giuridici, lascia supporre che non fossero determinanti esperienze e conoscenze teatrali per venir incluso nelle liste dei candidati giudici. Non è facile invece stabilire cosa succedeva nel caso di un verdetto di parità (2+2+1): aveva diritto di voto, determinante, l'arconte? Le fonti non ci informano neppure se le estrazioni dei giudici avevano luogo ogni giorno delle gare o se, come è più probabile, la giuria rimaneva la stessa per la durata dell'intero festival, per avere un voto il meno difforme possibile.

Le decisioni della giuria risultano qualche volta per noi poco limpide. Due dei drammi destinati a rimanere pietre miliari nella storia del teatro, *l'Edipo re* e la *Medea,* non ottennero il riconoscimento dovuto. Sofocle risultò secondo con l'*Edipo re,* e la palma venne data a Filocle. Euripide si classificò al terzo posto dopo Euforione e Sofocle. Sarà un caso che Filocle fosse nipote di Eschilo (era figlio di una sua sorella) e Euforione il figlio di Eschilo? Forse queste interpretazioni, condizionate da certa prassi del mondo contemporaneo, incorporano un eccesso di sospettosità, di dietrologia; sarebbe più caritatevole pensare a una cattiva esecuzione in grado di danneggiare opere tanto notevoli, a scarsa ricettività artistica della giuria, specie di fronte a una novità come la *Medea.* Ma l'allarme ci viene da varie prove di patteggiamenti colpevoli, di autentiche prepotenze, di colpi di mano per ottenere la vittoria. Vediamo cosa ci racconta Lisia, ad esempio. Due individui, legati da stretta amicizia, vengono a un certo punto

alle mani a causa di una bella etera, di cui avrebbero dovuto invece dividere i favori avendo entrambi pagato la stessa somma (un tipo di comproprietà non inusuale in Grecia: cfr. [Demostene], *Contro Neera,* 47). Ma la persona uscita soccombente dalla rissa denunzia l'altra per tentato omicidio. Il cliente di Lisia, per dimostrare che prima del processo era già avvenuta una rappacificazione tra lui e il denunziante, esibisce, tra l'altro, questo edificante titolo di prova (iv, *Per ferimento premeditato,* 3): «vorrei che la sorte non l'avesse scartato, alle Dionisie, dal numero dei giudici effettivi. Perché avreste potuto così constatare in che ottimi termini eravamo tornati. Lui si era impegnato ad assegnare la vittoria al Coro allestito dalla mia tribù. E difatti lo dette, il voto, sulla sua tavoletta; ma poi non venne estratto».

Anche Isocrate si sofferma su una vicenda poco pulita, su una frode elettorale in sede di agoni drammatici. Un meteco, truffato da un banchiere, Pasione, mediante falsificazione di un documento, segnala ai giudici come azioni anche peggiori di questa siano abituali nella cerchia degli amici di Pasione (*Trapezitico,* 33-34). «Chi di voi ignora che Pitodoro, soprannominato il ban-carellaro, pronto a dire e a fare tutto a favore di Pasione, l'anno scorso manomise le urne e tolse i nomi dei giudici che il Consiglio vi aveva depositato? Ora, se qualcuno per un modesto guadagno e rischiando la vita ha avuto il coraggio di aprire urne contrassegnate dai pritani e sigillate dai coreghi, custodite dai tesorieri e conservate nell'Acropoli...».

Sono noti (cfr. pp. 145 e 161) gli interventi di Alcibiade per determinare la caduta delle *Nuvole* di Aristofane. Ma il grande, estroso politico e stratego non rifuggiva neppure dalla violenza per procurarsi successo anche nelle competizioni artistiche. In un'orazione scritta contro di lui (Andocide, *Contro Alcibiade,* 20-21) l'accusatore menziona tra le indegnità di Alcibiade anche l'aver cacciato via dal luogo dell'agone Taurea, un concorrente nella gara dei Cori ditirambici giovanili. A nulla valsero le proteste del pubblico: «i giudici chi per paura chi per compiacenza decretarono vincitore Alcibiade, tenendo in maggior conto lui che non il loro giuramento». Non siamo qui specificamente in sede teatrale, ma l'episodio va citato per analogia.

Le soperchierie sono dettate da più di un motivo: accanto all'eccesso di ambizione, al desiderio di fama, si collocano le inimicizie personali e di partito. Risalgono a odio quasi viscerale le molteplici angherie perpetrate da Midia nei confronti di Demostene, finanziatore volontario di un Coro (cfr. quanto già detto a pp. 134-135): l'elenco include il tentativo di far chiamare sotto le armi i coreuti, i danneggiamenti ai costumi e alle maschere ordinate da Demostene, le pressioni sul maestro del Coro, il sobillamento dei coreuti, le minacce alla giuria, anche uno schiaffone a Demostene...

Non si hanno, invece, testimonianze di vera e propria corruzione, di esborsi di denaro per assicurarsi il successo. È un fenomeno in sintonia con quanto capitava nelle gare sportive: ben pochi sono i casi di vittoria ottenuta ai giochi atletici mediante compenso sottobanco agli «arbitri» (o agli avversari, come nel caso riferito da Pausania, *Guida della Grecia* v, 21, 3, del pugile Eu-polo di Tessaglia che nel 388 a.C. si comperò ben tre antagonisti pur di riuscire).

Qualche volta gli umori della folla influenzavano le valutazioni della giuria, che non era composta da tecnici, come si è già detto. Platone protesta energicamente (*Leggi,* 659 a): «Un vero giudice non deve decidere in base alle reazioni dell'uditorio, lasciarsi impressionare dai clamori o ingannare dall'ignoranza della massa, non deve, per debolezza e viltà - ha invocato gli dèi prima di pronunziarsi - mentire o emettere con leggerezza il suo verdetto». Sempre nelle *Leggi* (701 a) Platone conia il termine dispregiativo teatrocrazia (cfr. p. 161), ossia dominio degli spettatori a teatro, per deprecare il

malcostume di una platea che detta legge. Urla e schiamazzi della folla non necessariamente condizionavano i giudici. Nella sua *Storia varia* n, 13, Eliano riferisce che alla prima rappresentazione delle *Nuvole*, il popolo tumultuosamente pretese, senza ottenerlo, il supremo trionfo per Aristofane: resta da vedere quanto avesse contato, in tale occasione, l'intromissione di Alcibiade e dei suoi, decisi a difendere l'onore di Socrate (v. sopra e p. 161).

Non possediamo la formulazione esatta del giuramento pronunziato dai dieci giudici. Ad esso richiamano, oltre i succitati Demostene e Platone, il comico Ferecrate (fr. 102 K.-A.):

I giudici che sono qui per decidere li invito a non essere spergiuri, a non pronunziare un verdetto disonesto, o, per Zeus che protegge l'amicizia, vi racconterò una storia più diffamatoria di questa.

nonché Aristofane nelle *Ecclesiazuse*, vv. 1154 sgg. (già citato a pp. 133-134). Dopo aver esposto agli spettatori le molte ragioni per cui devono concedergli la palma, egli conclude:

Tenete presente tutto ciò che vi ho detto, e non tradite il giuramento, giudicate sempre le opere con rettitudine.

L'operato di chi aveva un compito nelle feste teatrali veniva discusso, a manifestazione ultimata, da un'assemblea speciale (cfr. p. 134). Possiamo tuttavia avanzare la timida ipotesi che il controllo non costituisse un gran deterrente per una giuria in vena di arbìtri: il sistema escogitato per premiare i concorrenti impediva di attribuire quei certi voti a certi giurati, di identificare i «disonesti». È vero che Eschine (*Contro Ctesifonte,* 232) invita gli Ateniesi a non premiare un corrotto come Demostene, visto che essi punivano i giudici delle Dionisie ritenuti non imparziali nel loro verdetto sui Cori ciclici: ma Eschine, causidico e fazioso come il suo avversario (cfr. pp. 11-13), era pronto a dilatare, o a rimpicciolire, cose, persone, eventi, a proprio uso e tornaconto. D'altra parte il criterio della sorte, una forma pressoché costante della democrazia ateniese nell'assegnare cariche e compiti,

probabilmente riduceva, se pur non annullava, l'eventualità di accordi disonesti. Lo stesso Platone, mentre indica quale deve essere il comportamento di un giudice integro (*Leggi,* 659 b-c), non attacca il sistema escogitato dagli Ateniesi. Deplora, invece, l'uso in vigore in Sicilia e nell'Italia meridionale, dove la vittoria veniva decretata in base alle mani alzate, cioè, come diremmo noi, per acclamazione.

I prezzi

Il prezzo del teatro greco era un prezzo politico. Lo stato si assunse a metà circa del v secolo l'obbligo di pagare, sui fondi pubblici, l'ingresso per i cittadini ateniesi poveri e poi anche ai cittadini ricchi. Lo sottolinea sarcasticamente Demostene, nella *Quarta Filippica*, 39: «tutti i ricchi si presentano a ritirare il *theo-ricon* e fanno bene». Plutarco include l'istituzione del *theoricon,* del biglietto gratuito diremmo noi, fra i vari provvedimenti demagogici presi da Pericle per guadagnarsi il favore del popolo (*Vita di Pericle*, 9). Ma gli spettacoli a cui dava accesso il *theoricon* non erano certo apparentabili ai *circenses* romani. L'eventuale ricerca di un assenso popolare passava attraverso non rozze forme di passatempo ma un impegnativo confronto con l'alta letteratura.

L'ammontare della somma assegnata a ciascun Ateniese per il teatro fu inizialmente di due oboli, in seguito di una dracma, infine di cinque dracme. La somma veniva consegnata dai demarchi, i funzionari a capo dei distretti, ai singoli cittadini, previo controllo del loro diritto ad averla e con registrazione della consegna; lo apprendiamo da un discorso attribuito a Demostene (*Contro Leocare,* 37). La somma

non poteva venir riscossa, pena una forte ammenda, da terzi per conto degli assenti: anche tale notizia ci è giunta attraverso gli oratori (Iperide, *Contro Demostene*, 26; Dinarco, *Contro Demostene*, 56). Demostene cercò di sgretolare questo «mastice» della democrazia, come lo chiama l'oratore Demade (Plutarco, *Questioni platoniche*, 1011 b). Egli sin dal 349 propose l'abolizione del sussidio, prima velatamente, poi senza mezzi termini (*Olintiaca* ni, 11), e a lui si affiancarono altri del partito antimacedone. Ma la tradizione del *theoricon* era fortemente radicata nella vita degli Ateniesi: costituiva un segno vi-

sibile del loro diritto a dialogare con le voci della cultura più autorevole. Perciò solo nel 339, nell'estrema emergenza, riuscì a Demostene di far confluire le somme destinate alla cassa degli spettacoli nelle casse della guerra.

Il *theoricon* costituiva un forte aggravio per le finanze dello stato? C'è chi ne dubita: ma Demostene non avrebbe additato come possibile rimedio alle strettezze finanziarie l'abolizione di una spesa se questa fosse stata insignificante.

11 retore del iv secolo Libanio, nel suo «riassunto» della *I Olin-tiaca* di Demostene specifica che i due oboli elargiti dalla polis servivano, uno per pagare il biglietto e l'altro per le cibarie di una lunga giornata. L'incasso del botteghino andava ai gestori del teatro, i cosiddetti *theatrones* (o *architechtones* o *theatropoletai*)*:* essi riscuotevano anche il prezzo del biglietto pagato dai non cittadini che si recavano agli spettacoli, e versavano un tot di affitto alla polis. Ma per la città si trattava di un risarcimento modesto: e oltre a tutto su di essa gravavano anche l'onorario per gli attori, gli autori, i premi per chi vinceva, il costo complessivo delle cerimonie sacre. Si capisce perché il moralista Plutarco, in uno dei suoi momenti di ispirata indignazione, dichiari (*Sulla gloria degli Ateniesi*, 349 a):

Se si calcola il costo di ciascuno spettacolo, viene fuori che il popolo ateniese ha sborsato per Baccanti, Fenicie, Edipi, Antigone e per le disgrazie di Medea più di quanto abbia speso per la supremazia e la libertà nelle lotte contro i barbari.

Certo, le iniziative teatrali da un punto di vista meramente pecuniario erano in perdita allora (come quasi sempre oggi nei teatri stabili che abbisognano di massimi aiuti). Il risvolto positivo di tali intraprese consisteva nel cementare la collettività, nel promuovere la crescita culturale, nel confermare l'identità spirituale. Nel particolare, poi, alcuni promotori potevano acquistare un prestigio non indifferente.

Se, infatti, lo stato si accollava una sua parte di spese per organizzare i grandi festival, sui privati gravavano oneri non meno pesanti. In Atene non esistevano imposte dirette né sulle persone né sulle loro proprietà: ma i cittadini più agiati dovevano provvedere ad accollarsi determinati servizi pubblici, le cosiddette liturgie, ordinarie e straordinarie. Tra le ordinarie («enci-clichè») rientravano le coregie,[7] o allestimenti di Cori, tra le straordinarie le trierarchie o armamento di triremi.

Erano tributi considerati «prestigiosi» - è l'aggettivo con cui li definisce Aristotele nell'*Etica Nicomachea,* 1122 b 19-23 - e procuravano consensi e simpatie, utili sia in sede elettorale sia in sede processuale. Chi si trovava di fronte a una corte giudicante, per offrire la migliore immagine di sé e dei suoi congiunti, poteva anche segnalare le elargizioni in denaro di cui si erano fatti carico lui o i suoi familiari a favore della comunità. Un cliente di Lisia, accusato di corruzione, stila un elenco delle molte spese sostenute per le celebrazioni artistiche: rientrano tra queste trenta mine (= tremila dracme) per la tragedia e sedici mine (= milleseicento dracme) per la commedia (xxi, *Difesa di un anonimo*, 2 e 4, anno

402-401). Un altro cliente di Lisia, sospettato di aver occultato beni che sarebbero dovuti andare alla polis, per via di una confisca, ricorda tra le varie munificenze di suo suocero, l'uomo a cui appartenevano questi beni, l'allestimento di due Cori tragici per un impegno di 5000 dracme (*Per i beni di Aristofane*, 29 e 42, anno 387).

È umano che qualcuno tirasse al risparmio, restringesse le spese; o addirittura cercasse di sottrarsi agli obblighi morali di dare finanziamenti. Un querelante patrocinato da Iseo, per dimostrare l'indegnità del suo avversario, lo sfida a provare di essersi sobbarcato a molte liturgie, di avere speso forti somme per accrescere il prestigio di Atene (Iseo, *Sull'eredità di Dikaiogene,* 45). Ma c'era anche chi era felice di allestire al meglio i Cori, chi gareggiava in ostentazione: un'abitudine che il savio Isocrate deplora (*Areopagitico,* 53). Va anche detto che la sontuosità e lo sfarzo di un apparato potevano impressionare il pubblico più che il valore del testo o la bravura di un attore. Nicia, uno dei più ricchi capitalisti ateniesi, non riuscendo a dominare la folla con la parola, cercava di procurarsene l'appoggio mediante rappresentazioni fastosissime: gli spettacoli da lui allestiti ottennero parecchi premi, non rimasero mai soccombenti, per dirla con Plutarco (*Vita di Nicia*, 3).

Demostene, rifugiatosi nel tempio di Poseidone nell'isola di

Calauria per sfuggire agli sgherri macedoni, la notte prima che essi arrivassero guidati dall'attore Archia per catturarlo, ebbe un sogno. Sognò di affascinare il pubblico recitando una tragedia, ma di essere sconfitto per la povertà della sua messa in scena dal rivale, che era appunto il mediocrissimo Archia (Plutarco, *Vita di Demostene*, 29).

Il pubblico

Non è facile spiegare i motivi che spingevano tanti cittadini ad assistere agli spettacoli (il teatro di Dioniso ad Atene conteneva circa 14-17.000 persone). Propenderei per una risposta non univoca: dovevano giocare insieme l'interesse estetico, una componente di mondanità e di festa, motivazioni religiose: si trattava, in fondo, di partecipare a un grande rito. Poteva avere peso anche la curiosità nei confronti delle nuove interpretazioni di cui il mito era oggetto: l'attenzione poteva rivolgersi sia alla conferma di quanto già si conosceva sia alle eventuali variazioni e scarti che i tragediografi apportavano. O la curiosità nei confronti del trattamento di un personaggio: Odisseo come capo della polizia politica, come spietato coordinatore di eventi, come eroe pensoso e dolente; Oreste, nobile vendicatore, insidioso macchinatore di trame, delirante assassino; Elena, l'amante colpevole, la donna pentita, o addirittura la moglie fedele. Né va dimenticato l'aspetto competitivo degli agoni drammatici. Erano appuntamenti rari, ma di grandissimo impegno anche fisico in quanto la durata delle recite si estendeva da mattina a sera. Tra i vantaggi di possedere ali (lo proclama in Aristofane il Coro negli *Uccelli*, vv. 786-789) ci sarebbe per uno spettatore, seccato dei cori della tragedia, anche quello di volarsene a casa, fare uno spuntino e tornarsene a teatro, sempre in volo, con la pancia piena.

Purtroppo nulla sappiamo sulle discussioni che inevitabilmente avranno generato i testi teatrali e che saranno andate dall'interpretazione in chiave religiosa all'apporto tecnico degli attori, alla sapiente regia dei cori.

E tuttavia la partecipazione degli spettatori era così intensa che interi brani venivano memorizzati, potevano anche tramandarsi. Aristofane nel 425 si diverte a parodiare (*Acarnesi,* vv. 430-446) una scena del *Telefo* di Euripide: versi del dramma sono ripresi e messi in ridicolo nelle *Tesmoforiazuse,* una commedia del 411 : ma il *Telefo* risale al 438. Sempre Aristofane ricorda che canti corali di Cratino una volta erano sulla bocca di tutti (*Cavalieri,* vv. 529-530). E Plutarco (*Vita di Nicia,* 29: cfr. anche p. 315) ci dice che alcuni Ateniesi, fatti prigionieri dai Siracusani dopo la disfatta del 413, riuscirono a salvarsi perché erano in grado di recitare i testi di Euripide, poeta particolarmente amato in Sicilia.

Platone ci informa che c'erano i patiti che non si perdevano uno spettacolo: «come avessero affittato le orecchie corrono in giro per le Dionisie ad ascoltare tutti i cori, senza mancare né alle cittadine né a quelle rurali» (*Repubblica,* 475 d: cfr. anche p. 138). E le suggestioni della scena agivano potentemente allora come adesso. A Taormina, al teatro greco, nel 1977 uno spettatore balzò sul palco e aggredì a calci e pugni un attore che stava per uccidere un rivale.

Di simili incidenti non si ha memoria per il teatro greco. Ma Plutarco sottolinea due momenti di intensa emozione del pubblico che assisteva alla rappresentazione del *Cresfonte* di Euripide. Quando Merope sta per uccidere Cresfonte, ignorando che è suo figlio, un brivido di terrore percorre la platea (*Sul mangiar carne,* 998 e). E gli spettatori rimanevano impressionati anche dal modo virile con cui Merope parlava della perdita dei propri figli e marito (*Consolazione per Apollonio,* 110 d). È probabile che Plutarco si richiamasse a un fenomeno che si ripeteva costantemente, ma non è escluso che le reazioni emotive fossero già scattate sin dalla «prima» della tragedia (423 a.C.).

Qualche volta gli echi di uno spettacolo potevano durare ben oltre la rappresentazione, anche se l'unico documento che abbiamo esula dal periodo aureo della scena greca. Luciano racconta (*Del modo di scrivere la storia,* 1) che agli inizi circa del ni sec. a.C. una splendida interpretazione ad Abdera

dell'Andromeda di Euripide offerta dall'attore Archelao fece impazzire gli spettatori. Una volta usciti da teatro cominciarono a recitar tragedie; «era rimasta fitta nelle loro menti l'*Andromeda* e ognuno credeva di vedersi ancora davanti agli occhi Perseo e la Gorgone». Il delirio si protrasse per tutta l'estate...

Aristofane non si fa scrupolo, come in genere i commediografi, di ostentare le proprie virtù di scrittore e di chiedere tangibile consenso. Così si mette in vetrina, con profondo autocompiacimento, negli *Acarnesi* (vv. 628 sgg.): «Da quando gli è stato affidato il Coro comico, il nostro poeta non si è mai presentato al pubblico dichiarando di essere un grande artista... Ma ora... sostiene di avervi reso molti servigi... e si impegna a insegnarvi molte cose belle, a rendervi felici, il tutto senza adulazioni, offerte in denaro, imbrogli». Così, puntando sulle note scherzose, domanda all'uditorio la ricompensa che gli spetta (*Pace,* vv. 765 sgg.): «dunque, devono stare dalla mia parte gli uomini e i ragazzi, e anche dai calvi [il poeta era calvo] esigiamo che si impegnino per il mio trionfo». La perorazione per venir favoriti può anche colorirsi di tinte fantastiche e caricarsi di minacce (*Uccelli,* vv. 1101 sgg.). «Ai giudici vorrei dire qualche parolina circa la vittoria in questa gara. Ecco i beni di cui godranno se scelgono noi... Intanto non vi mancheranno le civette [la dracma ateniese recava l'immagine di una civetta], anzi faranno il nido nei vostri borsellini. Poi abiterete in case simili a templi: sul tetto sistemeremo noi le aquile [ossia i frontoni: in greco i due termini sono identici]. Se, infine, la sorte vi designa a una modesta carica e volete rubacchiare qualcosa, vi forniremo uno sparviero piccolo, ma rapace. Ma se non votate per noi, procuratevi dei copricapi di metallo, come li hanno le statue: se non ve li mettete, il giorno che indossate un mantello candido, ci vendicheremo, scacazzandovi». Il confidenziale può affiancarsi talvolta all'ironico e alla coscienza di sé. È il caso delle *Ecclesiazuse* che si avviano alla conclusione con queste parole (vv. 1155 sgg.: cfr. anche p. 145): «voglio dare un modesto consiglio ai giudici. I saggi si ricordino le mie parole sagge e votino per me. Chi ride volentieri mi dia il voto per le risate che si è fatto: e dunque, vi prego, votatemi tutti, o quasi. Non mi danneggi il sorteggio che mi ha destinato ad aprire la giornata: non fate come le puttane che si ricordano solo dell'ultimo cliente».

Il commediografo infine si procurava il consenso dell'uditorio anche distribuendo leccornie: un trucchetto, questo, che Aristofane deplora tra il serio e il burlesco: «da noi non c'è un paio di schiavi che da una sporta buttino noci agli spettatori» (*Vespe,* vv. 58-59); «non sta bene che un autore butti fichi secchi e dolciumi agli spettatori» (*Pluto,* vv. 797-799), salvo farlo quando gli tornasse comodo. Saranno state, comunque, distribuzioni simboliche: è difficile pensare a lanci veri e propri, di cui avrebbero beneficiato al massimo le prime file, e neanche si può pensare a una coppia di schiavi che percorresse le varie gradinate; la capienza del teatro di Dioniso era di 14-17.000 posti e nessun commediografo era in grado di elargire ghiottonerie per tante persone.

Anche in Menandro troviamo menzionati l'applauso e la vittoria: nel *Dyskolos* (vv. 968 sg.), nel *Misoumenos* (vv. 463 sgg.), nei *Sicionii* (vv. 422 sg.). Ma si tratta ormai di uno stereotipo; e in ogni caso gli appelli di Menandro alle folle sembra che cadessero regolarmente nel vuoto.

I tragediografi non potevano contare sul rapporto diretto e i suoi effetti di sorpresa, ansia, divertimento, servirsi dell'autoin-censamento o delle strizzatine d'occhio. Tuttavia non rifuggivano, occasione permettendo, dall'ingraziarsi la platea.

Euripide, ad esempio, sottolinea la profonda umanità e il fiero spirito di libertà degli Ateniesi, mettendo in scena due personaggi, Demofonte (*Eraclidi*) e Teseo (*Supplici*), pronti a tutelare i diritti dei perseguitati: certo, sono convenzionali, ma sono gli unici «buoni» nelle tragedie di Euripide giunte sino a

noi e nessuno dei due rinuncia all'elogio campanilistico. Fedra augura ai suoi figli di vivere nell'illustre città di Atene liberi e con diritto alla libertà di parola (*Ippolito*, vv. 421-423); il trovatello Ione, nell'omonimo dramma (vv. 670-673), sogna di avere come madre un'Ateniese, per ricevere da lei il diritto di parlare da uomo libero. E che nobili tratti contrassegnano nella *Medea* Egeo, re di Atene, rispetto all'eroe degradato Giasone! Euripide ha anche un'altra freccia al suo arco per accattivarsi l'uditorio (che poi non gli riuscisse è un altro discorso): non risparmia gli abituali nemici di Atene. Nei già citati *Eraclidi*, Iolao, per ringraziare Demofonte della protezione accordata ai discendenti di Eracle, promette (vv. 313-315) che i suoi discendenti, ossia gli Spartani, mai avrebbero levato le armi contro Atene: la battuta doveva suonare beffarda dopo le devastazioni belliche di territori ateniesi nel 430 a.C. Andromaca (nell'omonima tragedia, vv. 445 sgg.) stigmatizza gli odiosi Spartani definendoli «consiglieri di inganno, maestri di menzogna, macchinatori di intrighi, esseri tortuosi, sempre pronti a raggiri...».

Anche Eschilo e Sofocle non rifuggono da «tirate» patriottiche destinate all'applauso. I vecchi dignitari persiani spiegano alla regina Atossa (*Persiani,* v. 242) che gli Ateniesi «non sono schiavi o sudditi di nessuno». *NeWAiace* (v. 1102) la battuta di Teucro contro Menelao: «tu sei venuto come signore di Sparta e non per comandare su di noi» risponde bene agli umori correnti in Atene, e così i profili assai antipatici di Menelao e di Agamennone. Sarà il caso di rimandare per gli inserti comunque celebrativi alle parole di Shakespeare sull'Inghilterra nell'Ennio V(atto li, scena 1)? Solo in Euripide, però, troviamo, se davvero è di sua mano, l'invocazione alla vittoria, al trionfo teatrale: essa compare alla fine dell'Oraste, dell'*Ifigenia in Tauride,* delle *Fenicie* (e forse dell' *Ippolito:* cfr. p. 38).

L'intesa fra pubblico e autore poteva anche mancare o cadere di colpo. Eschilo scatenò le furie dell'uditorio e fu costretto a rifugiarsi presso l'altare, per aver fatto rivelazioni, in scena, sui sacri misteri (Eraclide Pontico, fr. 170 Wehrli) ed Euripide dovette salire sul palco per giustificare una sua frase che glorificava il denaro (cfr. pp. 158-159). Secondo una notizia pervenutaci attraverso Plutarco(*Sull'amore*, 756 c) la battuta iniziale della *Me-lanippide sapiente*: «Zeus, chiunque sia Zeus, solo di fama lo conosco» esasperò tanto l'uditorio che Euripide fu costretto a cambiarla. In una successiva «riedizione» il verso incriminato divenne: «Zeus, come dice fama veritiera». Sempre Plutarco, prezioso raccoglitore di dati (edificanti), racconta che un verso del-l'*Eolo* di Euripide (fr. 19 N.^{2}), «turpe non è ciò che non pare turpe a chi lo fa», suscitò il tumultuoso dissenso del pubblico e che a controbattere l'asserzione euripidea insorse il filosofo cinico Antistene coniando il verso «che tu lo creda o no, turpe rimane ciò che turpe è». Sappiamo che Eschilo ed Euripide, negli ultimi anni della loro vita, abbandonarono Atene, l'uno per la Sicilia, dove esisteva a Siracusa uno splendido teatro, l'altro per la Macedonia, dove utilizzò probabilmente il teatro di Dion, alle falde dell'Olimpo. Non sappiamo però se i motivi del distacco da Atene di Eschilo e di Euripide furono di ordine politico o se all'origine della partenza ci furono anche contestazioni del pubblico nei confronti delle loro opere.

Bisogna tenere conto, si capisce, della stratificazione sociale e culturale del pubblico, che secondo Aristotele (*Politica,* 1342 a 18 sgg.) era costituito da due categorie: gli incompetenti e rozzi e le persone colte. La distinzione attraversava già l'opera di Aristofane, che sapeva egualmente bene schermire di elegante fioretto a gioia degli intellettuali e degli intenditori (i *sophoi*, i *de-xioi*) e ricorrere, diremmo noi, alla spatola di Arlecchino per accontentare il gusto dei più: quei più, grossolani (*fortikoi*), che malauguratamente potevano decidere il successo o meno di una commedia (cfr., tra l'altro, *Nuvole*, v. 524).

La domanda ulteriore è: alle commedie andavano più spettatori che alle tragedie? Gli Ateniesi erano attenti allo stesso modo a due richiami culturali di tono ben diverso, o privilegiavano un genere piuttosto che l'altro? D'altra parte, la tragedia si concludeva di solito con un'appendice allegra, il dramma satiresco.

In un recente copione comico, le *Visioni di Mortimer,* una divertente favola onirica scritta a tre mani, in un linguaggio teatrale spedito e spontaneo, al protagonista viene predetto che alla fine delle varie pene a lui riservate nell'inferno dovrà vedersela con un enorme scarafaggio. Quando l'incontro con l'immonda bestia dovrebbe concludere le disavventure di Mortimer, un diavolo comunica che qualcuno scalpita e protesta per l'uso dello scarafaggio e rivendica a sé la paternità dell'idea: si tratta di un certo Kafka. Circa un terzo degli spettatori presenti in sala alla prima (affollata di giornalisti e intellettuali) ha riso alla battuta: ma due terzi del pubblico non l'hanno capita.

Cosa succedeva in Atene quando il colto e raffinato Aristofane si dilettava di preziosi riferimenti letterari, si rifaceva ai grandi scrittori per metterli in berlina? Non conosciamo la competenza degli spettatori ateniesi, se avessero una capacità di cogliere allusioni e sottintesi superiore alla nostra di studiosi da tavolino. Ma si possono distinguere, nel mondo teatrale di Aristofane, le parti più liberamente e gioiosamente comiche da quelle più sottilmente mirate a satireggiare un autore, un personaggio o particolari convenzioni. Lo scontro tra Eschilo ed Euripide nelle *Rane*, a distanza di secoli, conserva tutta la sua efficacia perché il gioco verbale risulta spiritoso in se stesso, indipendentemente dal fatto che si collegasse a qualcosa di già sceneggiato. Eschilo così attacca i prologhi di Euripide (vv. 1198-1248).

Eschilo Guarda, io non mi metterò lì a infilzarti verso per verso ogni singola parola. Se il cielo mi aiuta i tuoi prologhi li distruggo con una semplice boccetta.

Euripide I miei prologhi? Con una boccetta? Tu?

Eschilo Con una sola boccetta. Perché tu scrivi in modo che nei tuoi versi ci sta di tutto: la pelliccetta, la borsetta, la boccetta. Te lo mostro subito.

Euripide Ah, davvero? Me lo mostri subito?

Eschilo Si capisce.

Dioniso E allora, forza, comincia a recitare.

Euripide Così vuole la saga più diffusa. Egitto, con le sue cinquanta figlie, sbarcando ad Argo...

Eschilo Ruppe la boccetta.

Il riso è garantito dall'immissione di una frase che diverge dal filo del discorso, che lo interrompe; l'intrusione accelera i suoi tempi in una sorta di allegro: all'inizio si verifica ogni tre versi e mezzo, poi ogni due versi e mezzo, infine dopo un verso e mezzo. Euripide risponde tritando i canti di Eschilo e facendone un concentrato (vv. 1261-1295).

Eschilo Achille Ftiota perché micidiale sentendo

Euripide percossa ohimè, e non vieni in aiuto?

Eschilo Hermes, progenitore, noi progenie del lago lo veneriamo

Euripide percossa ohimè e non vieni in aiuto?

Dioniso Ehi, Eschilo, sono due le percosse per te.

Eschilo Famosa fra gli Achei, multipossente figlia d'Atreo

Euripide percossa ohimè e non vieni in aiuto?

Dioniso Eccoti la terza percossa, Eschilo.

Eschilo Silenzio. Le Melisse stan per aprire il tempio di Artemide

Euripide percossa ohimè e non vieni in aiuto?...

Dioniso Devo andare in bagno. Tutte queste percosse mi hanno fatto gonfiare le palle.

L'intrusione, ora, è di ritornelli strambi, di cadenze da filastrocca che fanno da basso continuo, quasi assurdo o senza senso. In entrambi i casi l'organizzazione verbale è giostrata in maniera così divertente su ripetizioni e deformazioni lessicali da muovere al riso, e poco importa se esistesse un bersaglio preciso o meno. Il diverbio delle *Rane*, comunque, ci segnala la lunga memoria delle platee ateniesi. Dioniso mette in guardia Eschilo: «bada che nell'ira Euripide non ti spacchi la testa con una delle sue parole cerebrali e ne faccia schizzare fuori il *Telefo»* (vv. 854-855). La battuta gioca sul riso dell'attesa delusa (ci si aspetta una parola ben precisa: «il cervello», l'encefalo e ne viene fuori un'altra: «il Telefo»), ma presuppone anche che a oltre trent'an-ni di distanza dalla prima (438 a.C., le *Rane* sono del 405) la gente sapesse cos'era il *Telefo* (cfr. pp. 150-151).

Sul versante dei richiami preziosi, delle citazioni di versi celebri o proverbiali il discorso si fa più complicato. È vero che ci possono essere ammiccatine ai più colti, alla gente di mestiere. Ma la forza di Aristofane consiste nel creare immagini così buffe da far dimenticare il punto di partenza. I coreuti delle *Vespe* si vantano (v. 1087) di aver respinto i barbari verso sera arpionandoli come tonni nelle braghe. Significa molto che dietro il verbo *thynnazontes* ci sia il ricordo di un'espressione eschilea, delle parole del Messo nei *Persiani* «I Greci colpiscono e direnano (i barbari) "come tonni" o pesci presi nelle nasse» (vv. 424-426)?

Andrà anche detto, però, che le «riprese» riguardavano soprattutto gli attacchi o i finali memorabili di certi recitativi o corali diventati frasi correnti e pregnanti. Un paragone si potrebbe fare con taluni «quasi titoli» tratti dal nostro melodramma, tipo «La donna è mobile, Va pensiero, Casta diva, Una furtiva lacrima» (recentemente parodiato da Indro Montanelli in un elzeviro del «Giornale»: *Una tardiva lacrima*).

William Shakespeare ha infoltito di monologhi i suoi drammi, specie quelli incentrati sui sovrani e sulle guerre. In questi «a solo» di un personaggio vengono dibattute le più varie questioni, dalla legge salica alle colpe e alle responsabilità dei re (*Enrico V,* atto i, scena 2; atto iv, scena 1), dal tempo che regola le vicende umane al valore dell'ordine e della gerarchia (*Troilo e Cressida,* atto i, scena 3; atto ni, scena 3). *Riccardo II* (atto v, scena 5) discetta addirittura, mentre è in carcere, sui pensieri generati dall'anima femmina e dal cervello maschio e sulla musica. I registi tendono a sopprimere o a scorciare i monologhi shakespeariani perché interrompono il corso dell'azione, oppure li sorreggono con controscene evocative, sullo sfondo, o con ingressi musicali. Il teatro di oggi è nemico del monologo, che continua a sopravvivere in Italia in testi teatrali di alta letterarietà, come quelli di Mario Luzi, di

Vincenzo Consolo, di Giovanni Testori. Lo spettatore di oggi, abituato a contesti in cui qualunque contenuto si traduce in dialogo, resta perplesso dinanzi a momenti di riflessione esplicitata e spesso non nasconde la noia.

L'architettura drammatica shakespeariana può sembrare, più di una volta, discutibile: capita che le scene si succedano in modo fortuito, certo materiale viene introdotto per le sue intrinseche attrattive, senza vera necessità strutturale. Ma la tragedia greca è una macchina perfetta, dove tutto fa parte di un divenire, i meccanismi sono tutti ben oliati, e la vicenda si snoda con logica inesorabile verso la sua conclusione.

Tuttavia Euripide, spesso e volentieri, ha introdotto sulla scena un elemento ritardante, ha costellato i suoi drammi di accanite discussioni da tribunale, di tono quasi processuale. Opposte argomentazioni vengono animatamente enunziate da avversari, qualche volta in presenza di un giudice: Ecuba e Polimestore si affrontano sotto gli occhi di Agamennone, Elena e Ecuba davanti a Menelao, Eteocle e Polinice dinanzi a Giocasta. Gli antagonisti espongono ciascuno le sue brave ragioni, toccando spesso i concetti astratti: se ha più senso la monogamia o la poligamia (*Andromaca,* vv. 170-180; 213-228), se è più coraggioso chi si batte con l'arco o chi si batte con la lancia (*Eracle,* vv. 157-164; 181-205). Entrano in campo i grandi motivi della democrazia e del governo autocratico (*Supplici,* vv. 429-455; 476-493) o dell'ambizione, uguaglianza, ricchezza (*Fenicie,* vv. 531-567). In altri frangenti uno dei personaggi articola sapientemente un tema di carattere etico o sociale: Ecuba nell'omonima tragedia discetta sulla virtù (vv. 585-603), Tindaro sul diritto (*Oreste,* vv. 491-525), Ippolito se ne esce in una durissima polemica antifemminista (vv. 616-650). Un testo si alimenta non solo delle proprie coerenze interne, ma anche di eventuali riferimenti a realtà extratestuali. Nel caso clamoroso dell'*Ippolito* l'autore, allontanandosi dal centro delle vicende, si aggancia a discussioni che percorrevano Atene in quegli anni. Il rilievo dell'argomento era tale da far perdonare alla tragedia la perdita del ritmo indotta da una simile «uscita».

I nostri registi qualche volta rinunziano alle divagazioni euripidee o le prosciugano: ma il pubblico greco le accettava e ne abbiamo una sorta di controprova. Aristofane, nelle *Tesmoforiazu-se,* attacca Euripide per come raffigurava le donne: tira solo una stoccatina di sfuggita, nelle *Rane* (v. 954), alla loquacità di Euripide, che ha insegnato alla gente a ciarlare.

Passiamo a un'altra testimonianza di cui occorre tener conto. Sappiamo che gli spettatori si erano rivoltati contro Euripide perché aveva messo in bocca a Medea, furiosa contro Giasone, un vocabolo indegno (*aischropoie* al v. 1346), o perché aveva fatto dichiarare da Fedra direttamente al figliastro Ippolito che lo amava o perché aveva intessuto attraverso un personaggio l'elogio del denaro (Seneca, *Epistole*, 115, 14-15). Secondo Diogene Laerzio (*Vite dei sofisti*, n, 33) Socrate si alzò e uscì da teatro protestando per un verso dell *'Auge* euripideo sulla virtù (in realtà dell'*Elettra:* il v. 379 per cui cfr. più sotto): «meglio lasciare le cose come sono, in balìa della sorte». Gli Ateniesi non solo si sdegnavano (cfr. p. 154) per dichiarazioni irritanti, ma anche si risentivano per incongruenze di trama. Il re Anfiarao, in un dramma di un tragico minore, si rifugiava in un tempio, per non prendere parte alla lotta dei Sette contro Tebe: e poi, nonostante fosse inseguito, usciva dal tempio per snocciolare un bel discorso. Il teatro reagì vivacemente a questa ingiustificata condotta: ce ne informa Aristotele nella *Poetica*, 1455 a 26-28.

Eppure, non si conoscono proteste in merito alle sezioni oratorie di Euripide. E non è da sottovalutare neanche il fatto che le elucubrazioni dei suoi personaggi sono non di rado ricche di interpolazioni che le dilatano: è un segno che gli attori le ritenevano occasioni utili per esibire la propria

capacità professionale? *Nell'Elettra* (vv. 366-400) Oreste, stupito della nobiltà morale di un contadino, osserva che non esiste uno strumento sicur o per valutare gli uomini: «Da padri straordinari possono nascere figli inetti, da padri vili figli valorosi. E la superbia del ricco cela miseria, mentre c'è grandezza d'animo nel corpo dei poveri». Nel suo dubbioso interrogarsi si sono introdotti almeno dieci versi estranei probabilmente al contesto originale, e cioè i vv. 373-379; 386-390.

E allora qual è il criterio per giudicare rettamente [la virtù?]? La ricchezza? Ma è un pessimo giudice. L'indigenza? Ma la povertà ha una tara: insegna all'uomo, nel bisogno, a essere malvagio. Le armi? Ma chi può garantire che l'impassibilità di fronte a una lancia significhi valore? Meglio lasciare le cose come stanno, in balia della sorte.

Gente così [ossia chi è davvero nobile] amministra bene città e casa, ma corpi privi di cervello non sono che statue decorative. Un braccio vigoroso non resiste ai colpi della lancia più di uno debole: la capacità di resistere dipende dalla natura della forza d'animo.

Lo spettatore di teatro di prosa, in Italia, è in genere abbastanza tranquillo: se gli si propina qualcosa di mediocre o di noioso tutt'al più sbadiglia o abbandona la sala. Solo un testo

prepirandelliano di A. Döblin, *Max und Lydia* (1905), riportato alla ribalta nel 1987 è riuscito, in quest'ultimo decennio, a sommuovere una paziente platea ligure. E non per il contenuto (gli oggetti di scena, una poltrona, un portalampade, un quadro si ribellano ai personaggi e diventano essi stessi personaggi, entrano in conflitto con l'autore e il direttore del teatro), ma perché nel copione ci sono insulti contro il pubblico, ritenuto e definito una massa di incompetenti e di addormentati. Tutt'altro discorso va fatto per le opere liriche: l'uditorio, se una cantante, o l'orchestra o il direttore d'orchestra non sono abbastanza bravi, reagisce e urla, esprime rumorosamente e spesso sarcasticamente la propria scontentezza. Ma il più scatenato e cattivo dei nostri loggioni si potrebbe definire pacifico in confronto alle platee ateniesi del v e iv sec. a.C. Lasciando stare le clamorose contestazioni contro un attore (Demostene fischiò con gli altri Eschine e se ne dà vanto pari pari: *Per la corona*, 265), la gente esprimeva la sua antipatia anche contro chi entrava in teatro e non era gradito (Demostene, *Contro Midia,* 226). In segno di disapprovazione si masticavano rumorosamente (o nervosamente: cfr. Aristotele, *Etica nicomachea*, 1175 b 12-14) i cibi, si tiravano proiettili di ogni genere, fichi, olive, verdure (non pomodori, come ha scritto qualche illustre studioso: i Greci lo avrebbero anche fatto, ma non li avevano), sassi. Uno spiritoso autore di parodie, Egemone, si portò un sacco pieno di pietre e lo mise a disposizione della platea prima dello spettacolo che intendeva dare (Ateneo, *Sofisti a banchetto*, 406 f)- Ci si alzava in piedi a protestare, a chiedere spiegazioni. Lo stesso mite Socrate, che non aveva ben afferrato l'inizio dell *'Oreste* di Euripide, interruppe l'attore e gli chiese di ripetere i primi tre versi (Cicerone, *Disputazioni tu-scolane* iv, 29, 63).

Il pubblico fischiava (*syritto*), schiamazzava (*klozo*), pestava, i piedi (*pternokopeo*), ma anche batteva fragorosamente le mani (*kroteo*), chiedeva il bis (*authis, authis*). Insomma, come dice Platone (*Repubblica*, 492 b): «nelle assemblee, nei tribunali e a teatro la folla con grande chiasso ora disapprova ora approva... sempre esagerando con grida e strepiti». Gli spettatori si agitavano anche per influenzare i verdetti. Alla rappresentazione delle *Nuvole* di Aristofane (lo dice Eliano, *Storia varia* n, 13; cfr. anche p. 145) essi si scatenarono perché l'autore ricevesse il primo premio, ma fu inutile. Secondo un'altra voce le *Nuvole* non ebbero successo per l'intervento deciso degli amici di Alcibiade e di Socrate (attraverso giochi di corridoio o attraverso un'anticla-que?). L'indisciplina del pubblico irritava molto Platone, ed egli la

depreca con forza nelle *Leggi* (659 a): «il vero giudice non deve lasciarsi turbare dallo strepito e dalla rozzezza della gente, non deve mentire, col suo verdetto, per debolezza e viltà». Sempre nelle *Leggi* (700 c - 701 a) Platone se la prende con l'imperante teatrocrazia (il termine è un suo conio personale; cfr. anche p. 146), per cui a sancire la bravura di interpreti e scrittori sono le urla scomposte dell'uditorio, mentre ai bei tempi ci pensavano i mazzieri a ristabilire l'ordine e a mantenere il silenzio. Gli stessi mazzieri che Aristofane esortava (*Pace,* 734-735) a dare una regolatina ai commediografi che si presentavano alla ribalta a tessere il proprio elogio (ritorneremo sull'argomento: cfr. anche p. 131). Il bello di Aristofane consiste per noi anche in questo, che con perfetta serenità dice una cosa e ne fa un'altra. Biasima, nelle commedie, l'uso di mezzucci e vi ricorre appena gli si presenta l'occasione, non vuole che un autore si autocelebri e appena possibile parla bene di sé.

L'esistenza di claque (non a pagamento, a quanto ci risulta) è documentata da Plutarco (*L'adulatore,* 63 a), che ci parla delle voci di consenso degli amici. In una lettera di Alcifrone (un autore tardo, ma l'epistolario da lui stilato ha per sfondo l'Atene del iv secolo a.C.) un certo Bramaguadagno, entrato in una compagnia di attori comici e pronto, a furia di esercizi, a recitare la sua parte, prega l'amico Cacciabriciole di mettersi a battere le mani a teatro, con gli altri suoi compari (in, 35, 3): «così, anche se prendo qualche papera, i raffinati giovanottelli del pubblico non avranno modo di schiamazzare o di fischiare, perché il fragore degli applausi coprirà il chiasso dei loro scherni».

Può sembrare strano, ma il pubblico accettava senza fastidio le provocazioni dirette, le offese che gli provenivano dalla scena. Nella *Pace* (vv. 821-823), Trigeo, di ritorno dal suo viaggio fino all'Olimpo, getta uno sguardo sulla platea e dice: «dall'alto vi vedevo piccoli piccoli. E da lassù mi sembravate dei gran delinquenti, ma visti da qui, lo siete molto di più». Nelle *Nuvole* (vv. 1201-1203) Strepsiade così apostrofa gli spettatori: «Disgraziati, perché ve ne state lì seduti come tanti stupidi?... Siete dei sassi, servite solo a far numero, siete dei pecoroni, dei mucchi di anfore!». In realtà gli Ateniesi erano tutt'altro che pecoroni. Il già citato Egemone stava dando una sua *Gigantomachia* e scatenando folli risate, quando arrivò in teatro notizia della rovinosa sconfitta ateniese a Siracusa. Ma nessuno si allontanò, nessuno si alzò dal suo posto per non mostrare dolore agli occhi degli spettatori provenienti da altre città: Egemone voleva sospendere la recita, ma fu costretto a continuarla (Ateneo, *Sofisti a banchetto*, 407 a-b).

La tragedia greca sottolinea, più di una volta, debolezze e difetti delle donne. I vecchi dell' *Agamennone* le ritengono esseri troppo creduli, solite a pascersi di inganni (vv. 483-487), Eracle piange come una ragazzina e così, infelice, diventa una femmina (*Trachinie*, vv. 1070-1075), Medea sa che il sesso debole è pronto alle lacrime (v. 928), Ippolito sottolinea le accensioni erotiche muliebri (vv. 967-970), Ermione(*Andromaca*, v. 946) ritiene le donne maestre di mali, Clitemestra (Euripide, *Elettra,* v. 1035) riconosce che sono folli. Al tempo stesso nelle tragedie campeggiano figure di straordinarie eroine: si chiamano Alcesti, Antigone, Clitemestra, Fedra, Giocasta, Medea. Anche la commedia, che denigra a ogni possibile occasione le donne, si inventa due attivissime capopopolo: la Lisistrata dell'omonima commedia e la Prassagora delle *Ecclesiazuse*. Ma al mondo fantastico del teatro faceva da contraltare la grigia esistenza delle donne nell'Atene del v secolo. Esse vivevano quasi segregate in casa, nelle stanze più interne o in quelle del piano superiore, se c'era; non partecipavano ai banchetti dei mariti; se non erano di umile condizione, mandavano gli schiavi a far la spesa (o ci andava il marito). Le uniche occasioni per respirare l'aria della libertà erano le nozze, cerimonie funerarie e religiose, e, forse, il teatro.

Le testimonianze sulla frequentazione muliebre dei teatri, nel secolo v a.C., sono ambigue e contraddittorie. Un solo documento tardo parla con chiarezza di pubblico misto: Ateneo riferisce (*Sofisti a banchetto,* 534 c) che Alcibiade si paludava di rosso porpora, nelle sue funzioni di corego, sbalordendo gli uomini e le donne. Secondo la *Vita di Eschilo,* alla rappresentazione delle *Eumenidi,* l'apparizione di esseri mostruosi come le Eumenidi avrebbe fatto morire dei bambini e abortire delle gestanti. Nelle *Rane* di Aristofane, Eschilo accusa Euripide (vv. 1050-1051) di aver indotto a uccidersi, bevendo la cicuta, delle donne per bene, mogli di mariti per bene, perché si sentivano colpevolizzate da tragedie come il suo *Bellerofonte*. La notizia su Eschilo non andrà presa alla lettera. Si tratta, più probabilmente, di un'amplificazione retorica per sottolineare la potenza rappresentativa del poeta. E le aspiranti suicide non è detto che avessero ascoltato direttamente Euripide... Neppure risulta di molto aiuto un colloquio fra Trigeo e un servo, nella *Pace* di Aristofane (vv. 962-967).

Trigeo Butta dell'orzo agli spettatori.

Servo Ecco fatto.

Trigeo Di già?

Servo Non c'è nessuno tra gli spettatori che non abbia il suo bravo

chicco d'orzo.

Trigeo Ma le donne non l'hanno preso.

Servo Tranquillo: ci penseranno verso sera i mariti a darglielo.

La serie di battute mira a strappare un riso complice (il chicco d'orzo, come lo scherzoso pisello, pisellino in italiano, è probabile che designi il membro virile): ma le donne sono carenti del chicco d'orzo, perché dislocate in una zona troppo lontana nella platea o perché se ne stavano tra le mura domestiche?

Sempre per utilizzare la *Pace*, ai vv. 50-53, un servo si propone di esporre l'argomento della commedia ai ragazzini, agli ometti, agli uomini, ai superuomini e a quelli più autorevoli. Siamo di fronte a una classificazione per età e prestigio. È vero che ci sono anche le ragazzine, le donne mature, le superdonne: ma menzionarle avrebbe solo appesantito il divertente catalogo. Analogo discorso va riservato per il *Dyskolos* di Menandro. Nel finale (vv. 965-967: cfr. anche p. 153) il poeta chiede l'applauso ai ragazzi, ai giovani, agli uomini. Anche qui c'è una gerarchia, una climax ascendente dagli anni più teneri agli anni più tardi, e non occorreva infoltirla ai fini della completezza.

Tuttavia tre indicazioni da soppesare ci giungono, rispettivamente, dalle *Tesmoforiazuse* e dagli *Uccelli*. Nelle *Tesmoforiazuse* una donna si lamenta dei danni inflitti a lei e alle compagne dal figlio dell'erbivendola, da Euripide, e così protesta (vv. 390-397):

Ci calunnia dovunque ci siano spettatori, autori, attori: ci chiama razza di adultere, ninfomani, sbevazzone, traditrici, ciarlone, tarate, rovina degli uomini. E così, appena rientrano da teatro, quelli ci guardano per

traverso e corrono subito a accertarsi se non ci sia nascosto, tra le quattro mura, un amante.

Alla prima tirata antieuripidea ne segue un'altra, più breve, di una povera fioraia, che vede in pericolo il suo mestiere (e relativi guadagni) per l'empietà di Euripide (vv. 450-451): «quello là, con le sue

tragedie, ha convinto gli uomini che gli dèi non esistono».

Gli Uccelli, nell'omonima commedia (vv. 793-796) tra i benefici riservati a chi entrerà nel loro regno (cfr. p. 69) includono anche un vantaggio erotico:

se qualcuno di voi ha un'amichetta e vede suo marito qui, nei posti riservati alle autorità, ecco basta che agiti le ali e se ne vola via, si gode la donna, e poi ritorna qui sempre in volo.

La prima e la terza, chiamiamola così, informazione parrebbero avallare decisamente la tesi che le donne non si recavano a teatro: sono battute che sembrano sottintendere eventi credibili. Ma è anche un dato di fatto che un commediografo adatta la realtà a quello che desidera. E l'episodio di una donna che non si è recata alla rappresentazione di un'opera e del marito che quando torna perlustra sospettoso le stanze si assolutizza, diventa l'avventura di tutte le donne. Probabilmente le donne andavano a teatro meno degli uomini: ma nulla prova che nel v secolo di diritto non ci andassero. In fondo, sarebbe anche strano che Aristofane avesse messo in scena, in primo piano, tante donne, se proprio non c'erano spettatrici.

Per il iv secolo a.C. interessanti precisazioni ci provengono da un Platone assai battagliero e garantiscono senza ombra di.dub-bio che il pubblico di allora includeva anche le donne. Nel *Gorgia* (502 b-d) egli polemizza contro la poesia tragica, pur meravigliosa, perché batte la via del piacere e non dell'utilità degli spettatori, e ha, purtroppo, un folto uditorio costituito da ragazze, donne, uomini, servi e persone libere. Nelle *Leggi* (817 c) Platone esclude dalla vita dello stato di cui progetta la costituzione i poeti «seri» della tragedia: non va permesso a tali poeti di piantare le loro scene sulle piazze e di introdurre attori dalla bella voce, di arringare i giovani, le donne, tutta la turba popolare. Platone parte da preoccupazioni moralistiche, ma esse riflettono la situazione propria del iv secolo, e in sostanza ci dicono chi frequentava allora i teatri.

Accanto al passo ora citato si colloca utilmente l'interrogativo teorico di *Leggi* 658 a-d. Platone si domanda: se in un agone concorressero insieme, liberamente, epica, lirica, tragedia, commedia, teatro dei burattini, e il premio dovesse andare al genere in grado di divertire di più i presenti (che includono tutta la gente dello stato), cosa succederebbe? E si risponde che se i giudici fossero i fanciulli più grandi lo assegnerebbero alla commedia, mentre le donne istruite, i giovani e forse la massa in blocco opterebbero per la tragedia, e i bambini piccoli darebbero la palma al teatro dei burattini. (Per i vecchi, invece, conterebbero, in primo piano, le esecuzioni dei rapsodi).

Specificamente indirizzato ai bimbi in Atene era appunto il teatro dei burattini, che i Greci, come gli Egizi, conoscevano assai bene. Il Siracusano che allieta il simposio di Callia con il suo gruppetto musicale sostiene di campare grazie alle sue rappresentazioni di burattini (e ai gonzi che le vedono: Senofonte, *Simposio,* iv, 55). Platone (*Repubblica,* 514 b) in un paragone cita lo schermo, il riparo che i burattini drizzano tra loro e il pubblico, al di sopra del quale mostrano i pupazzi mobili. E Ateneo, impagabile informatore su particolari grandi e piccoli della vita greca, ci dice che ad Atene esisteva ufficialmente un teatro di burattini, che un burattinaio, Potino, si vide consentito l'uso della scena (*Sofisti a banchetto,* 19 e). Ma non esisteva una forma di «vietato ai minori di...»: ai giovanissimi era consentito di frequentare anche gli spettacoli più impegnativi. Aristofane, quando si vanta che la sua commedia è casta (*Nuvole,* vv. 537-540), dichiara opportunamente, e spudoratamente: «non è venuta con un affare di cuoio cucito sul davanti e tutto penzolante per far ridere i ragazzini». E per due volte, nella *Pace,* si trovano in lui menzionati i bambini come parte del pubblico, ai vv. 50 e 766 (cfr. sopra). Non risulta molto

perspicuo un rilievo di Plutarco (*Sull'esilio,* 600 E) che occorre abituare i bambini a prender confidenza con le maschere, di cui hanno paura, mettendole nelle loro mani.

Chi accompagnava i bambini a teatro? Se non erano le madri, avranno pensato i servi a portarceli. Teofrasto, illustrando il comportamento dello sfrontato (*Caratteri* ix, 5), annota che quando gli ospiti lo incaricano di comprare per loro i posti a sedere, in teatro, fa uscir fuori un biglietto per sé ed è capace di portarsi dietro, il giorno dopo, anche i figli con il loro pedagogo (che era uno schiavo).

Come sempre succede, a teatro c'era lo spettacolo nello spettacolo. Il grande personaggio sfoggiava vesti preziose ed elegantissime (cfr. p. 162), il piccolo personaggio applaudiva quando gli altri fischiavano, e viceversa, e ruttava per far voltare la gente dalla sua parte (Teofrasto, *Caratteri* xi, 3).

E c'era la contesa per sistemarsi nei luoghi migliori. Nei *Cavalieri* Aristofane (vv. 575-576) constata con allegro rammarico come gli attuali strateghi, ben diversi da quelli del passato, si rifiutino di combattere se non ottengono il diritto alla prima fila in teatro e il vitto gratuito (cfr. anche p. 118). Ma a Cratino, Aristofane avrebbe voluto assegnare un bel posto da spettatore, presso la statua di Dioniso (v. 536). Demostene (*Contro Midia,* 178-180) ricorda il caso di un tizio che aveva occupato, indebitamente, un posto e venne agguantato e cacciato fuori dal padre di un arconte, giustamente citato, dopo, in tribunale per essersi fatto giustizia da sé in maniera troppo spiccia. Sempre Demostene (*Per la corona*, 28) si vanta di aver risparmiato agli ambasciatori macedoni l'onta di andarsi a sedere nei «popolari», di aver fatto loro assegnare ufficialmente i posti d'onore. Ad Atene, a quanto consta, non scoppiarono mai disordini rabbiosi come quelli che segnala Plutarco per Roma (*Vita di Cicerone*, 13), quando i cavalieri riuscirono a ottenere per sé un settore speciale, e gli altri non gradirono l'idea. Andrà, infine, ricordato che ad animare uno spettacolo all'aperto potevano contribuire anche fattori esterni: per esempio, all'epoca di Dionigi il Giovane, un bue da tiro entrò furiosamente nell'area teatrale (chiamiamola così) di Siracusa, col risultato di far sgombrare, rapidamente, la platea (Plutarco, *Vita di Dione,* 38).

Noticine musicali

Per i Greci, la musica era sì l'arte di combinare insieme i suoni, come la definirebbe un qualsiasi dizionario moderno, ma occupava una posizione di prestigio al di sopra di tutte le altre arti. Grandi e piccole manifestazioni dell'esistenza (banchetti, nozze, funerali), cerimonie sacre, concorsi letterari richiedevano esibizioni musicali: la musica era parte integrante e necessaria dell'educazione comune, oggetto fondamentale di pratica e di studio. I princìpi della musica, teorici e matematici, furono affrontati da molti pensatori profondamente attenti a quella che era l'arte delle sensazioni e al tempo stesso dei numeri. Per filosofi come Platone e Aristotele essa costituiva un mezzo pedagogico culturale e sociale e andava rigorosamente disciplinata in quanto destinata a influire sulle strutture più profonde dell'animo umano, a condizionare le facoltà volitive. Ma questo straordinario patrimonio intellettuale, morale, artistico ha subito un naufragio di devastanti proporzioni.

Certo, noi possediamo molti scritti greci sulla musica in testi specifici. Essi vanno dalla *Divisione del canone* (ossia della corda) del matematico Euclide (iv secolo a.C.) ai *Problemi musicali* di Aristotele (?), agli *Elementi armonici* di Aristosseno di Taranto, uno scolaro diretto di Aristotele, strenuo difensore come Platone della vecchia musica e nemico dei modernismi, all'opera di Filodemo di Gadara *Sulla musica* (i sec. a.C.), al *Trattato sulla musica* di Plutarco (?), alla compilazione *Sulla musica* di Aristide Quintiliano (ii sec.d.C. ?), agli *Armonici* di Claudio Tolomeo (ii sec.d.C.). Ma l'opera didattica che costituisce per noi, se mi è lecita l'espressione, la Stele di Rosetta per la notazione musicale greca antica è l'*Introduzione alla musica* di Alipio (iv sec. d.C.). Alipio infatti ci fornisce le tabelle dimostrative di quindici scale di trasposizione greche nel genere diatonico (originario dell'Eliade e, secondo le connotazioni etiche greche, «energico»), nel genere cromatico (originario delle colonie greche dell'Asia Minore e «snervante»), di nove scale tonali nel genere enarmonico (anch'esso originario delle colonie greche dell'Asia Minore ed «estasiarne»). Per ciascun suono Alipio indica il segno che lo distingue, sia per l'esecuzione vocale, sia per l'esecuzione strumentale, e il segno stesso viene descritto con precisione.

Ma i resti della reale produzione musicale sono scarsissimi, minimi per la tragedia dove pure la musica aveva una funzione insostituibile. A parte frustoli di antologie tragiche, due papiri (Vind. G. 2315; Leid. inv. 510) ci hanno consegnato brani di spartiti musicali. Il primo contiene i vv. 338-344 dell'*Oreste* di Euripide, cioè l'antistrofe del primo stasimo; il secondo i vv. 1500-1509; 783-792 dell'*Ifigenia in Aulide* (cioè l'addio di Ifigenia alla luce, e una parte dell'epodo nel secondo stasimo). Riporto le note che ricorrono nel Pap. Leid. inv. 510 (iii sec.a.C.?) nella tabella curata da G. Comotti, *Problemi di metrica classica,* Genova 1978, pp. 156-157: gli indici indicano l'ottava di appartenenza delle note:

T	vocale	quattro volte	sol_2 diesis
⊏	strumentale	quattro volte	mi_3
⊥	vocale	tre volte	la_3 diesis
–	vocale	due volte	do_2
I	vocale	due volte	re_3
⊆	vocale	una volta	re_3 diesis enarm.
⊆	vocale	una volta	sol_3
⊢	strumentale	una volta	sol_2
△	strumentale	una volta	do_3 diesis
⊢	vocale	una volta	fa_3
⊓	vocale	una volta	la_2 diesis
⊔⊔	strumentale	una volta	do_2 diesis enarm.

Tanto per dare qualche rapida informazione sulla musica greca in campo teatrale andrà ricordato che essa era logocentrica, ossia in funzione delle parole. Tutto il contrario di quanto successe, con *felix culpa*,

nel tentativo operato in Italia di far risorgere col melodramma il teatro greco: musica di straordinaria bellezza fu da noi associata a testi spesso e volentieri mediocri.

Il nostro sistema fondamentale di suoni è l'ottava. Per i Greci la gamma di suoni a cui fare riferimento era il tetracordo, la quarta: una successione di note tale che l'intervallo fra la prima e l'ultima fosse di due toni e mezzo (per il genere diatonico mi, re, do, si: il movimento melodico greco va sempre dall'acuto al grave, è discendente). Due tetracordi congiunti di uguale struttura (congiunti significa che l'ultima nota del primo era anche la prima del secondo) formavano una scala di ottava, detta anche «armonia». Tutte le possibili combinazioni di suono erano riassunte all'interno del sistema *teleion* (= perfetto) e del sistema *teleion* minore. Il sistema perfetto era costituito da quattro tetracordi, due congiunti e due disgiunti, nel sistema perfetto minore i tetracordi erano tre, disgiunti. I due suoni estremi del tetracordo erano fissi, gli intervalli fra le note interne potevano mutare: la loro mobilità creava le variazioni di genere prima citate, diatonico, enarmonico, cromatico. Nella musica greca i suoni si combinavano in successione, e non simultaneamente: esistevano dunque strutture melodiche, ma non accordi (il termine «armonia» nei suoi molteplici significati in greco non ha mai quello di «accordo musicale»). Venivano colti e apprezzati intervalli minimi: non solo i quarti di tono ma anche ulteriori frazioni, le χροαί, «sfumature».

Per dare un'idea di come veniva studiata la scienza armonica, a livello di fondamenti, trascrivo la definizione che ne dà Cleoni-de (ii sec.d.C.) nella sua eccellente guida *Introduzione alla musica,* cap. 1.

L'armonica è la scienza teorica e pratica sulla natura della melodia «armonizzata». La melodia «armonizzata» è formata da note e intervalli disposti in un certo ordine. Le parti della scienza armonica sono sette: le note, gli intervalli, i generi, le scale, le scale di trasposizione, la modulazione e la composizione musicale (ossia, come si ricava dal cap. 14, l'utilizzo di tutte le parti suddette dell'«armonia»).

Ricorrono parecchi termini per indicare le melodie nei testi tragici greci: molte riguardano canti dolorosi. Nelle *Supplici* di Eschilo (v. 115) le Danaidi emettono grida di angoscia, gli *iale-moi;* Ecuba invoca i figli morti e la sua invocazione è definita dal Coro *ialemos* (*Troiane*, v. 1304); il Servo frigio dell'Oraste, che piange barbare strida, usa i termini *ialemos* e *ailinon* (vv. 1390, 1395). I Vecchi dell *'Agamennone* scandiscono un compianto, l'*ailinon* (vv. 121,139, 159). La madre di Aiace, alla notizia della morte del figlio, proromperà, secondo il Coro, nelle acute grida dell'*ai linon* (vv. 627-633). Nei *Sette contro Tebe* vengono portati in scena i cadaveri di Eteocle e di Polinice, e il Coro si prepara a intonare l'odioso peana dell'Ade (vv. 868-869). *Nell'Elettra* di Euripide l'eroina invia al padre, sotto terra, il canto dell'Ade (vv. 141 sgg.); nell'*Eracle* il Coro, dopo la strage compiuta dall'eroe, si domanda che cosa sia più adatto a esprimere tristezza: forse il canto dell'Ade (vv. 1025 sgg.). Lo stesso Coro si era presentato (vv. 109-110) come cantore di *ialemoi*. Che differenza sarà passata tra *ialemos, ailinon*, e l'inno dell'Ade? Forse, bisognerà accontentarsi di registrare la pluralità mediterranea delle lamentazioni: frammenti di Sofocle (fr. 632 Radt; 849, 852 Radt e cfr. *Aiace* v. 851) testimoniano l'esistenza di altri due canti dolorosi, lo *ieios e* il *kokytos*. *Ialemos, ailinon*, canto dell'Ade rientrano comunque tutti nella categoria dei *nomoi* (= leggi). Si tratta di strutture melodiche ben definite, per così dire d'obbligo, tramandate ed eseguite mnemonicamente, riconosciute e riconoscibili: questo potrebbe anche spiegare l'assenza di spartiti per i testi tragici. Il legame instauratosi tra il vocabolo «leggi» e tali strutture accese la curiosità etimologica degli antichi. Così nei *Problemi musicali* xix,28, Aristotele (?) arrivò a porsi dubbiosamente l'interrogativo

se il termine *nomos* non risalisse al fatto che prima della divulgazione della scrittura gli uomini cantavano le leggi per non dimenticarsele.

L'esecuzione di un pezzo avrà avuto la sua importanza per ottenere il plauso a teatro, come l'invenzione musicale dell'autore. L'autore, oltre che coreografo, era anche musicista: rimaneva fedele sì al patrimonio della tradizione, ma tendeva a rinnovarne tecnica e espressività. Se Eschilo si servì, pare, del modo, ossia del tipo di ottava, dorico e mixolidio, Sofocle utilizzò, anche il modo frigio e forse quello lidio, Euripide associava in una sola melodia le note di diversi modi con raro virtuosismo. A ogni «armonia» i Greci attribuivano un precipuo e preciso ethos (cfr. anche p. 167). Euripide subì in modo particolare il fascino del grande rivoluzionario della musica del v secolo a.C., Timoteo di Mileto, capace tra l'altro di rendere nelle sue composizioni il sibilo del vento, il fragore delle onde, i rumori della tempesta, i gemiti di una partoriente e creatore di una lira a undici corde (gli Spartani malvagi e conservatori a un suo concerto gli tagliarono le quattro corde superflue).

Una delle più interessanti creazioni musicali di Euripide è, per noi, il duetto. Nelle sue opere troviamo lamentazioni, come quella di Polissena e sua madre nell'*Ecuba,* in cui una delle due voci costituisce una sorta di basso continuo (cfr. p. 310). Ma gli si devono anche fughe a due voci, come nelle *Troiane* (vv. 577-594). Nella conversazione comune può capitare che qualcuno si inserisca nel discorso di un altro, lo continui e lo integri: ma solo in musica due voci fanno concerto, inseguendosi e sovrapponendosi, senza confondersi. Raffiche di dolore travolgono Ecuba e Andromaca: le due donne esprimono l'angoscia che le tormenta in un accavallarsi di pensieri, attraverso frasi che si spezzano e vengono riprese in modo che il senso sia mantenuto. L'interruzione non altera, ma potenzia, intensifica il pathos.

Andromaca Gli Achei, i padroni mi portano via

Ecuba Ahi, ahi *Andromaca* Perché piangi tu il mio peana.

Ecuba Ahimè *Andromaca* di gemiti...

Ecuba Mio dio! *Andromaca* e di sciagure?

Ecuba Felicità scomparsa, Troia scomparsa

Andromaca Sventura su te *Ecuba* e i miei nobili figli *Andromaca* Dolore *Ecuba* peri miei

Andromaca mali *Ecuba* Sorte miseranda

Andromaca della città *Ecuba* ridotta in cenere

Andromaca Vieni, mio sposo *Ecuba* Tu, misera, chiami dall'Ade mio figlio

Andromaca scudo della tua sposa rovina degli Achei

Ecuba dei miei figli il primogenito, per Priamo

Andromaca consegnami al sonno dell'Ade.

La stessa articolazione e scomposizione del periodo ci fa pensare, subito, al melodramma: sono percepibili, anche senza le note, gli alti e i bassi, i ritmi del pezzo.

Aristofane, per bocca di Euripide, rifacendosi liberamente ai vv. 109-112 dell'*Agamennone,* manifesta il proprio scontento di fronte al monotono uso eschileo della cetra attraverso giochi fonici risibili (*Rane,*

vv. 1285-1295).

Come la possa di duplice trono acheo della gioventù greca sbling sbleng sblang sblong

manda la Sfinge cagna patrona di giorni biechi sbling sbleng sblang sblong

impetuoso uccello con lancia e mano vendicatrice sbling sbleng sblang sblong

permettendo di colpire erranti nell'aere cagne rapaci

sbling sbleng sblang sblong

e ciò che inclina verso Aiace

sbling sbleng sblang sblong.

Ma se Aristofane sbeffeggiava la sconsolante uniformità di Eschilo, ancor più divertenti bersagli gli apparivano le arie di Euripide, con i loro belati e gorgheggi, i loro protratti vocalizzi. La parodia si concreta in un miscuglio di testi, con combinazioni peregrine e non governate dalla logica (*Rane,* vv. 1309-1322).

Alcioni che sulle perenni del mare

onde ciarlate

spruzzandovi con umide stille di ali

rugiadose la pelle e voi che agli angoli sotto i tetti teeeeeeeeeeessete con le dita, o ragni,

trame tese su telai

cure di spole canore,

dove l'amico del flauto, il delfino,

tra le azzurre di rostri prore

presagi danzava e stadi.

Lucentezza di vite fiorente di vino,

voluta di grappoli che togli il dolore,

stringiti, figlio, sul mio cuore.

Tra le nefandezze di Euripide, Aristofane annovera anche il ricorso alle nacchere (*krotala*)*:* «Dov'è la ragazza con le nacchere? Vieni qui, Musa di Euripide» (*Rane,* vv. 1305-1307. L'allusione è a Ipsipile che usa le nacchere nell'omonima tragedia: fr. 769 N^2). Ma lo stesso Euripide scherza sull'impiego delle nacchere. Il Ciclope, sbucato fuori all'improvviso mentre i Satiri folleggiano, grida che casa sua non è il luogo adatto né per le nacchere né per i tamburelli (v. 205).

Nell'ambito teatrale compaiono vari strumenti. Nell'*Eumenidi* l'Areopago viene convocato al suono della tromba (vv. 567-569); nelle *Troiane* (vv. 1266-1267) lo squillo delle trombe segnalerà alle prigioniere l'ordine di imbarco sulle navi greche. Nelle *Baccanti* di Euripide sono menzionati, e obbligatori, i timpani, ossia tamburelli da percuotere con il palmo della mano (vv. 58-61). Ma dominano incontrastati a teatro cetra, lira e l'aulòs, il flauto (o meglio l'oboe) nelle sue varie forme (cfr. anche p. 369) per

accompagnare il canto sia dei solisti che del Coro. Qualche volta l'aulòs poteva prevaricare, farla da padrone. Di qui la rivolta di Pratina (sec. vi a.C.), ritenuto l'inventore del dramma satiresco. Il Coro irrompe sulla scena occupata dai «flautisti» e protesta per il baccano che fanno, a scapito della parola (Ateneo, *Sofisti a banchetto*, 617 b-f).

Che razza di frastuono, cos'è questo danzare?

La Musa ha collocato il canto sopra il trono,

ed il flauto è il suo servo, lo deve accompagnare.

Quello strumento ha il fiato di un rospo maculato

e va buttato via, sciupa la melodia,

dissecca la saliva, i bassi li balbetta,

ha il corpo sforacchiato: brucialo in tutta fretta.

Come contraltare a questa denigrazione del flauto andrà citato Platone che nella *Repubblica* (399 d) ritiene l'aulòs lo strumento in assoluto più ricco di suoni e del quale sono imitazioni gli strumenti capaci di produrre tutte le melodie.

Due divertenti esibizioni di cetra e di flauto si incontrano rispettivamente nelle *Tesmoforiazuse* (vv. 101 sgg.) e nelle *Ecclesia-zuse* (vv. 891 sgg.) di Aristofane. Euripide va a chiedere, con Mnesiloco, l'aiuto di Agatone: vorrebbe che il suo collega spiasse cosa tramano le donne alla festa di Demetra. Agatone compare, contornato da vari oggetti, incluse cetra e lira. Si esibisce poi, cantando, nelle parti del solista e del Coro, e proclama di venerare la potente Latona e la cetra, madre degli inni gloriosi per maschio grido. Nelle *Ecclesiazuse,* una vecchia ansiosa di catturarsi un bel ragazzo si rivolge al suo diletto flautista, gli chiede di intonare un'aria degna di lei. E attacca così:

Se qualcuno vuol godere

dell'amore l'emozione

sol con me deve giacere:

ho esperienza e anzianità.

Prive di arte le ragazze

no, non aman con passione,

hanno voglia di cambiare,

non conoscon fedeltà.

Del resto, più di un brano, nelle *Ecclesiazuse*, si presterebbe a rese canterellabili, come l'elenco dei benefici che proverranno, secondo Prassagora, dal governo delle donne (vv. 69 sgg.).

Sarete sfamati, sarete saziati,

avrete da bere a vostro piacere,

ed avrete in godimento

donne belle in quantità.

Ma alle brutte voi dovrete

prima far la carità,

prima far la carità.

L'idea del su e del giù delle note, dei timbri, dei gravi e degli acuti, degli allunghi e dei precipitati non si può avere: in italiano si potrebbe scherzosamente giocare su ritmi svelti, facili, orecchiabili. Aristofane ha offerto molti stimoli a moderni registi e musicisti: citerò i due casi più clamorosi in Italia. Nel 1980 Me-mè Perlini al Comunale di Ferrara mise in scena gli *Uccelli*, servendosi per i brani musicali di un gruppo sperimentale di jazz-rock di moda allora, gli Area (con un cantante del valore di Demetrio Stratos, capace di qualunque timbro vocalico); nel momento in cui nasceva l'utopica città nuova, Nefelococcugia, echeggiò sonora l'*Internazionale*. Nel 1988, al Teatro della Tosse di Genova, Aldo Trionfo si muoveva con altrettanta provocatoria libertà nella dimensione musicale per il collage aristofanesco *Viva la pace*. Trionfo utilizzò brani patetici di Liszt, pezzi struggenti di Schumann, squilli eroici di Wagner, si servì di sinuose cadenze alla Cole Porter, ricorse al tango argentino, al rock turco, al metal rock. Il testo di Aristofane doveva essere innervato di tutti i tipi di melodie: questo fatto e le carenze di testimonianze sulla produzione musicale greca antica giustificano abbondantemente l'impiego delle più varie soluzioni sonore.

Non esistono, mi sembra, nelle realizzazioni moderne di tragedie o di commedie greche «colonne sonore» che abbiano mirato a una mimesi, a un'imitazione attendibile della versione delle antiche melodie greche fornita in "disco da Gregorio Paniagua (Parigi giugno 1978). Più volte si è fatto ricorso in modo felice (anche se non da tutti accettato), per la tragedia, alla sacralità dei riti bizantini e del canto gregoriano.

PARTE II

I testi

I tragici greci selezionano le loro storie all'interno di un panorama vastissimo e intricato, ricco di varianti e di suggestioni. Non si limitano a raccontare una sequenza di fatti, ma isolano alcuni motivi dal grande patrimonio mitico collettivo e lo caricano di secondi significati, di una morale pregnante e talvolta anche ambigua, aprono un tema alla meditazione e al riscontro etico. Il tema viene così immerso nella cultura in movimento, diventa oggetto di dibattito e non di mero riscontro. Il materiale oggetto dell'elaborazione scenica viene offerto da molte leggende, ma non è sacro e immutabile: si presta a più di un'invenzione, di un arricchimento.

Le due saghe più note, per la catena di luttuosi eventi che le contraddistingue, sono quelle degli Atridi e dei Labdacidi. La prima abbraccia tre generazioni. Dopo la morte di Euristeo, il trono vacante di Micene è destinato a chi possiede il simbolo del potere, un agnello dai bioccoli d'oro: il fortunato è Atreo. Ma suo fratello Tieste gli seduce la moglie per farsi consegnare l'agnello e regnare lui. Un sovvertimento delle leggi naturali (il sole muta il suo corso) permette ad Atreo di recuperare il trono e di cacciare Tieste. Poi lo richiama dall'esilio, per un'apparente riconciliazione: ma ne ammazza in segreto i giovanissimi figli e gliene offre le carni in un banchetto, per presentargli poi su un piatto le teste e gli arti delle vittime. Tieste maledice la stirpe di Atreo e si allontana da Argo: avrà un altro figlio, Egisto, e questo, una volta cresciuto, laverà sangue con sangue uccidendo Agamennone, figlio — e successore sul trono — di Atreo. Agamennone, capo dell'armata greca diretta contro Troia, aveva dovuto sacrificare agli dèi la primogenita, Ifigenia, per garantirsi il successo della spedizione. La moglie di Agamennone, Clitemestra, piena di odio contro il marito, in sua assenza diventa la donna di Egisto: quando Agamennone torna vittorioso dalla guerra, insieme con l'amante ne trama la morte e lo sopprime. Toccherà ai due figli di Agamennone, Oreste e Elettra, punire i colpevoli. Aizzato da Apollo, Oreste uccide la madre (e Egisto): contro di lui si scatenano le Furie infernali, le Erinni, che puniscono i delitti contro i consanguinei. Fuggendo da esse, Oreste cerca scampo nel tempio di Pallade, in Atene. Verrà assolto, con il voto della dea, dopo un processo regolare, da un tribunale di cittadini ateniesi: le Erinni placate e persuase da Pallade si trasformeranno in Eumenidi (le Benevole). Tutte? Secondo una variante del mito esplorata da Euripide nell'*Ifigenia in Tauride* alcune delle Erinni non si rassegnano di fronte al verdetto e continuano a perseguitare il matricida. Lo dichiara lo stesso Oreste alla sorella Ifigenia, che non era morta sotto il coltello del carnefice, ma era stata salvata da Artemide e trasportata in Tauride per esservi sacerdotessa della dea (vv. 928-971).

Ifigenia ... Ma Argo, ora guarda a te come sovrano? *Oreste* No, governa Menelao: noi siamo degli esuli. *Ifigenia* Un sopruso del bravo zio in una reggia disastrata? *Oreste* No, la paura delle Erinni mi ha cacciato da Argo. *Ifigenia* Le Erinni. Era questo per cui deliravi anche qui, sulla spiaggia! Me lo hanno raccontato.

Oreste Non è la prima volta che la mia miseria viene alla luce.

Ifigenia Capisco, le dee si accaniscono su di te a causa di nostra madre.

Oreste E mi impongono un morso sanguinoso sulla bocca...

Ti racconterò dall'inizio la storia dei miei patimenti. Quando ciò che avevo fatto a mia madre - non voglio parlarne - si ritorse contro di me, mi si avventarono contro le Erinni, fui costretto a fuggire. Poi, il Lossia (= Apollo) mi spinse a raggiungere Atene, per rendervi conto del mio operato alle dee, il cui nome non si deve pronunziare... Mi presentai sulla collina di Ares, ebbe luogo il processo: c'erano due

sedili di pietra: su uno presi posto io, sull'altro la più vecchia delle Erinni. Venni accusato di matricidio, mi difesi, e Febo mi salvò perorando per me, Pallade col suo intervento rese pari i voti; avevo vinto, ero stato assolto dall'imputazione. Alcune Erinni, persuase dalla sentenza, rimasero là e si fecero erigere un tempio vicino al tribunale: altre non si lasciarono convincere dal verdetto, e continuarono a perseguitarmi senza requie...

La tetra serie delle sventure dei Labdacidi prende avvio da una maledizione che grava su Laio, figlio di Labdaco e marito di

Giocasta. L'oracolo di Delfi l'aveva messo in guardia dal generare, perché se gli nasceva un figlio questo avrebbe ucciso lui e sposato la madre. Laio non obbedisce al consiglio dell'oracolo: quando Giocasta partorisce, il re crede di poter evitare ogni fatale conseguenza facendo esporre il neonato sul monte Citerone, dopo avergli trafitto le caviglie. Ma il bambino dai piedi gonfi (= Edipo) viene salvato da un pastore, consegnato al re di Corinto, Polibo, che lo alleva con affetto, come una propria creatura. Quando più tardi, sempre dall'oracolo di Delfi, Edipo apprende di essere destinato a uccidere il padre e a congiungersi con la madre, abbandona Corinto, inorridito all'idea di fare del male a quelli che crede i suoi genitori, e si incammina verso Tebe. A un crocicchio incontra Laio, diretto a Delfi per chiedere al dio come liberare Tebe dalla Sfinge, un mostro che faceva strage di cittadini: essa poneva ai viandanti un indovinello e li divorava perché non sapevano risolverlo. Tra Laio ed Edipo scoppia una furiosa lite, perché Laio esige che gli si ceda il passo; nel corso della lite il re perde la vita. Giunto a Tebe, Edipo dà la giusta risposta all'enigma proposto dalla Sfinge, che, vinta, si getta dall'alto di un precipizio: i Tebani, riconoscenti, proclamano lo straniero loro sovrano. Edipo sposa Giocasta; da essa avrà quattro figli: Eteocle, Polinice, Antigone, Ismene. A un certo momento, su Tebe si abbatte una tremenda peste. Edipo, saputo dall'oracolo che essa cesserà solo se viene punito l'assassino di Laio, avvia un'inchiesta che lo mette di fronte all'atroce verità: è lui l'assassino (e l'incestuoso). Giocasta si impicca, Edipo si acceca e lascia la città. Una leggenda, raccolta da Sofocle nell'*Edipo a Colono,* vuole che Edipo mendico cieco ed errante, accompagnato da Antigone e raggiunto da Ismene, trovi miracolosamente la liberazione dai mali, venga assunto fra gli dèi, dopo il suo arrivo in un sobborgo di Atene, Colono appunto (vv. 1606-1628):

Allora riecheggiò il tuono di Zeus: rabbrividirono le due vergini a sentirlo. Caddero, tra le lacrime, ai piedi del padre: si battevano il petto, con lunghi gemiti. Ed egli, come sentì quelle grida improvvise, angosciose, strinse le figlie tra le braccia e disse: «O figlie, da oggi non avete più padre. Per me, è tutto finito, non dovrete più darvi pena per il mio sostentamento, una dura pena, lo so. Ma una sola parola può cancellare tutti questi affanni: non c'è nessuno che vi abbia più amate di me, dell'uomo di cui resterete prive, ormai, nella vostra vita». E così abbracciati strettamente piangevano singhiozzando. Quando smisero di piangere, e si spense ogni grido, ed era silenzio, di colpo una voce possente pronunziò il suo nome. Una paura atroce gelò tutti. Un dio lo chiama, lo chiama ripetutamente. «Edipo, dico a te Edipo, che cosa aspetti? Tu indugi troppo, ormai».

Riprendiamo il discorso sulla tradizionale saga dei Labdacidi. Eteocle e Polinice pattuiscono di regnare un anno per uno su Tebe: la precedenza tocca a Eteocle. Il quale però allo scadere dell'anno si rifiuta di mantenere l'accordo. Polinice, esiliato, muove contro Tebe guidando, con altri sei valenti guerrieri, una robusta armata. I due fratelli si scontrano in campo aperto e cadono l'uno per mano dell'altro. Il nuovo re di Tebe, Creonte, fratello di Giocasta, decreta esequie (solenni) per Eteocle, le nega

a Polinice, traditore della patria. Antigone disobbedisce all'ordine di lasciare esposto a cani e avvoltoi il corpo di Polinice, cerca di dargli in qualche modo sepoltura. Scoperta, viene condannata a morte: la sua fine causerà il suicidio del figlio di Creonte, che la ama, e della moglie di Creonte. La vicenda comporta un ultimo seguito drammatico. I Tebani non intendono restituire alle madri per gli onori funebri i cadaveri dei Sette caduti nella lotta contro Tebe: dovrà intervenire il re di Atene, Teseo, perché i Tebani recedano dalla loro decisione.

Uno straordinario patrimonio di soggetti è dato dalla grande avventura del popolo greco, la guerra contro Troia, la distruzione della città. Le sventure toccate ai vinti, ma anche ai vincitori, costituiscono un repertorio di alto pathos, sollecitano una meditazione sulla spietatezza della guerra, sulle ferite da essa inferte alla comunità umana, sul cupo destino che attende ogni individuo.

Aiace, impazzito ad opera di Atena dopo che gli sono state rifiutate le armi di Achille, fa strage di pecore, credendo di massacrare i capi nemici. Quando rinsavisce, prigioniero come è del suo orgoglio, non ha altra scelta davanti a sé se non il suicidio. Riporto i vv. 815-822, 859-865 dell'*Aiace* sofocleo.

È là l'arma omicida, la punta in alto, per penetrare più tagliente: se c'è ancora tempo per riflessioni, è un dono di Ettore, il nemico che detestavo di più, il più odioso a vedersi. E infitta in una terra ostile, la Troade, è affilata da poco sulla cote che rode il ferro; e l'ho piantata nel suolo io stesso, saldamente, perché mi sia benigna nel concedermi rapida fine....

O luce, e tu, sacra terra della mia isola, casa dei miei avi, Atene gloriosa, gente d'Atene cresciuta con me, e voi, fonti e fiumi di qui, campi troiani che mi avete nutrito, io vi saluto, addio: questa è l'ultima parola che vi rivolge Aiace. Il resto, lo diremo ai morti nell'Ade.

(Trad. di U. A. e Vico Faggi)

Filottete, abbandonato su un'isola dai suoi commilitoni durante il viaggio verso Troia, perché afflitto da una piaga maleodorante, si trova di fronte, dopo dieci anni di pene e sofferenze, Odisseo, il responsabile della sua relegazione. Odisseo vuole sottrargli l'arco di Eracle, l'arma infallibile necessaria ai Greci per prendere Troia (e necessaria a Filottete per sopravvivere). Un uomo, il suo nemico con un aiutante giovane, Neottolemo, un oggetto con potere magico e un semidio che concede a Filottete un futuro: ecco gli ingredienti con cui viene costruito un dramma dagli sviluppi volutamente lenti e che comporta in finale l'intervento perentorio del cielo. Eracle dice, tra l'altro, a Filottete (vv. 1423-1433):

Andrai con quest'uomo a Troia, troverà fine il tuo triste male, sarai, per coraggio, giudicato il migliore dei Greci. Con i miei dardi ucciderai Paride, la causa di tante sventure, distruggerai Troia; le spoglie che ti darà l'esercito per il tuo valore mandale a tuo padre Peante, nella casa alle balze dell'Età nativo. Ma la preda che tu conquisterai, in memoria del mio arco, consacrala sul luogo del mio rogo.

Figure già ricche di significato sono colte nel momento della grande svolta esistenziale, della massima crisi. Andromaca, la moglie di Ettore, assegnata come schiava, dopo la caduta di Troia, a Neottolemo, figlio di Achille, ha avuto da lui un bambino, Molosso. Ermione, consorte sterile di Neottolemo, rosa dalla gelosia, tenta, con l'aiuto del padre Menelao, di sbarazzarsi della rivale e del bastardo. Al fianco di Andromaca interviene, per proteggerla, il vecchio Peleo. La storia di un'esistenza singola si trasforma così nella storia di un casato, in cui sopravvivono ormai solo il grande patriarca e il pronipote. Infatti Peleo, che aveva già perso il figlio Achille, perde anche il nipote Neottolemo, ucciso per ordine di Apollo nel tempio di Delfi (vv. 1117-1152).

Stava dritto, davanti al dio, e pregava. E loro, muniti di spade affilate lo assalgono a tradimento, ma non riescono a colpirlo a morte. Il figlio di Achille indietreggia, stacca le armi appese alle colonne del portico, si ferma presso l'altare, si erge nella sua terribilità di guerriero. E chiede a voce alta ai Delfi: «Perché volete uccidere un pellegrino? Perché devo morire?». Non gli rispose nessuno di tutta quella folla. Ma gli scagliarono pietre contro: si difese dalla fitta gragnuola protendendo le armi, riparandosi a destra e a sinistra con lo scudo. Non c'era modo di resistere. Da ogni parte piombavano lance, giavellotti, sibilanti frecce a doppia punta, coltelli da sacrificio. Lui schivava i colpi come se eseguisse la danza militare nelle parate. Poi si avventa su di loro con un balzo da «fosso di Achille»: sparirono come colombe alla vista dello sparviero. Addirittura, si ferirono nella confusione della fuga attraverso gli stretti anditi del tempio: le silenziose dimore sacre riecheggiavano di urla. In quell'attimo di requie per lui, splendeva Neottolemo nelle sue armi scintillanti. Poi, improvvisamente, risuonò una voce terribile, raggelante dall'interno del tempio: risospinse gli uomini all'attacco. Cadde, il figlio di Achille, trafitto nel fianco da uno di Delfi, e corsero in molti a finirlo...

Ecuba, la regina di Troia, prigioniera dei Greci, quando ormai sembra aver raggiunto l'acme della sofferenza (la città è stata distrutta, i suoi figli sono morti tutti, tranne la vergine Polissena e il giovanissimo Polidoro) si vede portar via anche Polissena, che verrà sacrificata dai Greci sulla tomba di Achille. E poi, da un'ancella, la regina apprende che le onde hanno sbattuto a riva il cadavere di Polidoro, tradito e assassinato dal sovrano della Tracia, Polimestore, che doveva proteggerlo. La donna madre si trasforma in tigre-madre, si macchia, per vendicarsi, di un crimine orrendo: a colpi di fibbia, con le ancelle, trafigge gli occhi di Polimestore, dopo aver pugnalato i suoi figli (vv. 1044-1053).

Ecuba Spacca, distruggi tutto, butta giù le porte! Non l'avrai più la bella luce degli occhi, non potrai più vedere vivi i figli. Io li ho uccisi.

Coro Ti sei vendicata dello straniero, padrona, hai vinto su di lui? Hai fatto davvero quello che dici?

Ecuba Lo vedrai presto, qui davanti, brancolare con passi da cieco: e vedrai anche i suoi due figli, cadaveri. Io li ho uccisi, io e le migliori fra le Troiane. Ha saldato il suo debito, Polimestore.

Nel crudele disordine del mondo, anche la tragedia può andare «fuori di sesto» (per usare un'espressione di shakespeariana

memoria) e aprirsi a esiti anche bizzarri. Così la storia epica di Elena che non è arrivata a Troia, perché un fantasma ha preso il suo posto accanto a Paride, diventa la storia di Menelao che rientra da Troia portandosi dietro la falsa moglie impudica e ritrova in Egitto quella vera, e casta, e la salva da indesiderate nozze con il re del luogo.

Anche le vicende di Eracle conoscono eventi terribili che ne consentono la drammatizzazione scenica. La prima moglie dell'eroe, Megara, viene, insieme con i figli, massacrata da lui che per volere di Era è stato colto da un *raptus* di follia. La seconda moglie, Deianira, per garantirsi l'amore del marito gli regala una tunica imbevuta del sangue del centauro Nesso, un filtro magico, secondo le parole del centauro morente: ma quel sangue è veleno, e la tunica strazia Eracle con atroci tormenti (*Trachinie,* vv. 1053-1057; 1079-1084).

Si è incollata al mio corpo, la veste, mi corrode la carne, i visceri, il suo tossico si insinua nelle arterie, nei polmoni, li inaridisce. Si è bevuto tutto il mio sangue giovane, il mio corpo è disfatto; no, non c'è parola: catene sempre più strette mi imprigionano. Nessuna cosa è riuscita a ridurmi così...

Guardatelo tutti, questo corpo piagato, guardate come faccio pietà. Oh Dio, un nuovo spasimo, come brucia, mi trapassa i fianchi, non mi concede un attimo di tregua questa famelica cancrena...

(Trad. di U.A. e Vico Faggi)

Medea, Ippolito, Penteo: la rassegna delle grandi figure tolte dal mito per renderle operanti sulla scena potrebbe continuare a lungo. Occorrerà invece sottolineare un particolare che accomuna tutte le tragedie. I fatti di sangue si verificano a Argo, Corinto, Micene, Tebe, Trezene ecc., ma non nella capitale dell'Attica, che rappresenta, se mai, per i protagonisti un luogo di rifugio e di salvezza: Oreste vi trova l'assoluzione, Edipo la pace, Medea nuove nozze. Non è facile dare una ragione del perché Atene non fa mai da sfondo a un crimine. Si deve ipotizzare che i tragediografi ateniesi preferissero collocare lontano dalla propria città eventi tanto terribili?

È vero che le vicende del mito risalivano a epoche in cui Atene non era ancora così importante. Ma è vero altresì che i suoi re entrano più di una volta nella fitta trama dei drammi, e vi svolgono un ruolo decisivo.

Al centro delle vicende delle tragedie ci sono naturalmente figure di alto livello sociale: sulla scena greca agiscono in veste di protagonisti sovrani coronati, regine, principi, uomini d'arme e dèi, come Dioniso, o semidei come Prometeo e Eracle. Se c'è un trovatello, occorre almeno che risulti il bastardo di un dio, come succede per lo Ione di Euripide. È logico: il mito impone di presentare i grandi «eroi» di cui è composto; c'è uno stato di fatto predeterminato a cui gli autori non possono sottrarsi. I personaggi all'interno di una singola tragedia sono pochissimi, quelli strettamente necessari: hanno, di solito, scarso spazio le figure di contorno, il Pedagogo, la Nutrice, la Guardia, il Servo. Alcune di esse sono delineate con finezze psicologiche, come l'angosciata sentinella dell'*Agamennone,* la balia nemica di Clitemestra nelle *Coefore,* il soldato impaurito nell'*Antigone,* l'Aio dell'*Elettra* di Euripide. Di uno schiavo frigio in preda al panico viene tracciato uno splendido ritratto ironico nell'*Oreste* (vv. 1369-1530): la sua comparsa risponde soprattutto all'esigenza di dimostrare che ormai è Oreste il signore della vita e della morte.

La meccanica dell'azione comporta, talvolta, accanto al protagonista l'aiutante, l'alleato «minore» che suggerisce come superare l'ostacolo. Il Pedagogo nell'*Elettra* di Sofocle disegna il piano per la vendetta e ha una sua parte nel realizzarla; il Vecchio nello *Ione* euripideo si fa carico dei dubbi, delle angosce della sua regina e ne diventa complice e strumento per l'assassinio del trovatello (vv. 808-1047). *Nel'Ippolito* assume un ruolo determinante la Nutrice, illustre antenata delle confidenti di Racine.

Il rapporto tra padroni e servi, infatti, non è sempre gerarchico: il signore non si limita a impartire ordini, può discutere con la gente di rango inferiore, prestare attenzione a quanto dice.

Nutrice Deianira, signora, troppe volte ti ho visto versare lacrime perché Eracle è via. Se è lecito ai servi dare consigli ai padroni, se a me è concesso intervenire... Figli non te ne mancano: perché non ne mandi uno in cerca di tuo marito? Ilio, per esempio, come vuole la logica: dovrebbe pensarci lui a suo padre, cercare di scoprire se sta bene. Ma eccolo che sta arrivando di corsa al palazzo. Se ho detto giusto, questo è il momento per seguire il mio consiglio e servirti di lui.

Deianira Figlio, carissimo figlio, parole di saggezza possono venirci

anche dagli umili. Questa donna, che è una schiava, ha parlato come una donna nata libera (*Trachinie*, vv. 49-63).

(Trad. di U.A. e Vico Faggi)

L'intreccio tragico è visto, quasi sempre, dai Greci come rapporto oppositivo tra due, massimo tre persone. La tensione perciò è bipolare: la presenza di un terzo serve, se mai, a far precipitare l'azione (l'intervento di Pilade al momento del matricidio, nelle *Coefore,* vv. 900-903). Forse il pubblico di allora era scarsamente reattivo nei confronti di una trama che sovrapponesse più di due voci? L'esempio più limpido di scontri frontali è l'*Antigone* di Sofocle che vede faccia a faccia Antigone e Ismene, Creonte e Antigone, Emone e Creonte, Creonte e Tiresia.

La tragedia greca è soprattutto ricerca accanita di una giustizia, è un regolamento di conti fra umano e divino. Al centro si collocano i grandi interrogativi dell'esistenza: oltre al rapporto tra cielo e terra, il tema della morte e della colpa, del destino che viene imposto dall'alto o che uno si costruisce col proprio operato, il motivo della passione distruttrice e delle scelte etiche e pratiche decisive. Di rado l'attualità vi è protagonista. Determinate situazioni esterne alla scena possono suggerire discorsi e battute e sarà ora Sparta, ora Argo nel mirino dello scrittore; determinati eventi, come il massacro del 415 commesso dagli Ateniesi nell'isola di Melo, possono venir riletti (nelle *Troiane* di Euripide) attraverso lo specchio del mito.

È ipotizzabile che figure di grande rilievo politico-storico (o episodi della loro esistenza) siano riconoscibili nel personaggio di una tragedia (e nelle sue vicende?). Allorché nei *Sette contro Tebe* di Eschilo echeggiarono i versi in onore di Anflarao, l'indovino saggio e onesto (vv. 592-594: «egli non vuole sembrare, ma essere il migliore»), gli sguardi della massa si appuntarono - così dichiara Plutarco (*Vita di Aristide,* 3) - su Aristide che assisteva alla rappresentazione. Nel *Telefo* di Eschilo la scena in cui il protagonista per salvare la propria vita dai Greci prende fra le braccia Oreste bambino (cfr. lo scolio agli *Acarnesi* di Aristofane, v. 332) potrebbe rimandare al caso reale di Temistocle. Il quale, ostracizzato e rifugiatosi ad Argo, braccato da sicari ateniesi e spartani riparò presso il suo nemico Admeto, re dei Molossi, e gli chiese protezione stando in veste di supplice presso il focolare e tenendo fra le braccia il figlio di Admeto (Tucidide, i, 136). Sempre la vicenda di Temistocle, nel primo momento del suo esilio, cioè la dimora ad Argo, con emissari ateniesi e spartani che gli davano la caccia, potrebbe essere letta in filigrana nell'avventura delle *Supplici*, profughe ad Argo e braccate dagli Egizi. Nelle *Supplici* di Euripide Teseo potrebbe essere un Pericle in veste eroica, nell'*Oreste* Tindaro potrebbe far pensare al vecchio re spartano Archidamo. Non sono certo che gli autori intendessero fornire un rispecchiamento del presente, ma non è improbabile che il pubblico, soprattutto a posteriori, amasse interpretare in chiave attuale quanto accadeva in teatro e identificasse in questo o in quel protagonista le figure pubbliche più importanti della sua epoca.

Solo i *Persiani* di Eschilo portarono sulla scena, esplicitamente, fatti d'armi più o meno recenti. La storia, però, si svolge a Su-sa e, per usare le parole di Racine sul suo *Bajazet*, «la lontananza del paese rimedia in qualche modo alla eccessiva prossimità dei tempi»; e meno conta nei *Persiani* il trionfo ateniese che non il dolore e la catastrofe degli altri, di altri uomini conosciuti come «i nemici».

Anche il dramma satiresco muove dal mito (e dall'epica), ma sfruttando prevalentemente spunti aneddotici, i motivi dell'avventura e del viaggio, che più facilmente si prestavano a esiti spiritosi e apertamente comici. I protagonisti sono i Satiri, mezzo uomini e mezzo capri, il loro padre Sileno, grasso, beone e vile, e qualche volta Dioniso, che ha alle proprie dipendenze (non si sa perché) i Satiri, sempre scalpitanti nel desiderio di libertà. Questo genere teatrale prediligeva naturalmente i toni

burleschi, mettendo in ridicolo non solo i mortali, ma anche dèi e semidei che patiscono scacco, qualche volta. E l'eroe, quando il coraggio non ce l'ha, se lo dà, come il Licurgo di Eschilo (cfr. fr. 124 Radt) che «di birra stagionata si è bevuto un barile, e parla con iattanza e si sente virile». L'appetito sessuale è una nota dominante: i Satiri (e Sileno) sarebbero sempre pronti all'azione, concupiscono con uguale entusiasmo Danae, amica di Zeus, e il giovanetto Achille. Le invenzioni sono sovente spassose, in quanto si possono tradurre in indovinelli, deformazioni fisiche, canzoncine beffarde, movimenti clowneschi, esaltazioni goderecce. Esistono anche i prodigi: Hermes possiede il cappelluccio che rende invisibili, suo figlio Autolieo sa trasformare gli oggetti (e dunque anche Sileno in un bel ragazzo). Una costante divertente consiste nel fatto che i Satiri si vantano, alla prima occasione, di capacità straordinarie (e poco probabili). Quando si presentano a Oineo per chiedergli in moglie sua figlia Deianira, esibiscono questo biglietto da visita (la traduzione è disonestamente parodica: Sofocle? fr. 1130 Radt):

Di che cosa siam capaci?

Presto detto, siamo audaci,

corsa, lotta, pugilato,

l'avversario è liquidato.

Canto, danza, equitazione

per noi sono professione.

Poi, nello svelare oracoli

siamo proprio dei miracoli.

Medicina, astronomia,

conosciamo la teoria.

Se tua figlia ci concedi

avrai tutto ciò che chiedi.

La commedia cosiddetta antica (nota a noi soprattutto attraverso 11 opere intere di Aristofane) conosce tutti gli spazi: il mondo abitato, il cielo, l'oltretomba: ma il suo epicentro rimase sempre Atene. Da Atene parte la grande avventura che può condurre l'eroe alle soglie dell'Olimpo o nel regno delle Nuvole e dei Cuculi o nell'Ade. I temi affrontati (e in genere compresenti) sono politici, economici, sociali, culturali: riguardano però sempre calamità del singolo o dell'intera comunità a cui occorre trovare rimedio. Le difficoltà sono concrete e assillanti, la soluzione alle traversie viene dagli scatti della fantasia. Un cittadino stufo della guerra manda un mediatore a firmargli una tregua di trent'anni, personale, con gli Spartani. Un vignaiolo a cui gli scontri bellici danneggiano i campi decide di salire su uno scarabeo sino al trono di Zeus per chiedergli ragione di quanto succede e poi recupera da una caverna sotterranea la Pace. Le donne stanche di un conflitto che non finisce mai decidono e attuano uno sciopero del sesso che costringerà gli uomini a cessare le ostilità. Il caos e la corruzione dello stato spingono due benpensanti a fondare una utopistica città dove non ci sia posto per farabutti e truffatori. Gli uomini non sono capaci di governare? Ci penseranno le donne, che si impadroniscono del potere e provvedono sia a un ammasso dei beni, destinati, poi, a un'equa ripartizione sia a un preciso programma

di diritti e doveri sessuali. E se un demagogo nuoce al popolo, gli schiavi angariati troveranno un avversario degno di lui quanto a ribalderia e astuzia: in grado, dunque di sopraffarlo. Se Euripide si è spinto troppo in là con il suo antifemminismo, le donne in assemblea lo riporteranno a più miti consigli. Catturano infatti e legano a un palo un suo parente mandato come spia da Euripide stesso alla loro riunione e dettano le condizioni del riscatto. Ossia: esiste un mondo di pazzi che seminano il disordine, è indispensabile ristabilire l'ordine e devono pensarci i sani. 1 quali, però, lo fanno nella maniera più pazza e imprevedibile.

La struttura della Commedia Antica, a giudicare da Aristofane, si affida a una sequenza fissa su cui si innestano numerose e brillanti gag. Non esiste una trama vera e propria, non c'è nulla di assimilabile a ciò che noi intendiamo per commedia. Lo schema, che si ripete press'a poco costante, comporta uno stato iniziale di disagio o di calamità (la guerra, le prepotenze di un demagogo, abusi legali, un regime maschilista ecc.): si susseguono quindi, a catena, eventi curiosi, nel tentativo di rimediare ai guai; in ultimo un ordine giusto viene ristabilito e magari celebrato. Per uscire dalle peste il protagonista (un individuo o un collettivo) ha una trovata eccentrica, mirabolante: mentre tenta di metterla in opera si trova sulla strada gli avversari più impensati, dopo che ha raggiunto i risultati voluti si possono verificare le conseguenze più impreviste (e l'autore inventa un'ulteriore serie di scenette divertenti). Non ho denaro perché sono onesto e il denaro va solo ai disonesti, mi imbatto in Pluto, il cieco dio della ricchezza, e lo porto a farsi operare, gli rido la vista e... cosa succede quando dispongono di denaro solo i buoni?

A metà, circa, di molte commedie l'azione si interrompe per una sorta di sfilata in passarella (parabasi: cfr. p. 69). Il capo Coro si presenta, con i coreuti e senza la maschera, davanti al pubblico ed espone, al di fuori della trama e del soggetto, idee e aggressive convinzioni dell'autore del testo. È un discorso franco, spregiudicato, ricco «di buoni consigli, di insegnamenti», ma anche di sarcasmo e di insulti («insultare la gentaglia non è una colpa: a pensarci bene è un onore che si rende alle persone oneste»: *Cavalieri*, vv. 1274-1279). La parabasi è anche un'occasione per lo scrittore di autocelebrarsi. Come nella *Pace,* vv. 749-759:

Il nostro poeta ha creato per noi una grande arte, ha innalzato torri costruite con versi stupendi, con pensieri e battute mai triviali. Non ha sbeffeggiato gli ometti qualunque o le donne, ma sfoderando una grinta da Eracle ha attaccato quelli che contano, sfidando il lezzo spaventoso del pellaio [il demagogo Cleone], le sue luride minacce. Io, per prima cosa [c'è qui un passaggio enfatico dalla terza persona alla prima singolare], lotto contro lo squalo: i suoi occhi lanciavano lampi da puttana e cento capi di dannati adulatori gli leccavano, tutto intorno, la testa. La sua voce scrosciava come un torrente che semina rovina; la sua puzza sembrava quella di una foca; aveva coglioni sozzi da orco, il culo di un cammello. Non ho tremato di fronte a un mostro simile, ma mi sono battuto per voi.

Nella Commedia Antica (sempre partendo da Aristofane) quotidiano e fantastico si legano in modo indissolubile e spiritoso. I personaggi sono quelli che circolavano per le strade di Atene, gente del contado e della città, artigiani e funzionari, oracolisti, sicofanti, mercanti, ostesse, filosofi e poeti ecc. Il vignaiolo Trigeo ha diritto di essere un protagonista non meno di Socrate o di Euripide. Ma sulla scena operano anche creature carnevalesche, come l'Occhio del re, o astrazioni personificate come il gigante Guerra, e la Povertà, incarnata da una stracciona macilenta. Non mancano animali protagonisti, come il cane a cui viene intentato un processo nelle *Vespe* da un confratello, o semplici comparse, come il

galletto delle *Vespe* e delle *Ecclesiazuse*. Gli dèi, nominati spesso e volentieri, si affacciano solo rare volte alla ribalta (l'espressione è metaforica), ma non sono in grado di risolvere niente. Anzi, Iride che trasmette gli ordini di Zeus ai ribelli fondatori di Nubicucculia rischia di perdere la propria virtù (*Uccelli,* v. 1205: «Che qualche uccellaccio le voli addosso e se la prenda!»...; «Guarda di non darmi fastidio, altrimenti ti faccio allargare le gambe e ti infilo», vv. 1254-1255) e Hermes, altro portavoce di Zeus, è costretto a mendicare un posto nella società del benessere, nata colla restituzione della vista a Pluto (*Pluto,* vv. 1147-1165).

Hermes Prendetemi con voi, vi prego, come concittadino.

Carione Rimarresti qui piantando in asso gli dèi?

Hermes Certo, da voi si sta molto meglio.

Carione E ti sembra una bella cosa disertare?

Hermes Dove uno sta bene, lì è la sua patria.

Carione Se resti con noi, come ti renderai utile?

Hermes Sistematemi a ungere le porte.

Carione No davvero, non ci servono individui che ungano le porte.

Hermes E allora datemi un posto di procacciatore di affari.

Carione Siamo ricchi. Cosa ce ne facciamo di un Hermes procacciatore di affari?

Hermes Dispongo di ottimi imbrogli.

Carione Imbrogli? Non ne parliamo neppure. Basta con le truffe: la musica è cambiata.

Hermes Accompagnatore? Come accompagnatore sono ottimo.

Carione Ma Pluto ormai ha recuperato la vista: non ci servono più accompagnatori.

Hermes Potrei far da giudice alle gare. Cosa ne dite? A Pluto si attaglia benissimo istituire agoni ginnici e poetici.

Carione Ma che fortuna possedere così tanti mestieri e nomi. Questo bel tipo è riuscito a scovare il sistema per sbarcare il lunario.

È inutile ricercare nella Commedia Antica figure che diventeranno convenzionali più tardi, come il servo che escogita trappole, l'etera dalle piacevoli seduzioni e bugie. Tali figure sono legate a una commedia di trama e non a una commedia di situazioni, in cui le scene vengono puramente giustapposte. Se esiste una problematica etico-politica questa deve essere dibattuta da personaggi della vita quotidiana che magari si confrontano con i portavoce delle grandi idee. Insomma, se il centro dei tanti episodi è la città, sono i cittadini che contano e dialogano. Più avanti, all'epoca della Commedia Nuova (a noi nota soprattutto grazie a scoperte papiracee di opere di Menandro), quando è venuto meno l'interesse etico-politico e avanza in primo piano il privato familiare, e il tema è costituito da amori più o meno contrastati, conta chi appoggia o ostacola questi affetti in gioco. Oltre i «fidanzati», gli amanti e il loro parentado, nella Commedia Nuova prendono la parola il lenone, il paraninfo (figure non testimoniate direttamente nei testi e frammenti rimastici, ma ipotizzabili attraverso Terenzio), gli amici

e, come si è detto prima, il servo, l'etera, e una congerie di altre «maschere fisse».

La Commedia Nuova non crea personaggi così spassosi e sorprendenti da strappare la grande risata. Troviamo piuttosto dei tipi sociali che diventano garbatamente divertenti là dove parlano della propria professione o là dove rivelano qualche bizzarria o goffaggine. Così il (falso) medico parla un dorico artefatto (Menandro, *Scudo,* vv. 439-464), un equivalente del nostro *latinorum,* il cuoco si indigna per i guai che gli capitano. Ecco come protesta Sicone, nel *Dyskolos* di Menandro, entrando in scena con un montone sulle spalle (vv. 393-399).

Questo non è un montone qualunque, è proprio un bel montone. Ma vattene all'inferno! Se me lo carico sulle spalle, si attacca con i denti al ramo di una pianta, mastica le foglie, tira a più non posso. Se lo metto per terra, non muove un passo oltre. Mi tocca tornare indietro e mi ritrovo io, il cuoco, ridotto a pezzi da questa bestiaccia, a dovermelo trascinare per tutta la strada.

E in questo modo si sfoga, indignato, il cuoco dello *Scudo* (vv. 216-219):

Appena riesco a procurarmi un cliente, ecco lì che muore qualcuno e io devo sbaraccare senza prendere un soldo. Oppure una delle donne di casa partorisce dopo una gravidanza tenuta nascosta: di colpo è bel-l'e che finita la festa e io devo andarmene. Che iella!

Talvolta un cuoco può esibirsi esprimendosi con anacronistica forbitezza. In un'opera di Stratone, databile al 310 a.C., il padrone di casa esterrefatto riferisce un colloquio intercorso fra lui e un cuoco, una sorta di Sfinge maschio, abituato a denominare oggetti e cibi non secondo l'uso corrente, ma in base al lessico di Omero (D.L. Page, Select Papyri ni, 57).

Il grottesco Miles Gloriosus è soprattutto una brillante creatura plautina: ha tra i suoi progenitori, se mai, qualche stratego smargiasso sbeffeggiato da Aristofane, il Bucco Miles dell'atella-na. Il soldato di Menandro nella *Ragazza dai capelli tagliati* e nel *Misoumenos* è un uomo d'armi, ingentilito dal sentimento d'amore. È vero che nell'*Adulatore* di Menandro compare un militare fanfarone: ma a giudicare dalla trasposizione fattane da Terenzio *neWEunuco* (cfr. vv. 30-33) il personaggio non era esageratamente caricaturale e rimaneva nei limiti di un beneducato umorismo. L'*Adulatore* era rallegrato anche dalla presenza di un parassita (l'Adulatore, appunto) probabilmente ghiottone e bugiardo come tutti i suoi confratelli, e pronto a elogiare l'arte del vivere a sbafo: si tratta però, sempre a giudicare dal suo erede terenziano, di una silhouette amabilmente spiritosa: si sta al di qua della soglia del vero comico. Nel materiale menandreo a noi pervenuto esiste un'altra sola testimonianza di parassita: il Cherea, che fa una rapida incursione nel i Atto del *Dyskolos* e che ha breve vita scenica e scarso spessore.

La Commedia Nuova ha una sua trama convenzionale che verte in genere su innamoramenti, violenze amatorie, riconoscimenti, contrasti fra padre e figlio e si conclude con nozze riparatrici e liberatorie e un banchetto. Nonostante la sua convenzionalità questo genere, mediante il gioco delle parti, la credibilità degli affetti, la ricca casistica dei sentimenti, l'andamento colloquiale e dimesso del dialogo, riesce a dare un'immagine fedele del vivere e del convivere.

ESCHILO

Agamennone, re di Argo e capo della spedizione contro Troia, il giorno del suo ritorno trionfale in patria, viene ucciso dalla moglie Clitemestra. Il figlio Oreste vendicherà il delitto, macchiandosi di matricidio: perseguitato dalle Erinni, le dee che tutelano le madri, sarà assolto da un tribunale appositamente costituito in Atene, grazie all'intervento celeste di Apollo e di Atena. L'*Orestea* di Eschilo, che racconta in tre drammi questa sanguinosa vicenda, ha goduto di una considerazione molto vigile a partire dal secondo dopoguerra. Il trauma del grande conflitto aveva suscitato domande, dubbi e problemi di rilievo decisivo: come nasce dalle ceneri di un regime autocratico e come si sostiene la democrazia, quali impulsi profondi guidino le scelte dell'uomo, quali dure, spietate leggi ne condizionino il cammino.

La giustizia come equità e come discorso regolato tra gli uomini, non più dominato da antichi terrori, una pace tra mortali e divinità fondata su un reciproco rispetto, la nascita della democrazia: ecco il filo conduttore di due glandi interpretazioni dell'*Orestea*, dovute a J.-L. Barrault (Parigi 1955) e P.P. Pasolini e V. Gassman (Siracusa 1960). Dimensione sociale ed energie ctonie ricevono pari attenzione: un vecchio mondo con i suoi riti sanguinosi esce di scena, forze irrazionali, misteriose e crudeli si piegano alle leggi della Santa Persuasione. Non c'è solo una conquista laica da celebrare: infatti, sia Barrault che Pasolini-Gassman scrutano il lato sacrale dell'*Orestea* rifacendosi l'uno alle cerimonie occultistiche, alle macumbe e ai candomblés brasiliani, l'altro alle credenze del popolo contadino, alle pratiche quotidiane della liturgia cattolica. Il lavoro di J.-L. Barrault e di Pasolini-Gassman costituiva un polo per un intero fronte culturale sul tema allargamento dei diritti all'intero corpo civile, ma anche sul tema omogeneizzazione borghese e perdita delle radici più antiche.

In una fase successiva agli anni Sessanta la democrazia reale ha rivelato le sue pecche (o la sua irrealizzabilità) e altri grandi registi hanno messo in scena, muovendo da Eschilo, i meschini balletti della politica, i bassi interessi di chi è delegato al potere. L'*Orestea* non è stata più vista come un percorso verso una salutare condizione politica né da L. Ronconi (Spoleto 1971) né da P. Stein (Ostia 1981). Ronconi mette in luce non la storia di una collettività, ma il cammino di un protagonista, Oreste, isola il personaggio da quanto gli sta intorno (è l'unico vestito in abiti moderni). E vede il voto assembleare come un ammucchiarsi di manichini senza testa: agli antichi vincoli si sostituisce un vuoto cerimoniale in cui le scelte dei cittadini non hanno più peso. Le figure divine non hanno nulla di ieratico e di solenne: le Erinni sono impersonate da tre vecchie canute e scarmigliate che stringono fra le mani pezzi di fegato crudo: Apollo e Atena hanno duri tratti da guerriero e mezze armature luccicanti. P. Stein pensa che forse dagli scontri tribali può nascere un nuovo stato: ma non può non affacciare tutti i suoi dubbi. In lui i giurati dell'Areopago ripetono varie volte, meccanicamente, il gesto del voto, si ingiuriano e si assalgono tra di loro; e le Erinni vengono, dai benpensanti, impacchettate in drappi di porpora che costituiscono altrettante camicie di forza. In Ronconi manca il tremore e il timore di Dio; gli dèi, comprese le Erinni, sono solo ambigui conversatori. In Stein gli dèi sono personaggi da operetta mitologica, eleganti e lontani, le Erinni dei grotteschi mostri da fantascienza.

L'approccio ali *'Orestea* ha cambiato angolazione più volte, dopo l'affermazione trionfalistica «democrazia sì» e dopo (e accanto) all'interrogativo «democrazia davvero?». Meritano di essere citate almeno due fondamentali rivisitazioni, risalenti rispettivamente al 1981 (Londra) e al 1985 (Milano). La prima, realizzata da Peter Hall, obbedisce a un'esplicita ideologia femminista, sottolineando con forza

tutte le prevaricazioni che l'uomo-eroe e l'uomo-dio esercita sulla donna. La lettura orientata di Hall accentua determinati atti e caratteri: Apollo è un maschilista che perseguita Cassandra, sovrasta minaccioso sulle Erinni, esibisce sprezzantemente i suoi argomenti biologici: «d'utero non è che un contenitore» (siamo lontani da recenti esperimenti di maternità artificiale?).

I temi sociali passano in seconda linea rispetto ai temi che riguardano la lotta dei sessi. Determinante, in tale ambito, è la versione del poeta Tony Harrison, che puntualizza ogni volta il genere a cui appartiene il personaggio in gioco: she-child, she-kin, he-gods, she-gods. Divergendo dall'originale egli rende anche più orribile la mutilazione operata da Clitemestra sul cadavere di Agamennone: la donna, nella versione di Harrison, amputa al marito non solo mani e piedi, ma anche il membro virile. Probabilmente la scelta di tutti gli attori maschili (cfr. p. 18) vuole essere non un rispettoso adeguamento alla tragedia greca antica, ma un segnale accusatorio: gli uomini, ancora oggi, usurpano tutti i ruoli a danno dell'altro sesso.

L'altra lettura, originale e sollecitante, è fornita dalla traduzione *ùeWOrestea* di E. Severino e dalla messa in scena di F. Parenti. Eschilo viene qui inteso come il filosofo che individua nella *dike* il senso dell'essere e del divenire. I personaggi si affacciano per breve tempo sull'esistenza e finiscono per rientrare, secondo una legge necessaria e ineludibile, nel nulla da cui erano scaturiti. Solo il divino si salva, sottraendosi a questa circolarità. L'unico rimedio contro l'angoscia per l'uomo consiste nel contemplare fermamente la verità, nel cogliere il Tutto-essere che non si diversifica e non soffre mutamento. Severino immette nell'originale una serie di integrazioni teoriche e nello stesso tempo immaginose, che dovrebbero essere recitate da un attore supplementare. Nell'allestimento di F. Parenti, volto a sottolineare la parabola del nulla, un particolare è molto interessante. Il Messo che *neWAgamennone* porta ad Argo la notizia della vittoria sui Troiani è un contadino lacero, sfinito, schiacciato dal sonno e dalla stanchezza, per il quale la guerra è fatica, insensato sacrificio, vicenda quasi animalesca del patire.

II passo successivo, in tale direzione, è stato compiuto da H. Heyme (Teatro di Essen 1988). Nella sua rappresentazione dell' *Orestea* il Messo diventa una sorta di reduce dal Vietnam, armato di arco e mitra, che non accetta il reinserimento nella vita civile, è pronto a sparare raffiche all'impazzata, a puntare l'arco contro sospetti (e invisibili) nemici. Nella revisione di Heyme si assiste anche all'abbattimento di una gigantesca statua di Agamennone, a furor di popolo; nel finale Atena, con un fazzoletto rosso intorno al collo, promette (e proclama) l'uguaglianza sociale. Ancora, dunque, una riproposta in fase con il procedere della storia, attraverso tre elementi choccanti: la denunzia della guerra come follia, il rifiuto di ogni dittatura, il rilancio in chiave utopica della Rivoluzione con la maiuscola. All'*Orestea* seguiva, come dramma satiresco, *Proteo,* sulle disavventure di Menelao in Egitto: di esso restano due o tre piccoli frammenti e qualche parola isolata. Ma il tema affascinò Paul Claudel, che tentò di far rivivere l'antico genere in un insolito (per lui) *divertissement* profano. Egli mise insieme, collocandoli sull'isola di Nasso, Proteo, Elena (anzi tre Elene diverse), Menelao, Satiri maschi e una Sati-ressa, nonché un gruppo di foche matematiche. Tra inganni spiritosi, equivoci, metamorfosi, scambi di persone, apparizioni subitanee e scomparse altrettanto sorprendenti, Claudel si inventò un'operetta di stile *boulevardier* dai toni gioiosi e aerei, con qualche immalinconimento (naturalmente i Satiri prigionieri di Proteo riusciranno a ritrovare la libertà).

I personaggi eccezionali, nelle biografie stilate dagli antichi, non muoiono mai in maniera normale:

esiste addirittura un genere letterario in tale senso e si chiama *exitus virorum illustrium*. Eschilo, secondo un oracolo, sarebbe dovuto morire a causa di una freccia celeste. Il presagio si avverò: scambiando la testa calva del poeta per una roccia, un'aquila vi avrebbe lasciato cadere una tartaruga, sua preda, per romperne la corazza. Se si vuole andare a caccia di significati simbolici, si può anche ipotizzare una combinazione divertente: la storia indica il trionfo, sul padre della tragedia, di Sofocle, autore di un *Aiace* (il termine è ricollegato da Pindaro, *Istmica* v, 53, con aiexóq, aquila) e maestro nell'arte della lira, strumento fatto di corde tese su un carapace. La regola dell'eccezionalità vuole anche che un grande non abbia vita facile: tra le disavventure di Eschilo spicca un processo intentatogli dai suoi avversari per avere divulgato in una tragedia i misteri sacri. Questi due elementi, fine insolita e causa da affrontare, si ripresentano con puntualità nei profili biografici anche di Sofocle e di Euripide. Altra caratteristica dei grandi è di non essere capiti dai loro contemporanei: Eschilo fu costretto ad abbandonare Atene in seguito alle delusioni patite (perché i suoi concittadini gli avevano anteposto Sofocle come tragico o Simonide come autore di un carme commemorativo per i caduti a Maratona?) e si recò in Sicilia. Esattamente come farà Euripide optando per la Macedonia di re Archelao, trasmigrò in una terra dove fiorivano spettacoli teatrali.

La *Vita* di Eschilo, premessa alle sue tragedie nel Codice Laurenziano xxxii[8], 9, ricorda la partecipazione eroica di Eschilo alla battaglia di Maratona (dove cadde suo fratello Cinegiro, secondo Erodoto, vi, 114) e di Salamina. A creare l'immagine di valoroso soldato avranno non poco contribuito drammi come i *Sette contro Tebe* e i *Persiani*, testimonianze, per Aristofane (*Rane,* v. 1021 sgg.) del patriottismo del poeta. L'epitafio che Eschilo avrebbe scritto per la propria tomba a Gela menziona, non le sue opere, ma la sua coraggiosa condotta in guerra.

Ancora un'altra informazione su Eschilo si collega strettamente con il suo mondo poetico: e cioè che era iniziato ai riti misterici. 11 particolare si ricava, tra l'altro, dalla preghiera che Eschilo pronunziava nelle *Rane* di Aristofane (vv. 886-887): «De-metra che hai nutrito la mia mente, possa io essere degno dei tuoi misteri».

Lo scrittore nacque a Eleusi, una cittadina distante circa venti chilometri da Atene (verso il 525 da famiglia aristocratica?). Conseguì tardi, a quarant'anni, la sua prima vittoria: lo sappiamo dal Marmor Parium, un'iscrizione ellenistica di cui ci restano due ampi frammenti, e che costituisce una cronaca degli avvenimenti dal tempo del mitico primo re di Atene, Cecrope (1581-1580) al 264-263 a.C. Riportò numerosi trionfi (il numero oscilla tra i 13 e i 28); sopravvivono 81 titoli delle sue opere. La produzione abbondante lo accomuna a Sofocle e a Euripide: altri tragediografi dell'epoca, per esempio Ione di Chio, furono molto meno prolifici. Invitato da Gerone andò una prima volta a Siracusa e nella tragedia *Etnee* celebrò la fondazione della città di Etna ad opera del tiranno (470 a.C.?). In Sicilia rientrò dopo la rappresentazione ad Atene dell'*Orestea* (458): morì a Gela nel 456-455.

Di Eschilo ci sono pervenute sette tragedie e ampi brani di due drammi satireschi. Nell'ordine del Codice Mediceo xxxii, 9 che le contiene, le tragedie sono: *Persiani, Prometeo, Sette contro Tebe, Orestea* (*Agamennone, Coefore, Eumenidi*), *Supplici*. I *Persiani* furono rappresentati per la prima volta nel 472 (una replica ebbe luogo a Siracusa qualche tempo dopo), i *Sette* andarono in scena nel 467, la trilogia è del 458. Le *Supplici* per molto tempo furono ritenute una delle prime opere di Eschilo, dato il loro colore arcaico: un papiro di Ossirinco pubblicato nel 1952 (2256, 3) obbliga a situarle quasi alla fine della carriera del drammaturgo, fra il 466 e il 459.1 titoli dei due drammi satireschi sono: i *Pescatori con rete* e *gli*

Spettatori (o *Visitatori dell'Istmo*).

Persiani. I *Persiani* sono una sorta di psicodramma: raccontano la sfortunata spedizione di Serse contro la Grecia, osservata e rivissuta nei suoi effetti, in casa del nemico, a Susa. I vecchi Consiglieri del re sono in ansia sulla sorte della splendida armata che ha lasciato l'Asia, anche se ne elencano trionfalisticamente i contingenti e i capi. Arriva dalla reggia, in pompa magna, la regina Atossa, vedova di Dario e madre di Serse: confida ai vecchi un sogno sconvolgente che ha avuto su Serse e un sinistro prodigio che si è svolto sotto i suoi occhi mentre usciva dalla reggia per un sacrificio propiziatorio. Il Coro consiglia Atossa di pregare gli dèi perché allontanino i mali, di versare libagioni alla terra e ai morti, di chiedere protezione a Dario. Prima di ordinare i riti necessari, la regina si informa sulla città e la gente contro cui sta combattendo suo figlio. Arriva un Messo: in un lungo discorso, spezzato più volte dagli interventi della regina, racconta la disfatta di Salamina, lo sterminio delle truppe di stanza nell'isola di Psittalia, la fuga di Serse, l'odissea della ritirata verso il nord. Il Coro grida al cielo il destino dei dipartiti, fonte di infiniti lutti, teme tumulti in Asia. La regina rientra a palazzo per preparare le offerte per gli dèi infernali, riesce in vesti dimesse, con le libagioni necessarie, invita il Coro a evocare l'ombra di Dario. Il Coro prega gli dèi che accompagnano i morti, supplica ripetutamente Dario di venire al fastigio del tumulo. Il grande re appare, verrà edotto sulle sciagure toccate a suo figlio, ne preannunzia altre che attendono le truppe persiane in Beozia e a Platea: esorta anche la sua gente a non combattere contro i Greci, a ricondurre alla ragione Serse, che ha peccato di folle orgoglio, travalicando i confini assegnati dal cielo alla potenza persiana. Il Coro ricorda l'antica e oramai perduta fortuna dell'impero. Appena scomparso lo spettro, fa il suo ingresso Serse, con gli abiti regali a brandelli, la faretra vuota: piange insieme al Coro i valenti guerrieri scomparsi, grida tutto il dolore che lo pervade.

Prometeo. Sono molto discusse la data e la paternità del *Prometeo*. Sotto l'occhio vigile di Kratos e di Bia (Potere e Forza, brutali esecutori degli ordini di Zeus), il dio Efesto inchioda a una parete della Scizia Prometeo, punito dal nuovo signore dell'Olimpo per aver donato il fuoco agli uomini. A un Coro di Oceanine, accorse dalle loro grotte all'eco dei colpi di maglio, Prometeo racconta gli eventi che hanno deciso il suo destino: prima, pur essendo un Titano, l'intervento a fianco di Zeus contro i Titani ribelli, poi il conflitto con Zeus a favore dei mortali. Oceano arriva con un grifo alato e cerca, in modo paternalistico, di indurre il «parente» e antico compagno di lotta a piegarsi ai voleri di Zeus. Riparte senza aver nulla concluso. Il Coro esprime la sua dolente pietà per la sorte di Prometeo. Il quale elenca alle Oceanine i benefici che ha riversato sugli uomini. Per il Coro la cupa ventura di Prometeo è un triste monito a non sfidare Zeus. Entra in scena, in preda al delirio, Io, la fanciulla trasformata in giovenca da Zeus e costretta a un furibondo errare dall'odio di Hera (è l'unico personaggio umano in una tragedia di divinità). Prometeo le descrive le peregrinazioni che ancora la attendono, le preannunzia il termine delle sofferenze ad opera di un tardo pronipote, ma anche la fine che incombe su Zeus. Il Coro si auspica di non conoscere mai nozze con sposi celesti. Dopo che Io si è allontanata vittima di nuovo dell'assillo che la perseguita, compare Hermes, l'intelligenza asservita al potere: vuole strappare al Titano il segreto del pericolo che minaccia Zeus. Prometeo non cede e viene sprofondato, con le Oceanine che ne vogliono condividere la sventura, nelle viscere della terra fra lampi e tuoni.

Sette contro Tebe. Il dramma inizia con un'allocuzione di Eteocle: il figlio di Edipo segnala con crude parole ai cittadini di Tebe (assediata da suo fratello Polinice e da altri sei capi argivi) l'imminente grande attacco dei nemici. Un Messaggero porta dal campo le ultime notizie sulle mosse dell'esercito argivo. Un nugolo di donne irrompe tra sighiozzi e strida: sono le Tebane atterrite, sconvolte e supplicano gli dèi di

salvare Tebe dalla conquista, dalla strage. Eteocle con parole aspre, sferzanti, con minacce, riconduce le donne all'ordine, indica quali siano i loro compiti nell'emergenza, offre un patto agli dèi per la vittoria. Il Coro si arrende alle parole di Eteocle, ma si prospetta con angoscia gli orrori della schiavitù. Un Esploratore informa il sovrano sui capi nemici, riferisce i loro atteggiamenti e discorsi, ne descrive, analiticamente, gli scudi istoriati di figure che irraggiano orrore e terrore. Ma Eteocle neutralizza i malefici, contrappone a ciascun capo nemico un guerriero tebano di alta virtù morale: riserva a se stesso lo scontro con Polinice. Poi si avvia al duello, consapevole che grava su di lui e su Polinice la maledizione lanciata dal padre contro i figli, rei di averlo maltrattato da cieco: si richiama al fato, all'inevitabile. Il Coro vede confondersi nuove sciagure con quelle di un tempo, ha memoria delle antiche colpe e punizioni, e paura dell'Erinni invocata da Edipo. La maledizione si avvera. Un Messo racconta come Eteocle e Polinice si siano inflitti reciproca morte: alcuni soldati, in un triste corteo funebre, ne accompagnano le spoglie. Il Coro eleva il suo lamento: Antigone e Ismene piangono, con angosciata trenodia, i fratelli caduti. Un Araldo reca l'annunzio che i nuovi capi di Tebe hanno concesso solenni esequie a Eteocle, negano gli onori funebri a Polinice. Antigone si rivolta contro il decreto, decide di seppellire il fratello: il Coro si divide in due semicori, uno segue la ribelle Antigone, l'altro Ismene, ossequiente agli ordini.

Orestea. La trilogia comprende: *Agamennone, Coefore, Eumenidi*.

Agamennone. Dall'alto della reggia di Argo, una Sentinella di vedetta ormai da dieci anni scorge i fuochi che segnalano la caduta di Troia. Esultante, ma al tempo stesso colta da tristi presentimenti, corre a dare con voce chiara l'annunzio della vittoria alla donna di Agamennone. Un Coro di vecchi rievoca la partenza della flotta per Troia, il prodigio benaugurante che l'ha accompagnata, e ricorda però anche con dolore il sacrificio di Ifigenia, i mali futuri temuti dall'indovino Calcante. Raggiante, in apparenza, di gioia, Clitemestra informa i vecchi del trionfo greco di cui sono prova certa i segnali di fuoco. Un soldato di Agamennone preannunzia l'imminente arrivo del sovrano perché egli sia degnamente accolto. Brevemente accenna alle sofferenze della guerra, alle traversie del ritorno per mare (tra l'altro, nulla più si sa di Menelao): il suo racconto è interrotto per un momento da Clitemestra uscita dalla reggia per affidargli un festoso messaggio da ripetere ad Agamennone. Il Coro rievoca il ratto di Elena, si pone con angoscia il problema della «violenza» che genera sempre «violenza». Su un carro trionfale avanza Agamennone: porta con sé come pregiato bottino e come concubina Cassandra, l'inascoltata profetessa di Apollo. Clitemestra manifesta affetto e devozione al marito e lo convince a entrare nella reggia inoltrandosi sui tappeti di porpora (riservati agli dèi) che essa ha fatto stendere ai suoi piedi. Il Coro non nasconde le paure e le ansie cupe che lo assalgono. Cassandra, rimasta muta finché Clitemestra era in scena, per tre volte, posseduta da Apollo, parla per enigmi nel delirio che la sconvolge, e per tre volte si riscuote dalle sue visioni, alza il velo sul terribile passato, sul presente e sul futuro orrendo della casa di Atreo. Poi getta via le bende sacerdotali e si dirige con fermezza verso la morte che l'attende nella reggia. Dall'interno giungono le grida di Agamennone, colpito a morte nel bagno. I coreuti si interrogano e consultano angosciati: vorrebbero agire, in qualche modo. Ma è tardi. Si spalancano le porte: accanto ai cadaveri di Agamennone e di Cassandra si esalta Clitemestra per l'omicidio compiuto, lo celebra come atto di giustizia, la dovuta vendetta per Ifigenia, mentre il Coro piange il re ucciso, attacca con estrema durezza la sovrana, la accusa di essere una volgare assassina. Sopravviene Egisto, l'ultimo figlio di Tieste, l'amante di Clitemestra: si vanta di essere lui l'artefice, dietro le quinte, di quanto è successo, di aver fatto scontare ad Agamennone l'atroce banchetto imbandito da Atreo per suo

fratello Tieste con le carni dei suoi figli. Il Coro si ribella, impugna le armi contro Egisto, che si preannunzia un durissimo despota. Clitemestra impedisce lo scontro, il Coro invoca il nome di Oreste.

Coefore. Oreste, ritornato in patria, con l'amico Pilade, per vendicare, dietro ordine di Apollo, la morte del padre, vede una schiera di fanciulle dirigersi verso la tomba di Agamennone e ne spia di nascosto le mosse. Sono prigioniere troiane (Coefore) che portano libagioni destinate al defunto sovrano: le ha mandate - così dicono nel loro amaro e agitato lamento - Clitemestra, atterrita da un sogno minaccioso, per placare l'ombra del morto. Con esse c'è Elettra: consigliata dalle donne, invece di sacrificare in nome di Clitemestra, versa le libagioni, ma formula voti benauguranti per sé e per Oreste, maledice gli assassini. Compiuto il rito, scorge sul sepolcro un ricciolo e orme sulla terra intorno: turbata e insieme piena di speranze pensa che sia arrivato Oreste. Ma quando il fratello tanto atteso avanza, quasi magicamente, per farsi riconoscere, Elettra è incredula, diffidente: a poco a poco però si dissolve ogni suo dubbio. Fratello e sorella invocano il morto con crescente e straripante furore, vogliono vendetta: e a essa si aizzano, si eccitano reciprocamente, chiedendo al padre di ascoltarli; anche il Coro si inserisce nelle loro tragiche apostrofi. Poi preparano il piano di azione. Il Coro ricorda i truci crimini di donne (o mostri?) dall'ira indomabile. Oreste, fingendosi un mercante della Focide si presenta a palazzo: accolto con benevolenza dalla regina, le comunica la morte del figlio (da lui appresa durante i suoi viaggi). Clitemestra manifesta, almeno esternamente, un profondo dolore. A tale dolore non crede Cilissa, la vecchia nutrice di Oreste che aveva curato e allevato di persona il bambino in fasce. Mandata da Clitemestra a cercare Egisto perché raggiunga con degli armati il palazzo, per suggerimento del Coro gli dirà di venire subito, ma senza scorta. Il Coro (il testo è molto guasto) esige giustizia e vuole che Zeus protegga l'orfano, incalza Oreste per la sua vendetta «senza vergogna». Egisto arriva da solo per sapere di più e meglio sugli stranieri ospiti nella reggia. Un grido dall'interno preannunzia la sua fine: un servo corre al gineceo per gridare a Clitemestra l'accaduto, per dirle che i morti uccidono i vivi. La regina chiede una scure, è pronta a combattere: si trova di fronte Oreste con la spada in pugno. Supplica allora il figlio: Oreste è sarcastico e spietato, ma davanti al seno materno scoperto esita a uccidere. Pilade, a cui si rivolge disperato, rompe il silenzio tenuto per tutta la tragedia per ricordargli l'ordine di Apollo: Oreste colpisce a morte Clitemestra. Il Coro giubila perché è giunta la Giustizia, è infranto il giogo dei malvagi, e il palazzo può risollevare il capo. Sui due cadaveri, di Egisto e di Clitemestra, esibendo la rete in cui era stato intrappolato e trucidato Agamennone, Oreste innalza il grido del trionfo, ribadisce la giustizia del proprio operato: definisce la madre una vipera, una murena. Poi lo assalgono terrore e orrore. Gli sono apparse (ma nessun altro le vede) creature in tuniche nere, con le chiome attorte di serpenti: dai loro occhi cola sangue ripugnante. Sono le Erinni, le «cagne» vendicatrici di sua madre: Oreste non può più rimanere in Argo e si dà alla fuga. Il Coro si chiede sgomento quando mai finirà l'ira di A te.

Eumenidi. La sacerdotessa di Apollo a Delfi recita fuori dal tempio la sua abituale preghiera agli dèi, poi si addentra in esso per uscirne subito, sconvolta dallo spettacolo che ha visto: repellenti mostri russano addormentati intorno a un essere umano (Oreste) che stringe fra le mani una spada macchiata di sangue e un ramo d'olivo. Come le *Coefore*, anche le *Eumenidi* prendono il nome dal Coro, da quelle furie vendicatrici delle madri, che al termine del dramma si trasformeranno in dee benevole (Eumenidi). Apollo appare all'omicida, gli garantisce il proprio aiuto, lo esorta a fuggire, a raggiungere Atene, dove il dio troverà il mezzo per liberarlo da ogni tormento: lo affida al fratello Hermes perché vegli su di lui. L'ombra di Clitemestra appare alle Erinni sprofondate nel sonno, le apostrofa con amaro e collerico

scherno, le irrita perché si scatenino contro la preda fuggita via. Le Erinni si destano una con l'altra: inveiscono contro Apollo, il ladrone, invocano giustizia, esprimono in un ampio corale il loro rancore e odio, sono pronte a riprendere l'inseguimento. Armato d'arco, Apollo le caccerà dal suo tempio di cui esse pretendono di tutelare la purezza, dopo un dibattito che mette a confronto le contraddizioni non dei sentimenti, ma delle ideologie degli avversari. La scena cambia di colpo: siamo ad Atene, nel tempio di Pallade. Oreste, in preghiera davanti alla statua della dea, viene raggiunto dalla muta delle «cagne» persecutrici che hanno seguito l'odore del sangue umano e si stringono danzando in cerchio intorno a lui e levano un canto di ossessivo annientamento. D'improvviso appare Atena: da lontano ha sentito implorare aiuto, è accorsa: in modo fermo e sereno domanda spiegazioni allo straniero acquattato davanti alla sua statua, alle deformi creature che lo attorniano, le convince a rimettere ogni decisione su Oreste a un tribunale di uomini, l'Areopago. Il Coro addita quale catena di mali possa provocare l'assoluzione di un matricida, ricorda che la nave degli empi e superbi s'infrange, mentre essi non se lo aspettano, sugli scogli della giustizia. Un Araldo convoca i giudici col suono della tromba, le Erinni si dispongono da un lato dell'orchestra come accusatrici, Apollo sarà, come dichiara lui stesso, testimone, difensore, correo. Il dibattito, attraversato dalle passioni, ha logica sottile e pone di fronte due codici di valore: i diritti della madre che porta nel ventre il frutto della vita, sostenuti dalle Erinni, e i diritti del padre, scintilla generatrice, col seme, dell'esistenza, propugnati da Apollo. Mentre i Giudici si alzano per deporre nelle urne le loro «tessere» scoppia un ulteriore provocatorio e secco conflitto tra Apollo e le Erinni. Atena stessa dà il suo voto, appellandosi a ragioni personali (non ha avuto madre, lei): grazie a esso Oreste ottiene la metà dei voti e quindi l'assoluzione. Dichiara, prima di rientrare ad Argo, la sua imperitura gratitudine per la città e per il popolo ateniese, promette l'amicizia di Argo, in caso di pericoli di guerra (una nota di attualizzazione politica?). Le Erinni, furiose per lo scacco e l'umiliazione subita, scagliano terribili maledizioni contro Atene. Impassibile Pallade, con persuasiva e pacata logica, ne placa le ire, promette alle Erinni che eserciteranno sempre il loro compito di protettrici della vita, ma attraverso la tutela delle nascite, garantisce loro costanti onori in Atene. Una processione solenne accompagna con fiaccole nell'antro sotterraneo, dove saranno venerate le dee ormai divenute «benevole» e dispensatrici di prosperità.

Supplici. Le cinquanta figlie di Danao, per evitare il matrimonio con gli odiosi cugini, sono fuggite dall'Egitto verso Argo, l'antica terra materna, e sono sbarcate su una collina dove si trovano statue di dèi. La tragedia *Le Supplici* si apre con una fervente invocazione delle giovani donne a Zeus perché le salvi dal giogo delle nozze. Il re Danao, che le guida, avvista in lontananza i segni di un gruppo di armati in marcia, invita le figlie alla prudenza e alla saggezza di condotta, perché evidentemente stanno arrivando i signori del luogo. Con una scorta di guardie avanza Pelasgo, il re di Argo: brevemente «si qualifica» e domanda alle straniere chi siano e da dove provengano. Alla richiesta di protezione delle Danaidi vorrebbe rispondere in modo positivo, per non incorrere nell'ira di Zeus protettore dei supplici: d'altra parte teme le rappresaglie degli Egizi, non si sente di coinvolgere il suo popolo in una guerra. La larvata e perfida minaccia delle Danaidi di un suicidio collettivo, e contaminatorio, nel recinto sacro lo costringerà a portare il loro caso davanti alla sua gente. Invita Danao a precederlo ad Argo, per posare sugli altari della città i rami da supplici, e gli concede una scorta per la sua sicurezza. Poi invita le Danaidi ad abbandonare il luogo sacro e si allontana per convocare ad Argo l'assemblea. Le Danaidi celebrano Zeus con espressione di profonda e solenne religiosità, lo chiamano padre, generatore, signore, antico sapiente, creatore, onnipotente, benefico, e lo pregano perché allontani da loro la protervia dei maschi, rievocano i mali di Io, loro antenata, ma anche il felice esito della sua vicenda.

Danao rientra con la lieta notizia che la città ha concesso il diritto d'asilo. Ancora una volta le Danaidi innalzano al cielo «sagge» e ardite preghiere, formulano buoni auguri per la terra che le ospiterà. Ma intanto si profilano all'orizzonte le navi degli Egizi: Danao si precipita ad Argo per chiedere aiuto. Le Danaidi si augurano la morte piuttosto che le nozze con l'intollerabile genia dei maschi di Egitto, implorano ancora Zeus. Irrompono sul colle i Marinai nemici, pronti a riprendersi le fuggitive a forza: le aggrediscono verbalmente, le attaccano fisicamente: verranno respinti da Pelasgo e dai suoi Soldati accorsi nel frattempo. È il primo scontro di una guerra che si preannunzia terribile. Danao, rientrato nel frattempo, accompagna le figlie verso la città, non senza aver dato loro prudenti consigli di comportamento. Si avviano le Danaidi, seguite dalle Ancelle, inneggiando agli dèi del paese, invocando Artemide. Ma le Ancelle elevano il canto in onore di Afrodite, mettono in guardia le Danaidi dal respingere l'amore. Sorde al loro invito, le Danaidi implorano da Zeus la vittoria sui maschi.

Pescatori con rete. Dai resti dei *Pescatori* (*Diktyoulkoi*) si lascia intravedere con cautela questa trama. Due pescatori cercano di tirare a riva una rete senza riuscirci (ci sarà rimasto impigliato un mostro marino, una balena?) ed essi sono costretti a chiedere aiuto. Alle grida accorrono i Satiri (rudi lavoratori, come è ben noto): la rete contiene un'arca dalla quale vengono tratti fuori Danae e il neonato Perseo. La donna (che racconta la sua infelice storia?) troverà un interessato e arzillo patrono in Sileno: non sentendosi per nulla sicura di fronte alle «bestie» che la circondano, eleva dure proteste a Zeus, minaccia persino di uccidersi. Il bambino ride e si diverte giocando col vistoso fallo di Sileno, ma si abbandona al pianto quando Sileno gli fa le moine. Il vecchio gli promette allora un giocoso e sano avvenire agreste: «Ti divertirai con le donnole, coi cerbiatti, coi piccoli porcospini». I Satiri sono convinti che Danae sia desiderosa di godersi sino a saziarsene il loro amore e si apprestano a celebrare nozze (non sappiamo quali).

Spettatori. Dei *Theoroi* (= Spettatori) si può tentare una parziale ricostruzione. I Satiri si accostano al tempio di Poseidone sull'Istmo: intendono offrire al dio oggetti votivi, maschere artisticamente riuscite e così realistiche da trarre in inganno chiunque. Le maschere rappresentano il volto buffo dei Satiri stessi. Questi ultimi sono raggiunti e beffardamente apostrofati da

Dioniso, il padrone che hanno abbandonato per venire alle gare, abbigliati in modo ridicolo, «con i loro piccoli falli stretti in una fasciatura che li rende simili a code di topo». Dioniso rimprovera anche i Satiri per le calunnie che hanno diffuso su di lui definendolo inetto e imbelle. Ma Sileno contrattacca e rinfaccia all'antico padrone i patimenti e le angherie subite stando al suo servizio. Dioniso ricomincia con le rampogne e fa balenare davanti agli occhi dei Satiri un minaccioso dono, delle belle catene di ferro. Costretti a rientrare nei ranghi, i Satiri mercanteggiano la resa. Prima di lasciare l'Istmo, tutti insieme, Dioniso e Satiri, celebreranno i giochi istmici.

Eschilo è il portavoce di una visione antropologica del mondo destinata a scomparire con l'illuminismo del v secolo. Attraverso le grandi figure che crea, il drammaturgo sollecita in chi guarda e ascolta una serie di domande atterrite. Il suo non è certo un teatro tranquillizzante che offra (o confermi) delle verità: è un teatro che solleva angosce continue, presentando alternative comunque dolorose (*Agamennone*, vv. 205-217).

Così parlò il più anziano dei due re:

«Atroce destino non obbedire al dio,

atroce destino

se uccido mia figlia, gemma della casa,

se macchio presso l'altare queste mie mani di padre

con i fiotti del sangue

di una vergine sgozzata.

C'è forse una scelta

che non sia colpevole?

Posso abbandonare la flotta,

tradire gli alleati?

No, è giusto esigere

con furia terribile il sacrificio che plachi i venti

col sangue di una vergine.

E così sia, e sia un bene per noi».

Nell'incarnare scelte etiche o nel discutere, nell'interrogarsi sui grandi temi del giusto, dell'ingiusto, del bene, del male i personaggi non usano mai un linguaggio neutro, bensì un linguaggio deciso e tempestoso. Ma si impongono anche all'interno dei protagonisti o al di fuori di loro incontrollabili forze ctonie: e così gli eroi acquistano sulla scena una «seconda» e inquietante dimensione. Si è parlato, per Eschilo, di visione rudemente sacrale della vita, si è usato spesso, per la sua poesia, l'aggettivo «primitiva». L'aggettivo andrebbe analizzato, segmentato: se è pertinente in quanto sintetizza in modo brusco e grandioso la realtà che si riflette nelle opere di Eschilo, è tuttavia inadeguato perché in lui si trovano anche sinuosità e sfumature affettive.

Il mondo dei morti irrompe con prepotenza nel mondo dei vivi: nei *Persiani* Dario esce dalla tomba: è una potenza soprannaturale e può far cambiare le cose, bloccare sotto terra nel buio un destino avverso (vv. 222-223). Nelle *Coefore* perversi influssi emanano dal tumulo di Agamennone: portano Oreste e Elettra a un'autoesaltazione così forte che alla fine non resta loro altro se non dirigere l'arma sul bersaglio (vv. 315 sgg.). Esistono poteri occulti che emergono dal profondo. Gli scudi dei sette guerrieri che assediano Tebe sono il segno di impressionanti forze ctonie; da essi spirano sinistre profezie; gli scudi hanno qualcosa di stregonesco e di maligno. Le Erinni non sono apparizioni effimere, vomitate da antri o da abissi marini, destinate a svanire (come il toro dell' *Ippolito* euripideo). Quegli esseri mostruosi che per un momento suscitano stupore persino in Atena(*Eumenidi*, v. 407) appartengono, in eterno, al regno della Notte. Ma i vivi sono anche invasi, posseduti dagli dèi. Apollo, *neWAgamennone,* si impadronisce del corpo di Cassandra, la costringe a parlare di un passato, di un presente, di un futuro di sangue: la profetessa legge nel libro del divenire anche la propria sorte. Nel *Prometeo,* Io è preda di un incomprensibile, tremendo assillo, scatenato dal cielo: un aculeo la trapassa, uno spettro la bracca, un cieco delirio la scatena in fughe senza approdo.

Qualche volta un personaggio si connota come un'entità sovrumana. Tradizionalmente si tende a cogliere una continuità nella figura di Clitemestra, *dall'Agamennone* alle *Eumenidi.* In quest'ultimo «atto»

della trilogia, dove appare la sua ombra, si svilupperebbero, in analoghe e insieme diverse tonalità, i germi di una ferocia già palpabile nell'Agamennone. Ma Clitemestra, che identifica il figlio con un animale da intrappolare, con una belva (*Eumenidi,* vv. 11 1-113; 131) non potrebbe incarnare la Vendetta con la maiuscola, costituire cioè un assoluto che non comporta cedimenti alla compassione (di qui l'assenza di qualunque istinto viscerale materno)?

In una sola tragedia, i *Sette contro Tebe*, domina un unico personaggio, e tuttavia ci appare sdoppiato, in quanto ingloba in sé due opposte tensioni. C'è un Eteocle freddo, logico, che rifiuta la venerazione cieca per gli dèi, calma l'isterismo femminile, dà precise e accorte disposizioni per la battaglia, oppone ai paralizzanti, blasfemi simboli di un nemico il suo ragionamento calmo e morale. Ma improvvisamente torna a essere il figlio di Edipo, sul cui capo pende la maledizione paterna. Si scatena in lui una devastante febbre omicida, nessuna argomentazione lo ferma; si avvia con odio a uccidere il fratello, alla distruzione della propria casata: «non si può sfuggire ai mali mandati dagli dèi» (v. 719).

Su Eteocle non pesa alcun giudizio negativo nei *Sette*. Non era stato ai patti con Polinice, non aveva rispettato l'accordo di regnare un anno per uno su Tebe. Ma nel dramma non si prospetta mai come possibile via di uscita un'abdicazione che restituisca a Polinice i suoi diritti, e qualifichi Eteocle come sopraffattore. Il mondo intero si rivolge a lui, attende che salvi la città, nessuno dice che l'aggressione è colpa sua, si parla di un complotto dall'esterno: il re è visto come un gagliardo difensore, come chi conduce una giusta lotta contro l'invasore e si prodiga, da patriota, per la città.

Unicamente nel finale, all'atto delle esequie, il Coro dichiara come sia amaro voler regnare da soli (v. 881). A Eschilo interessava meno sottolineare le violazioni della legge operate (anche) da Eteocle, gli premeva di più cogliere l'energia lucida, l'accanimento coraggioso, la tristezza di fondo di un personaggio che si porta dietro una maledizione ineludibile.

Personaggio ancora più complesso di Eteocle si rivela Clitemestra, la madre che vuole la vendetta per la figlia e esige la fine più orribile per il figlio colpevole. Essa è una sposa che patisce di gelosia, un'adultera che sa muoversi con abile strategia difensiva, una regina angosciata dalla maledizione che pesa sulla casa, una donna avida di potere, capace di alternare le minacce e i compromessi, un'omicida risoluta e senza pentimenti (ma non senza inquietudini). In ogni scena rivela un suo volto preciso e univoco: la somma di questi suoi affetti e comportamenti offre, comunque, un ritratto articolatissimo. I due aspetti estremi, di un amore devoto per un uomo e dell'odio viscerale per un altro, sono dati dall'esclamazione disperata alla notizia dell'uccisione di Egisto: «Ahimè sei morto, Egisto mio, mia forza» (*Coefore*, v. 893, trad. L. Traverso) e dall'arrogante inno trionfale sul cadavere di Agamennone (*Agamennone,* vv. 1372-1398).

La Necessità mi ha dettato prima molte parole; non mi vergogno ora a ritrattarle. Come combattere da nemico un nemico che finge amicizia, se non tendendo un'alta rete di mali, invalicabile? Da tanto sognavo questo scontro decisivo di un'antica contesa: è avvenuto, anche se tardi. Sono ferma qui dove ho ucciso: è finita. Ho agito, non lo nego, in modo da impedirgli la fuga, la salvezza dal suo destino. Lo ho avviluppato, come un pesce, in una grande rete senza sbocchi, in una splendida veste funerea. L'ho colpito due volte, due volte ha gridato prima di accasciarsi: su di lui prostrato al suolo ho vibrato il terzo colpo, il grazie votivo per il dio che salva i morti. Cadendo ha eruttato la sua anima, ha emesso un fiotto acre di sangue; il nero spruzzo di una rugiada di morte mi ha investito, dandomi la gioia che provano i germi in boccio per la pioggia mandata su un campo da Zeus. Eccovi i fatti, venerabili Argivi:

siatene lieti, o anche no: io esulto. Se mai fosse lecito offrire libagioni su un morto, in questo caso è giusto, più che giusto. È stato lui in questa reggia a riempire il calice dei mali funesti, e, al suo ritorno, lo ha bevuto fino all'ultima stilla.

Qualche critico, soggiogato dalla figura di Clitemestra, si è chiesto come mai la tragedia prenda il nome da Agamennone. La risposta, teatralmente parlando, è che l'assassinio del sovrano costituisce il motivo centrale del primo atto, è l'anello iniziale della catena dei mali nell'*Orestea.*

Dove agiscono molti personaggi, di solito ci si appunta meno sulla psicologia del singolo e più sulla tensione che lega o respinge tra di loro i protagonisti. Ma Eschilo ha delineato con sapienza tutte le figure della trilogia, maggiori e minori. La profetessa Cassandra, ad esempio, è colta attraverso due momenti del suo essere, quello in cui è corpo dissolto, materia vile posseduta da Apollo e quello in cui si fa lucida esegeta «quando l'oracolo erompe verso il sole e la luce» (vv. 1180-1181), e i frammenti di verità si compongono in disegno nitido e disperato. Infine, la povera bestia perseguitata si libera dalla tormentosa sudditanza ad Apollo, avviandosi con fermezza alla morte predestinata. L'autore quindi, con imprevedibile novità (la trance non comporta che si spieghi ciò che si è detto o fatto), gioca su due registri lontani, il suo personaggio è insieme succube e giudice esatto degli eventi: tra i due poli non c'è ombra di mediazione.

Persino Egisto risulta un autentico personaggio. Molti dotti accademici non colgono la sua perversa sapienza strategica, riducendolo a un arrogante codardo, fanno propria la definizione sprezzante del Coro: «gallo tronfio davanti alla gallina» (v. 1671). Ma Egisto è un acuto ragionatore, è l'uomo che nell'ombra ha tirato le fila perché il corso degli eventi trovasse lo sbocco voluto. È l'inatteso *deus ex machina,* che si assume in proprio un colpo di stato e ne spiega le ragioni recondite. Dopo Cassandra, dopo Clitemestra, compare ancora qualcuno a rievocare i fatti, a ripercorrere, secondo un'altra angolazione, le tappe di una storia. Quando il pubblico crede che tutto sia ormai finito, perché Agamennone è morto, Oreste è messo al bando, quando tutto sembra essersi risolto all'insegna di un adulterio consumato e gravido di conseguenze, attraverso Egisto si concretano due dimensioni in più. L'omicida ha agito così non perché amante della regina, ma perché figlio di Tieste, l'assassinio si incastra come ultima tessera nel mitico conflitto Atreo-Tieste, e si configura come delitto squisitamente politico.

L'intelligenza umana profonda di Eschilo è dimostrata anche da come tratteggia, nei *Persiani,* la regina Atossa. Essa si presenta come una gran dama, che si disinteressa delle cose del mondo, sa vagamente che suo figlio si è diretto verso la Ionia, pone delle domande impossibili («dov'è Atene?», v. 231); è attenta alle leggi dell'etichetta, tiene allo stile. Non chiede al Messaggero se suo figlio è morto (vv. 293-298).

... dobbiamo, noi mortali, sopportare i dolori che ci mandano gli dèi. Ma raccontami per filo e per segno l'intera calamità: anche se soffri, dimmi, con calma, chi è sopravvissuto, chi dei nostri generali dobbiamo piangere, chi, insignito del comando, è caduto lasciando le truppe sbandate, senza un capo.

Ma la dama, la regina è pronta a trasformarsi in tigre e dichiara, appena ha esposto ai Vecchi il sogno che l'ha sconvolta, che qualunque cosa sia successa, suo figlio Serse resta il re, e non deve rendere conto a nessuno del suo operato (vv. 211-214). È la preformazione della tipica madre teatrale, decisa comunque a proteggere la propria creatura: difenderà, infatti, Serse gettando la responsabilità di quanto è accaduto su altri, «trista gente che gli stava vicino» (vv. 753-754). Anche qui, il ruolo conferisce al personaggio valenze non contemplabili *ab initio*: la funzione genera una condotta sorprendente, uno scarso rispetto all'immagine stereotipata di una sovrana.

L'Olimpo eschileo si presenta come una struttura ordinata, che può addirittura far pensare a una sorta di monoteismo: Zeus è al vertice di questo cosmo compatto e coerente: sommo amministratore di giustizia, egli non compie mai atti gratuiti o non comprensibili alla ragione dell'uomo. Il suo intervento punitivo si spiega col fatto che ricostituisce un'armonia là dove i mortali l'hanno violata. In sei delle sette tragedie la più alta delle divinità è dunque portatrice di giustizia e non potenza insondabile e arbitraria: in una sola, il *Prometeo incatenato*, Zeus si configura come dio feroce che opera secondo leggi che non sono quelle dell'equità. La dichiarazione che Zeus, e solo Zeus sta al di sopra di tutti è espressa in versi, giustamente famosi, dell'*Agamennone* (160-178), che ripercorrono in forma scorciata una cosmogonia (Urano, Crono, Zeus).

Zeus, chiunque egli sia,

se così gli è caro venir chiamato,

io lo invoco con questo nome.

Ho tutto soppesato e non trovo

altri che Zeus, se occorre

cacciare completamente dall'anima

la sterile angoscia.

Ci fu qualcuno grande, un tempo,

gonfio di audacia in ogni lotta:

di lui non si dirà neppure: «è esistito».

Ne venne un altro dopo; è sparito,

lo ha sgominato un vincitore.

Ma l'uomo che devotamente celebra Zeus

raggiunge saggezza suprema.

Zeus ha aperto ai mortali le strade

della ragione, sancendo questa legge:

«si impara attraverso il dolore».

Garante della giustizia, Zeus si fa per i mortali dispensatore di

beni o implacabile punitore, motore di quell'ira divina che si abbatte sul colpevole di ἀυθάδεια o di ὕβρις («superba autoconvinzione, insultante sopraffazione»), su chiunque travalichi i limiti dell'umana natura per «funesta Follia, madre di ogni male» (*Agamennone,*, vv. 222-223) e vada contro il precetto delfico del μηδὲν ἄγαν. La legge del πάθει μάθος; (apprendere attraverso la sofferenza, v. sopra) è lo strumento con cui Zeus avvia gli uomini alla saggezza. Nessuno può eludere tale legge: Zeus la impone a tutti i mortali anche contro la loro volontà, dispensando questa sua «grazia violenta»(*Agamennone,* vv. 176-183).

Nell'uomo viene punita di regola la colpa, non la felicità. Le Danaidi, che hanno orrore dei brutali cugini, trovano aiuto e soccorso; ma quando chiedono a Zeus di concedere alle donne la vittoria su tutti gli uomini hanno già imboccato quella strada perversa che porterà, dopo le nozze aborrite, all'omicidio, al castigo. La disfatta di Serse è interpretata da Dario come risultato di u*n'hybris*. Zeus aveva garantito ai Persiani un vasto impero terrestre, ma essi hanno peccato di scarsa saggezza valicando il mare e assalendo la Grecia: «Cumuli di cadaveri, muti, grideranno sino alla terza generazione che i mortali non devono presumere oltre l'umano» (vv. 818-820). Eteocle nega che la giustizia sia mai stata al fianco di Polinice, sin dalla nascita; ha ragione di rifiutarsi di credere che essa assista il fratello ora che muove contro la patria; ma egli stesso non è innocente, perché ha maltrattato il padre cieco e infelice e ha bandito il fratello da Tebe, privandolo della sua parte di eredità: deve pagare le proprie colpe. Agamennone ha sacrificato Ifigenia, Clitemestra ha assassinato il marito: l'espiazione è inevitabile. Persino Prometeo, spesso identificato col ribelle in lotta eroica contro il tiranno, non è immune da pesanti torti: si è distaccato dai suoi fratelli, i Titani, e ha rubato il fuoco a Zeus. Colpa individuale è la prima, commessa con una libera scelta dell'empietà: una volta operata la prima scelta, è fatale sottostare alla serie inevitabile delle conseguenze, perché «delitto genera delitti» (*Agamennone,* vv. 758-759). Il dio interviene nell'azione dell'uomo, dettando ordini, costruendo spietatamente la trappola in cui cadranno il colpevole accecato e i suoi discendenti; ma è storicamente inesatto discutere sulla libertà e responsabilità dell'eroe di Eschilo: bisogna piuttosto rilevare che dio e uomo sono i due poli dell'equilibrio cosmico e che si determinano a vicenda.

Quando il discendente del colpevole si avvia per una strada peccaminosa, eticamente indegna, la divinità concorre corroborando tale comportamento così da accelerare il cammino del responsabile verso la sua perdizione. Gli dèi non si sovrappongono alle scelte umane (Eteocle potrebbe non affrontare in duello Polinice, Agamennone potrebbe non uccidere Ifigenia, e Oreste la madre), ma le rafforzano. A fabbricare un destino di morte contribuiscono con uguale, feroce ostinazione sia l'uomo, che deve agire in una realtà difficilmente decifrabile, sia il risentimento degli dèi. La responsabilità del singolo, che travolto dalla passione cade in nuove colpe, si stempera nella fondamentale ambiguità della condizione esistenziale: «giustizia si batte contro giustizia» osserva il Coro nelle *Coefore* (v. 461), e i Vecchi *nell'Agamennone* dichiarano che «oltraggio ribatte oltraggio ed è difficile giudicare»(*Agamennone*, vv. 1560-1561). E può anche darsi che il processo, che vede la maledizione trasmettersi di padre in figlio, gravare su una stirpe, si blocchi. L'*Orestea* pare dimostrarlo, in essa si prospetta un diverso e nuovo ordine del reale. Purtroppo noi possediamo solo uno dei tre atti della trilogia *Laio, Edipo, / Sette contro Tebe* e della trilogia *Supplici, Egizi, Danaidi*: rispettivamente il terzo e il primo atto. I *Sette* terminano con una sorta di grandiosa cerimonia funebre nazionale, di pianto parentale e cittadino, il loro colore è cupo, tetro. Ma la trilogia delle figlie di Danao, come finiva? Afrodite appare all'ultimo per celebrare l'amore e il proprio potere cosmico (fr. 44 Radt):

ama il cielo sacro di penetrare la terra, amore di nozze coglie la terra; e la pioggia, cadendo dal cielo sposo feconda la terra, ed essa genera ai mortali i foraggi per le greggi, la spiga di Demetra, i frutti degli alberi: per la rugiada delle nozze matura tutto quanto esiste. Di questo sono io la causa.

Sarà esistito anche nelle *Danaidi* uno scioglimento liberatorio, e per chi?

Il «padre» della tragedia ha una straordinaria capacità di suscitare sulla scena il terrore, quello convulso, in azione, e il terrore in agguato. Ci sono momenti, nelle sue opere, nei quali la paura nasce da

un intervento fisico, da una furia brutale. Nell'inseguimento delle Danaidi da parte dei cugini egizi, si assiste a una violenza concreta, tra strida e minacce (vv. 835 sgg.), a un'aggressione che non comporta certo la decapitazione, ma le mani addosso sì.

Presto, alla nave, svelte. Ah, no?

E allora

capelli strappati,

fronti marchiate,

sangue, sangue di teste mozzate.

Di corsa, via di corsa alla nave.

Anche nei *Sette contro Tebe* la paura è un fatto concreto, palpabile: si esterna nelle grida delle donne, nel loro fuggire e sbandarsi. Eteocle fatica a riportare la calma tra quelle «bestie insopportabili», sconvolte dal fragore dei carri da guerra, dal nitrire dei cavalli, dalla grandine di pietre lanciate: è costretto a minacciarle di lapidazione, a coprire con la sua la loro voce «Avete capito o no? Parlo a sordi, io?» (v. 202).

Ma esiste anche un terrore che non si traduce in pura aggressione fisica, ma che incombe livido, in un'atmosfera di ossessione. Le Erinni, implacabile polizia del sangue, si stringono in un cerchio soffocante intorno a Oreste: esse attuano una persecuzione, ma il peggio deve ancora venire, è sadicamente preannunziato (*Eumenidi,* vv. 307 sgg. e cfr. pp. 120-122).

Il re Dario in Eschilo, Polissena in Sofocle, Polidoro nell'*Ecuba* di Euripide sono fantasmi di morti che parlano ai vivi. Ma Eschilo è l'unico tragico greco di cui si conservi anche una scena che noi definiremmo onirica. L'ombra di Clitemestra appare alle Erinni addormentate per ridestarle, per rimetterle in caccia contro il matricida (*Eumenidi,* vv. 94 sgg.). Un sogno, dunque, si materializza: le ombre che popolano il sonno diventano personaggi in carne e ossa, e si muovono sulla scena.

Eschilo usa con sottile sagacia l'arte che oggi si chiama della suspense. La prima parte dell *'Agamennone* sino al delirio profetico di Cassandra è ricca di frasi misteriose, di giudizi obnubilati, di allusioni allarmanti, di turbati interrogativi. I fuochi che annunziano il trionfo dei Greci sono un lieto messaggio, ma la gioia della sentinella è attraversata dall'apprensione: ci sono verità tristi su cui grava un pericoloso silenzio. Clitemestra al suo primo apparire si augura per il bene comune che i Greci vincitori non si siano abbandonati a indiscriminati saccheggi a Troia, abbiano rispettato i templi degli dèi protettori della città: ma il pubblico sa che così non è stato. Il Coro nella *parodos* rievoca l'ambiguo discorso di Calcante alle truppe sull'ira di Artemide: il vate pronostica il necessario e mostruoso sacrificio di Ifigenia, ma prevede anche «... che esso scatenerà la discordia nella casa, non risparmierà lo sposo; la collera che non dimentica e vuole vendicare la prole resta, infida e terribile, a guardia del focolare» (vv. 150-155). Nel primo stasimo sempre il Coro sottolinea il pesante rancore dei cittadini contro gli Atridi, ricorda che c'è un prezzo da pagare, quando il popolo maledice i suoi capi, si attende eventi carichi di tenebre (vv. 456-460). E quando l'Araldo arriva, affiorano ancora le paure e le inquietudini del Coro (costretto al silenzio, come la Sentinella): e la domanda dei Vecchi se Menelao sia ancora vivo significa che essi si augurano qualcuno a fianco di Agamennone: se il sovrano rimane solo, in Argo, è molto più indifeso di fronte alle trame in atto. Infine, Agamennone è indotto, con perfide parole, a compiere un

gesto empio, la sua entrata nel palazzo sui tappeti di porpora è accompagnata da una preghiera che suona sinistra. Cupe nuvole di una tempesta distruttrice hanno ormai coperto tutto l'orizzonte.

Nella struttura drammatica delle tragedie di Eschilo tutti gli elementi, anche quelli apparentemente decorativi, risultano necessari. Nei *Persiani* vengono forniti nominativi di combattenti asiatici per ben tre volte: ma non si tratta semplicemente di dotte rassegne. All'inizio l'elenco dei guerrieri si configura come orgogliosa ostentazione di un esercito di braccia infinite; ma l'ostentazione è circoscritta da due dichiarazioni di paura, di ansia: in un secondo momento il Messaggero preciserà ad Atossa il nome dei morti, stilando il resoconto in negativo; infine, tra interrogativi ed esclamazioni, il Coro formulerà una requisitoria, chiedendo a Serse ragguagli sui comandanti e sugli amici caduti. La vanità nutrita di inquietudine ha dunque ceduto il posto all'amara constatazione delle perdite, l'evocazione altera della partenza è ripresa dalla cupa lista degli scomparsi. Anche la scena di Io nel *Prometeo* aiuta a capire le funzionali connessioni, scoperte o celate, del teatro eschileo (o di impronta eschilea): dopo l'ingresso della donna-giovenca, si passano estesamente in rassegna le sventure a lei già toccate, si delinea il quadro delle sue future peripezie. Non è semplicemente una bella pagina letteraria: l'incontro di Io con Prometeo e il Coro serve intanto a chiarire quale sia la giustizia di Zeus persino nei confronti delle persone che ama, e rafforza la decisione del ribelle di non piegarsi al tiranno; esso è anche l'occasione in cui si offre a Prometeo (che prima e dopo parla solo con divinità) l'interlocutore diverso e umano di cui ha bisogno; infine (apporto non meno importante) l'incontro con Io fa cadere ogni barriera spaziale e temporale, coinvolgendo nel «racconto» genti europee, africane, asiatiche. L'orizzonte fisico si allarga ben oltre la Scizia, dove l'azione è collocata, mentre di là dai normali limiti cronologici, conformemente all'eternità di Prometeo, si affaccia il novero delle future generazioni: il mito si apre così alla storia.

Naturalmente nei drammi di Eschilo si riflette la realtà contemporanea: non è improbabile che i *Persiani* siano anche una difesa della politica marittima di Temistocle e nei *Sette contro Tebe* l'elogio di Amfiarao «colui che vuol essere e non solo sembrare giusto» (v. 592) sia un omaggio ad Aristide. Nelle *Supplici* il parallelo per l'avventura delle Danaidi, profughe ad Argo e perseguitate dagli Egizi, potrebbe essere il caso di Temistocle, ostracizzato e condannato a morte nel 470, che riparò ad Argo, ma sulle cui tracce si erano messi sicari ateniesi e spartani (cfr. anche pp. 187-188).

Due volte in Eschilo vengono contrapposti sistemi di governo opposti: quello assoluto e quello democratico, *Persiani,* vv. 241-242; *Supplici,* vv. 368-370, 425.

Atossa Chi li governa come capo del gregge, chi è il padrone dell'esercito?

Vecchi Hanno fama di non essere servi né sudditi di alcun uomo.

Pelasgo II popolo deve riunirsi, cercare il rimedio; non posso promettere nulla. Riunirò tutti i cittadini per discutere.

Danaidi Tu sei lo stato, tu sei l'autorità popolare... tu detieni tutto il potere in questo paese.

Ma se dalle posizioni nette assunte a favore della democrazia nei *Persiani* e nelle *Supplici* passiamo all'*Orestea,* rimangono aperti tutti gli interrogativi. Eschilo accettava in pieno la riforma democratica di Efialte che aveva trasformato l'Areopago, un

consiglio composto di membri della classe più elevata, limitandone le funzioni a tribunale per i reati di sangue più gravi? O ne era un tiepido sostenitore? La grandezza di Eschilo consiste proprio nel

suscitare problemi continui: è un materiale senza fine, il suo, su cui ci si può esprimere in un senso o nell'altro e da cui si è sollecitati a schierarsi su posizioni opposte. Le messe in scena dell' *Orestea* di questi ultimi quarantanni rilevano due tendenze che non collimano affatto: cfr. pp. 195-198. Certo è solo che con Eschilo irrompono con la massima violenza sulle scene le grandi questioni dell'epoca: il diritto d'asilo, il sorgere dello stato dalle ceneri delle lotte di famiglia, la condizione delle donne, la necessità del voto e di un regime democratico.

Indossando vesti completamente diverse, Eschilo nel genere del dramma satiresco, con i suoi *Pescatori* e *Spettatori* dà voce a un fresco movimento di figure, a un allegro fluire di scenette *en plein air*, in cui il lavoro quotidiano o gli agoni ginnici, le emozioni gioiose e le paure, gli spunti osceni e lo scherzo, tutto si intreccia in storie ben ilari e lievi (per quanto possiamo giudicare dai frammenti).

Nella *Poetica,* 1449 a 16-18, Aristotele dà atto a Eschilo di aver portato da uno a due il numero degli attori, ridotto le parti corali, assegnato il primato al dialogo, attribuisce a Sofocle l'invenzione del terzo attore. È chiaro che drammaturghi operanti nello stesso periodo possono influenzarsi vicendevolmente e che una volta introdotto, uno strumento drammatico nuovo non può venir ignorato. Eschilo utilizza, con parsimonia, il terzo attore «sofocleo» nelle tre «sezioni» dell'*Orestea. Nell'Agamennone,* Cassandra assiste senza proferir verbo al dialogo tra Agamennone e Clitemestra, poi al dialogo fra Clitemestra e il Coro, per riempire, infine, la scena delle sue orrende visioni dopo che la regina è rientrata nel palazzo (vv. 1072-1326). Nelle *Coefore* si trovano di fronte Clitemestra, Oreste e il suo amico Pilade, presente, come tacita figura, dall'inizio del dramma. Il mutismo di Pilade si interrompe solo perché Oreste gli chiede, disperato, se deve davvero uccidere la madre (v. 899): Pilade in tre secchi versi sigla la condanna a morte di Clitemestra. Nelle *Eumenidi,* di fronte ad Atena come giudice, si fronteggiano Apollo, Oreste e le Furie: Atena apre e chiude il dibattito. Cassandra, Pilade, Atena non sono presenze neutre: il silenzio di Cassandra è preludio di una tempesta distruttrice, Pilade fa precipitare gli eventi, Atena governa una situazione: tutti e tre concorrono a tessere la tela più vasta e incidono, direttamente o meno, sul divenire.

Altre notizie su Eschilo e il suo teatro ci provengono da Filostrato, un dotto del **ii-iii** sec. d.C. (*Vita di Apollonio di Tiana* vi, 11, trad. it. di D. Del Corno): «come regista Eschilo adattò la messa in scena al sublime... inventò maschere convenienti al carattere dei suoi eroi, fece calzare il coturno agli attori cosicché incedessero come s'addice a tali personaggi, e per primo fece loro indossare costumi che suscitassero un'impressione degna di eroi e di eroine».

Ateneo (*Sofisti a banchetto,* 21 d-f) attingendo da fonti peripatetiche menziona le vesti belle e maestose ideate da Eschilo, sottolinea che l'intera responsabilità dello spettacolo pesava sulle spalle di Eschilo, e in particolare la coreografia. Eschilo ideava le figure di danza (cfr. Aristofane, fr. 677) e disponeva di un bravissimo corifeo, di nome Teleste: in una coreografia dei *Sette contro Tebe* Teleste riusciva addirittura «a rendere visibili i fatti con la danza». A Eschilo risalirebbe anche (è sempre Ateneo che ci informa, *Sofisti a banchetto,* 428 f) l'introduzione di personaggi ubriachi in scena: l'unico esempio di eroe brillo a noi noto, nell'ambito del dramma greco, è la scena dell' *Alcesti* in cui Eracle spiega a un servo la propria filosofia esistenziale (*Alcesti,* vv. 773 sgg.).

Infine, la *Vita* di Eschilo premessa al Codice Mediceo Laurenziano xxxii, 9, indica i tre elementi principali del teatro eschileo: la disposizione della scena, lo splendore della coreografia e l'abbigliamento degli attori. Elenca poi, confusamente, alcuni ritrovati eschilei: fondali dipinti (la cui paternità, tradizionalmente, si attribuiva a Sofocle), macchine teatrali, altari, sepolcri (ossia elementi di

scenografia), trombe (ossia effetti acustici), spettri, Erinni (presenze «vistose»); e poi ancora vesti con guanti e strascico, coturno dalla spessa suola per rendere i personaggi meglio visibili sulla scena. L'anonimo era colpito, evidentemente, dal meraviglioso teatrale, coerente con il linguaggio denso, grave, di elevata tessitura poetica, persino tumido (barocco?) adoperato dal drammaturgo. L'autore della *Vita* articola le sue osservazioni partendo dalle sole tragedie che anche noi possediamo: pur riduttivo e convenzionale (l'idea del coturno e dell'altezza degli attori eschilei è una sorta di fissazione degli antichi, canonica sin da Orazio: «Aeschylus... docuit magnumque loqui nitique cothurno», *Ars poetica,* vv. 279-280), il suo giudizio non manca di puntualità.

Nel *Prometeo* (i cui personaggi sono dèi e una donna trasformata in giovenca) una serie di entrate prodigiose (Oceanine, Oceano, su una sorta di ippogrifo, Hermes) comunque fossero realizzate giovavano ad arricchire spettacolarmente un'opera in cui il protagonista è immobile, inchiodato a una rupe. Costituiscono delle «entrate» appariscenti e shoccanti il fantasma di Dario nei *Persiani,* il carro di Atossa nei *Persiani,* il carro e il corteo di Agamennone nell'omonima tragedia.

L'*Orestea* si apre con un balenare di fuochi, si chiude con una fiaccolata. Nei *Persiani* c'è un sepolcro, c'è un sepolcro-altare nelle *Coefore* (v. 106); una tromba tirrenica segnala l'inizio del processo nelle *Eumenidi* (vv. 567-569). Oggetti di sinistra rilevanza sono (almeno per noi) nell'*Agamennone* il tappeto rosso disteso ai piedi del re, la rete usata per ucciderlo e sbandierata da Oreste nelle *Coefore, e* la faretra vuota e le vesti stracciate di Serse, del Re dei re, nei *Persiani* (ben diversamente immaginato dalla fantasia popolare). Nei *Sette contro Tebe* i rumori della battaglia, ossessivi e molteplici, sconvolgono il Coro delle vergini te-bane. Nelle *Supplici e* nelle *Eumenidi* l'aspetto stesso delle coreu-te, sottolineato deliberatamente da Eschilo (vv. 279-289; vv. 48-59, 406-407), è destinato a incuriosire nel primo caso, a sorprendere e suscitare terrore nel secondo (al punto di causare svenimenti di bambini e aborti di gestanti, a detta dell'autore della *Vita*). Sia nelle *Supplici* che nelle *Eumenidi* i movimenti del Coro sull'orchestra dovevano produrre intense emozioni: si pensi alla fuga delle Supplici inseguite dai Marinai egizi, alle Erinni che si destano a vicenda e si lanciano sulle tracce di Oreste. Visioni e suoni hanno un'incidenza notevole e corroborano la componente verbale: il critico anonimo era tutt'altro che sprovvisto di finezza.

Eschilo adopera vari stilemi che vanno oltre il gioco retorico per drammatizzare il discorso. Si serve, ad esempio, della cosiddetta composizione ad anello, ossia apre e termina un discorso con la stessa frase. Ma non si tratta quasi mai di un semplice ritornello, di un puro ribadire lo spunto iniziale; il modello conclusivo si carica di significati molteplici attraverso un lungo percorso verbale nell'ampio brano intermedio. Le Danaidi, fuggendo dai loro cugini egizi, chiedono asilo al re di Argo, Pelasgo, cercano di convincerlo ad accoglierle. Il sovrano è inquieto, turbato di fronte a una risoluzione che può avere conseguenze irreparabili (vv. 407-417).

Si impone, ora, un profondo pensiero di salvezza. Come un pescatore si cali nell'abisso un occhio acuto nel vedere, limpido. Bisogna che questa vicenda, prima di tutto, non nuoccia alla città e si concluda bene anche per noi. Non devono esserci né lotta né rappresaglie. Ma se consegno voi, prostrate qui presso gli altari, non voglio trovarmi un oppressivo coabitatore nelle mie case, il demone della vendetta, che neppure nell'Ade risparmia i morti. Non ti pare che sia necessario un pensiero di salvezza?

Il monologo ad alta voce, partito da una pacata osservazione, quando il dilemma si è presentato nella sua lucida e disperante alternativa subisce una torsione improvvisa di tono, sfocia in un'interrogazione,

in un dubbio che ha già in sé qualcosa di negativo (Pelasgo rifiuterà l'aiuto, vv. 438-454). Eschilo non è partito da una frase per riprenderla meccanicamente: tra la battuta di avvio e il sigillo ultimo si inserisce nel frattempo l'esperienza interiore vissuta da Pelasgo, il processo di elaborazione psicologica. Non c'è uno schema sillogistico: premessa maggiore, premessa minore, conclusione. All'inizio fa sentire il suo peso il raziocinio, alla fine prevale l'emozione.

Eschilo trapunge il testo anche con metafore continuate che si muovono tutte in una stessa area semantica. Un lessico che appartiene a un certo settore di realtà percorre un'intera opera, le dà una coerenza affettiva. I vocaboli, sostantivi, aggettivi, verbi formano una parentela, una specie di mappa che unisce gli eventi, costituisce un reticolato interpretativo o di accompagnamento ai fatti. Nella *parodos* dell' *Agamennone* il Coro dei Vecchi si rifa al presagio che aveva accompagnato la spedizione dei Greci contro Troia (vv. 107-120):

Dirò la duplice potenza degli Achei, la duplice concorde guida della gioventù ellenica, e come un travolgente prodigio li spinse contro la terra di Troia, ferro e braccio pronti a colpire. Apparvero due regali aquile ai due re della flotta, nera di penne l'una, l'altra col dorso argen

teo, vicino al palazzo: e sugli spalti, dalla parte del braccio che vibra la lancia, divorarono una lepre pregna di molti piccoli, predandole l'estrema corsa.

L'Orestea si apre e si chiude con i fuochi, il primo e il terzo atto si aprono con l'immagine della caccia. Le aquile piombano sulla vittima, una lepre, le Erinni sono cagne che braccano Oreste. La raffigurazione della lepre si affaccia sin da subito nelle *Eumenidi:* la Pizia prega, tra gli dèi, anche Dioniso, che ha riserbato a Penteo la fine di una lepre (v. 26). I fuochi sono un'eccellente idea registica, offrono suggestioni visive: la tematica venatoria intesse un sottile ordito per tutta l'opera. Basterà qui ricordare che il Coro, nell'*Agamennone* (vv. 694-695), parla dei molti cacciatori armati di scudo che si lanciano sulle orme di Elena, giudica Cassandra «una bestia appena catturata» (v. 1063) e la definisce una cagna di buone nari (vv. 1093-1094): Cassandra stessa menziona le reti per la selvaggina (vv. 1116), si dà atto di fiutare l'usta (vv. 1184-1185). Nelle *Coefore,* Elettra e Oreste evocano il laccio usato per catturare il loro padre (v. 492). Oreste, rivolgendosi al Coro, dopo il matricidio, ritorna sul tema del laccio, delle reti, dell'insidia per una belva (vv. 981-982; 999-1000). Lasciando da parte i vari richiami ai predatori che costellano *l'Orestea* (aquile, leoni, lupi) sarà ancora da ricordare che le Erinni vedono Oreste come un cervo ferito, da braccare seguendo la scia di sangue (*Eumenidi,* vv. 246-247), che esternano il proprio sdegno alla Notte perché Apollo sottrae a esse la vittima dovuta, una lepre. La lunga sequenza di metafore correlate conferisce un alone più selvaggio e quasi animalesco alla vicenda, la trama acquista un respiro ansimante.

Anche i *Sette contro Tebe* sono formalmente unificati da una serie di immagini omogenee: esse richiamano l'imbarcazione, la navigazione, i fenomeni marini. Eteocle si definisce il timoniere del paese (vv. 2-3), il Messaggero lo invita a riparare le avarie della nave come un pilota accorto (vv. 62-63). Ancora Eteocle rammenta alle donne del Coro che il capitano non manovra per la salvezza fuggendo da poppa a prua (vv. 208-210). Sempre il Messaggero richiama il re ai suoi compiti di nocchiero (v. 652). Eteocle si augura che l'abominata stirpe di Laio discenda incontro al suo destino, secondo il vento, verso l'onda di Cocito (vv. 689-691). Le donne del Coro pensano che il demone della stirpe potrebbe avvicinarsi, sviando il suo corso, con soffio più clemente: adesso «tempesta» ancora (vv. 705-708). Parlano del mare, di mali che l'onda rotola: un'onda si abbatte, l'altra leva la triplice cresta e ribolle intorno alla poppa

della città. E sanno che la prosperità eccessiva degli uomini industriosi deve gettare il carico dalla poppa (vv. 758-771). Infine, si esorteranno a vicenda a battere le mani sul capo, secondo il vento dei gemiti, con il movimento cadenzato dei remi (vv. 855-857). Il Messaggero esulta perché la città gode ormai di tempo sereno, perché non si sono aperte falle sotto i colpi continui dei flutti (vv. 795-798). E preciserà che i due condottieri sono stati sospinti dalle raffiche maligne della maledizione paterna (v. 819). Un'identica metafora percorre, dunque, sia l'ambito degli eventi bellici sia quello familiare sia quello della vita politica, conferendo all'intera vicenda un senso di periclitante instabilità.

Eschilo avverte una profonda corrispondenza tra la struttura della lingua e la realtà. Ricorre, dunque, a sue personali etimologie come mezzo per ricavare dalle parole la verità delle cose. Polinice è l'uomo dalle molte discordie (πολύ-νεῖκος, *Sette contro Tebe,* v. 577). Il nome di Elena è ricondotto alla radice ἑλεῖν, annientare (*Agamennone*, vv. 687-689: ἕλανδρος, ἑλέπτολις), la giustizia è detta così (Δίκη) perché è figlia di Zeus (Διὸς κόρα), *Coefore,* vv. 949-950). La lingua, per Eschilo, non è un insieme di segni convenzionali, ma esprime un rapporto diretto con la materia, è la chiave (magica?) che permette di cogliere una parentela tra la società dell'uomo e il mondo naturale. I Persiani sono destinati a distruggere (πέρσαι è l'infinito aoristo attivo di πέρθω), distruggo), ai Gabi, il popolo più giusto e ospitale del mondo, la terra offre spontaneamente i mezzi di sussistenza (fr. 196 Radt): ecco perché sono chiamati così (γῆ, βίος).

La notevolissima ricchezza e varietà tematica di Eschilo, la sua poesia vibrante di passioni laceranti, di angoscia, di rovello intellettuale (ma capace anche di fresche annotazioni paesistiche, di comicità realistica e tersa) trovano espressione in una lingua di grandi risorse e consistenza. Essa attinge all'epica, alla lirica, al nascente pensiero filosofico e scientifico, a serbatoi «dialettali» (Ionia, Sicilia), al parlato: e soprattutto rivela la sua energia creativa, sia nella sintassi sia nella terminologia. Il dettato eschileo è insolitamente denso, grazie all'inserimento e all'invenzione di nuovi vocaboli. Sono parole accese, spesso «imponenti», che costellano un periodare ad ampie volute, illuminando anche i termini adiacenti, agendo su di essi, generando una bellezza spesso sconvolgente.

Certe raffigurazioni sono di una singolare e affascinante audacia: nei *Sette contro Tebe* (vv. 727-731) il ferro della spada è definito un emigrato crudele che proviene dalla Scizia, il giudice che spartisce amaro l'eredità. Nell'*Agamennone* (vv. 437-438) Ares è visto come un cambiavalute che pesa cadaveri sulle sue bilance. Nell'urto frontale, a botta e risposta, di due personaggi si assiste talora alla ripresa da parte dell'uno delle parole usate dall'altro, in accezione negativa: l'apologia che tenta di sé Clitemestra suona condanna sulla bocca di Oreste (*Coefore*, vv. 908-921). Il linguaggio che tende al solenne e al simbolico può suonare vuoto e gonfio: in Eschilo, come in Shakespeare, ha sempre valenza emotiva eccezionale. Tipicamente eschileo il ricorso a forme epiche di particelle, abbandonate dal dire comune: διαί per διά, ὑπαί per ὑπαό. Tali forme si trovano sia nelle parti recitate che nei Cori; non sono suggerite dalla necessità del verso, nascono da una scelta precisa.

I trimetri giambici hanno un andamento regolare, si dispiegano in nitidi periodi. L'ascoltatore non ha bisogno di riordinare in sequenza i vocaboli: anche se non si tratta di frasi elementari afferra subito la gerarchia che intercorre fra i termini. Non ci sono inarcature faticose e il singolo verso non viene mai diviso fra due interlocutori. Nel campo della lirica corale prevale l'intelligente e raffinato ricorso a sequenze giambo-trocaiche; duttilissimo l'uso del docmio (breve-lunga-lunga-breve-lunga), le cui serie ricorrono in genere nei Cori delle donne. Prima di lanciarsi in altri ritmi, più di una volta il Coro attacca

con stanze di anapesti.

SOFOCLE

Il teatro degli ultimi quarant'anni ha conosciuto un alto numero di rivisitazioni sofoclee, soprattutto per quanto riguarda *Antigone* e *Edipo re*. Le ragioni del grande interesse per *Antigone* si identificano con la presenza sulla scena di un'opposizione fondamentale fra l'etica di un governo (le leggi scritte, i poteri costituiti, impersonati da Creonte) e la morale individuale (impersonata da Antigone). Sofocle non fornisce una risposta: ma, nonostante la sua calcolata non-scelta, in genere, gli interpreti tendono con un'operazione manichea e non dialettica a rilevare nell'*Antigone* i diritti del singolo rispetto alla sopraffazione dello stato. Un messaggio di questo genere arriva ovviamente a destinazione in maniera diretta quando il referente oggettivo è una società totalitaria (come la Germania di Hitler e la Spagna di Franco: le *Antigoni* «rifatte» da B. Brecht e da S. Espriu sono aperta condanna di un regime oppressivo). Naturalmente all'interno di questa lettura si hanno varianti significative. Il caso estremo, nel periodo a noi più vicino, è offerto dalla messa in scena limpidamente pedagogica dovuta ai Cinesi (Delfi 1980). Nella rappresentazione del teatro Harbin (che prende il nome da una città del Nord della Cina) Antigone viene disegnata con i tratti del Bene con la maiuscola, il suo nemico con le stigmati del Male: lo spettacolo, per altro drammaturgicamente riuscito, tende a propugnare la resistenza contro i soprusi dell'Autorità ingiusta. Non tragga in inganno il sapore didattico: i Cinesi, che hanno da poco scoperto il teatro greco antico, inseriscono raffinati calligrammi, e cioè gesti, rituali, convinzioni comportamentali, immagini della loro tradizione, in un testo che l'Europa considerava suo.

Più suggestivo e ricco di sfumature l'allestimento approntato da A. Wajda con lo Stary Teatr di Cracovia (Delfi 1989: cfr. anche p. 74). Nell'interpretazione di Wajda, a Creonte si contrappone non solo il singolo (Antigone), ma anche, dopo che l'azione si avvia, tutto un gruppo, una comunità. La voce del Coro corrobora quella di Antigone: e il Coro è il popolo che si configura di volta in volta sotto l'aspetto di soldati polacchi vittoriosi contro i Tedeschi, di funzionari di partito agli ordini di Creonte, di studenti che manifestano a favore di Antigone, e infine, di operai dei cantieri di Danzica, in rivolta. La tragedia si trasforma così in evento di molti, la partecipazione si allarga a interi strati sociali: si assiste a uno slittamento progressivo delle parti, ma l'antitesi tra due modi di intendere il Bene permane e soprattutto permane l'impossibilità, tutta sofoclea, di mediare il conflitto.

Il fascino dell'*Edipo re* ha più di una motivazione. L'opera si presenta, intanto, come un'indagine ossessiva sulla propria biografia e le proprie radici: è un viaggio nella coscienza, arduo, di cui lo spettatore avverte (e fa proprio) ogni rischio. Poi, la tragedia ci parla di un destino non eludibile che ha sin dall'inizio guidato i passi del protagonista: è una *piece a suspense* con attesa protratta all'estremo. In terzo luogo i legami che Edipo ha instaurato costituiscono altrettante violazioni della legge morale: rimettono in forse tradizioni inveterate e indiscusse (il mito sofocleo ricalca ed esprime pulsioni profonde che la psicoanalisi ha ben sondato). Infine, esiste nell'*Edipo re* uno scenario politico inquietante, si intravedono giochi di corte che insidiano il potere del sovrano e che sono favoriti dall'epidemia, dalla peste in corso.

Il ruolo del grande protagonista ha sempre attirato le attenzioni degli attori più noti: non si contano le esibizioni clamorose dei «mattatori» nelle vesti di *Edipo re*. Ma nel contesto degli esperimenti contemporanei sul teatro greco classico va ricordato, per la sua ricerca di altri significati, un tentativo di rielaborazione dell'*Edipo re* condotto dalla Sociedad Dramatica di Maracaibo (Caracas 1986, Delfi 1988). Nella ideazione del regista E. Leon, il dramma parla di un uomo che non si è reso conto che l'universo

non gira intorno a lui, di un sovrano che ha ottenuto il potere solo in seguito alle circostanze. E che invece di sentirsi sopraffatto, è reso cieco dalla sua apparente onnipotenza, crede di possedere tutta la verità: è un insipiente più che una vittima. Il suo regno pacificato e ricco è sconvolto da una peste, la manna mandata dal cielo si rivela vuota schiuma: ai cittadini non resta che affi-darsi a coloro che si erano sempre preoccupati di preservare le tradizioni ancestrali. La parabola diventa chiarissima se si identifica Tebe con Maracaibo, se si dà alla peste il nome che oggi le spetta, ossia «petrolio».

Nell'incontro di due strutture così diverse come il teatro greco e il teatro moderno (che resta di sala anche in ambienti aperti) Sofocle sollecita dibattiti su temi di attualità. La vicenda eroica di Elettra può assumere le forme di un delirio di grandezza, diventare la storia di chi si è chiuso in sé (e in una stanza) e vive in uno stato di esaltazione, preda della propria monomania. Così l'ha vista e l'ha presentata nel 1974 a Torino il regista A. Trionfo. Nell'esasperata ricerca del nuovo cui si dedica Mario Martone, l'avventura e sventura di Filottete viene adoprata per mettere in luce l'impossibilità della riconciliazione o addirittura della comunicazione tra gli uomini, per sottolineare l'isolamento irrimediabile di ciascun vivente. Nell'isola di Lemno, Filottete (secondo la messa in scena di Martone, Napoli 1988, Delfi 1989) non si trova a contatto vero con i suoi nemici: discute con ombre, con fantasmi della sua mente, che assumono per lui consistenza reale (la sostanza dei fantasmi è resa attraverso un video, uno schermo, indice dell'inganno, della simulazione: l'apparizione in finale di Eracle non è altro che il delirio di un'agonia, l'appuntamento con la morte). Il dramma satiresco *Ichneutai* (*I cercatori di tracce*) è servito a Tony Harrison (cfr. p. 51) per un'operazione di impronta nettamente ideologica. La scena si svolge in Egitto, in una zona di scavi dove lavorano i fellah, sotto la guida di Grenfell e Hunt, lo Sherlock Holmes e il dottor Watson della papirologia inglese del primo Novecento. L'azione dei Satiri scatta appena viene scoperto il papiro che contiene i resti degli *Ichneutai*. Nella brillante rielaborazione di Harrison (Grenfell si trasforma in Apollo, Hunt in Sileno) si dimostra che i detentori del potere escludono le classi subalterne dai benefici dell'arte e della cultura: Apollo rifiuta ai Satiri l'uso della lira. Conseguentemente la massa (i Satiri) si vendica distruggendo i tesori della scrittura, metaforizzati attraverso il papiro stesso degli *Ichneutai*.

Sofocle è, dopo Solone, il secondo poeta ateniese legato alla vita politica attiva. Risulta che nel 443 fu tesoriere della lega delio-attica, la confederazione che riuniva intorno ad Atene città e isole per la lotta contro la Persia. Nel 441 fu eletto stratego e partecipò, con esito sfortunato, alla spedizione condotta da Pericle contro la ribelle isola di Samo. Secondo la tradizione, l'elezione a stratego era dipesa dai successi teatrali di Sofocle, dalla vittoria conseguita con *l'Antigone:* recenti episodi di scrittori assunti alla presidenza di una repubblica, in Europa, in momenti delicati rendono abbastanza credibile un'ipotesi respinta sinora con fermezza. Nel 428, sembra, ricoprì di nuovo la carica di stratego, con Nicia. Nel 413, dopo la rotta ateniese in Sicilia, fu nel novero dei dieci cittadini, i cosiddetti probuli, che dovevano gettare le basi per il reazionario governo dei Quattrocento (maggio-settembre 411). Era nato circa nel 496: il Marmor Parium (cfr. p. 199) ci precisa la data della morte, il 406 (poco dopo Euripide).

La fine di Sofocle, di cui conosciamo tre versioni, non è spettacolare come quella di Eschilo e di Euripide, ma si verifica brusca e persino commovente in ambito teatrale. Il poeta sarebbe deceduto per via di un acino d'uva andatogli di traverso[9] (il grappolo era un dono dell'attore Callippide in occasione di un festival: cfr. p. 20) o per uno sforzo incauto di voce mentre recitava *l'Antigone,* o per la gioia provata in seguito al trionfo riportato con *l'Antigone* stessa (che è del 442!). Sempre secondo le avventurose ricostruzioni degli antichi (la più importante è la *Vita* premessa alle opere del poeta nel

Codice Laurenziano xxxn, 9), Sofocle avrebbe conosciuto l'amarezza, negli anni tardi, di un'azione intentatagli, presso la fratria, dal figlio Iofonte, che lo accusò di incapacità di intendere e di volere. L'ipotesi è stata suggerita dal ricordo dei terribili rapporti padre-figlio nella saga di Edipo? Infine, avrebbe ricevuto molte sollecitazioni da parte dei sovrani che lo volevano alle loro corti: ma rifiutò tutti gli inviti, da leale cittadino (ben diverso da Eschilo e Euripide che alla loro patria avevano preferito, rispettivamente, la corte di Gerone e di Archelao).

Le fonti ci gratificano di altri, interessanti dati: Sofocle, il cui padre era fabbricante di spade (o comunque un commerciante) si distinse da giovane come lottatore e musico (cfr. Euripide). A quindici anni guidò il Coro degli efebi che cantavano il peana

per la vittoria di Salamina: come attore impersonò in modo eccellente la parte di Nausicaa, ballando, e di Tamiri, suonando la cetra. Ma rinunziò a esibirsi di persona, perché non era dotato di voce robusta. Qualche moderno considera questa la ragione per cui avrebbe «inventato» il terzo attore: la connessione tra i due fatti non appare così perspicua. Accolse, nella propria dimora, Asclepio quando il dio venne trasportato, sotto forma di serpente, da Epidauro ad Atene nel 420: per questo pio gesto fu venerato, dopo la morte, sotto il nome di Dexione, «colui che accoglie». Il generale spartano Lisandro, che aveva stretto d'assedio Atene, fu costretto dal dio Dioniso, apparsogli in sogno, a concedere il passaggio attraverso le sue truppe al funerale di Sofocle, che venne sepolto a undici stadi fuori dalle mura.

Come si vede, il profilo del grande tragico è piuttosto edificante. Il rispetto che egli ispirava è palese anche dall'assenza di cattiverie della commedia nei suoi confronti. Solo Aristofane una volta lo taccia di avidità, dichiarando che era diventato un Simonide, ossia un poeta noto per le sue tenerezze verso il denaro (*Pace,* vv. 695-699). E qualche mala lingua sottolineava la sua abilità nel dire e nel fare, quando beveva, esattamente come Eschilo (cfr. p. 220).

Sofocle fu molto legato a Erodoto (per il quale compose un'ode, a quanto sostiene Plutarco, *Se il vecchio debba governare*, 785 b). Echi delle *Storie* sono rintracciabili in un discusso passo dell'*Antigone* dove l'eroina spiega perché un fratello sia da anteporre al marito (vv. 904 sgg.); un richiamo a usanze egizie, rese note da Erodoto, si trova nel*l'Edipo a Colono* (vv. 337 sgg.). Era anche un estimatore sincero di Euripide e ne apprezzò (e utilizzò) le idee e le invenzioni teatrali. Nel 406 quando il «rivale» morì, si presentò al proagone vestito a lutto, e i suoi attori sfilarono senza corone. Compose più di 160 drammi, ottenendo venti, se non addirittura ventiquattro, vittorie: si classificò spesso al secondo posto (per esempio, con *l'Edipo re:* cfr. p. 143), mai al terzo.

Di Sofocle ci sono rimaste sette tragedie, un dramma satiresco quasi completo, e cioè *Aiace, Antigone, Edipo re, Elettra, Filottete, Trachinie, Edipo a Colono,* i *Cercatori di tracce* o *Segugi*. Di un altro dramma satiresco (?), *l'Inaco,* si conservano interessanti frammenti. L'*Antigone* è del 442, il *Filottete* del 409, *l'Edipo a Colono* fu rappresentato postumo nel 401. L'*Aiace* si colloca poco prima o poco dopo *l'Antigone,* per il suo colore arcaico. La peste dell'*E-dipo re* può far pensare a un ricordo scottante dell'epidemia che falciò la popolazione ateniese nel 430-428, ma è una deduzione che non tutti accettano. L'*Elettra* potrebbe aver condizionato *l'Elettra* di Euripide (413) o esserne stata condizionata: i suoi elementi formali la classificano fra le opere tarde. La struttura a dittico e i contenuti religiosi hanno indotto qualche interprete a ritenere le *Trachinie* il dramma più antico di Sofocle, ma c'è anche chi postula la dipendenza delle *Trachinie dall'Eracle* di Euripide, se non *dall'Oreste,* e ne abbassa di conseguenza la datazione (407-406?).

Aiace. Atena, offesa ripetutamente da Aiace, gli ha offuscato la mente (lo ha indotto a far strage di pecore, mentre crede di uccidere i capi greci che gli avevano negato le armi di Achille) e mostra a Odisseo, che tuttavia proverà pietà per Aiace, lo spettacolo del suo nemico impazzito. Aiace infatti si è trascinato nella tenda le bestie massacrate e infuria contro un montone credendolo appunto Odisseo. Ai Marinai di Salamina, increduli e tormentati dalle voci che corrono sul loro capo, Tecmessa, prigioniera e concubina di Aiace, racconta la delirante impresa notturna dell'eroe e il suo raggelante ritorno alla ragione, dopo un sonno profondo in mezzo agli animali sgozzati. Si odono i gemiti, le imprecazioni di Aiace: Tecmessa apre la tenda. L'eroe dà voce al proprio dolore, alla propria vergogna: non vede altro rimedio se non la morte per il disonore e il ridicolo di cui si è coperto. Un accorato discorso di Tecmessa lo richiama ai doveri verso il padre vecchio, verso la madre, verso il figlioletto Eurisace. Aiace vuole vedere subito suo figlio e per lui, quando glielo portano, ha parole dolcissime: poi rientra sdegnosamente nella tenda. Il Coro intona un canto dominato dall'idea della morte. Aiace ricompare, parla a se stesso (in presenza di Tecmessa e dei Marinai), si prospetta una soluzione che salverebbe la sua esistenza e risponde alle leggi della natura: «Cedere agli dèi, venerare gli Atridi». Il Coro esplode in una danza di gioia. Un Messaggero arriva dal campo, mandato da Teucro, il fratello di Aiace, e riferisce una profezia di Calcante: «Aiace oggi si salverà dalla collera divina se rimane nella sua tenda». Il Coro sollecitato da Tecmessa si divide in due gruppi che si dirigono l'uno verso la baia a est l'altro a ovest alla ricerca dell'eroe. In un luogo deserto Aiace ha infitto nella terra, colla punta rivolta verso l'alto, la propria spada, infausto dono del suo nemico più odiato, Ettore. Il pensiero va poi agli Atridi che egli consegna alla vendetta delle Furie, infine ai suoi cari, il padre, la madre. Dopo un estremo saluto al sole, Aiace si uccide. Il suo cadavere verrà scoperto, poco dopo, da Tecmessa e dal Coro. Arriva anche Teucro, manda Tecmessa a prendere Eurisace, si prepara a seppellire il fratello. Ma sopraggiungono i capi Atridi Menelao e Agamennone. Il primo in maniera odiosa e da volgare soldataccio, il secondo con sarcasmo e arroganza da alto ufficiale si accaniscono contro il morto, gli negano il diritto alle esequie. I due aspri contrasti fra Teucro e Menelao, fra Teucro e Agamennone sono staccati dal breve intervallo in cui Teucro fa accostare al cadavere il piccolo Eurisace: egli stesso, Tecmessa e il bimbo si recidono una ciocca di capelli per offrirla al defunto. A favore del nemico scomparso si schiererà, con risolutezza, Odisseo. Il suo nobile intervento («Sì, era mio nemico, ma era un valoroso») è decisivo: ad Aiace viene concessa sepoltura. Insieme a Teucro, Eurisace solleva il corpo dell'eroe, dalle cui vene ancora calde sgorga sangue.

Antigone. Eteocle e Polinice, i due figli maschi di Edipo (le figlie sono Antigone e Ismene) si sono dati reciproca morte sul campo di battaglia. Il nuovo sovrano di Tebe, Creonte, ha dato ordine che Eteocle, il difensore di Tebe, riceva solenni esequie e che al cadavere di Polinice, traditore venuto ad assediare la patria, non si dia sepoltura: chiunque trasgredisca tale disposizione verrà lapidato. Antigone (così si apre il dramma) considera proprio dovere violare un decreto che offende gli dèi, e chiede alla sorella Ismene di aiutarla in tale compito. Ma Ismene non è convinta, rifiuta di prendere la via dell'impossibile. Il Coro celebra la vittoria di Tebe sui suoi protervi assalitori. Ai Vecchi, rispettosi del trono di Laio da sempre, Creonte ribadisce di persona l'editto emanato e ne spiega le ragioni politiche. Una Guardia arriva e racconta che il decreto è stato violato: una persona sconosciuta, eludendo la vigilanza delle sentinelle, ha gettato una manciata di polvere sul cadavere. La collera del re esplode: egli sospetta intorno a sé complotti, favoriti dalla corruzione: alle guardie, se non viene scoperto il colpevole, toccheranno supplizi e morte. Il Coro, non senza sgomento, si sofferma sull'audacia dell'uomo che aggioga terra mare fiere, che domina con la parola e il pensiero, ma può essere spinto sia al bene che al male. La

Guardia che si era allontanata pensando di non farsi più rivedere ritorna trionfante con Antigone prigioniera: la donna è stata colta sul fatto mentre gettava per la seconda volta polvere sul cadavere di Polinice. Antigone confessa di aver seppellito Polinice, confessa che le era noto il divieto di Creonte: ma esistono leggi divine non scritte e immutabili che contano ben più degli editti di un re. Creonte condanna a morte Antigone, al cui fianco ora vorrebbe schierarsi Ismene dichiarandosi correa; ma la sorella la schernisce, non accetta la sua tardiva solidarietà. Il Coro commisera le sventure dei Labdacidi, riafferma il potere degli dèi sugli uomini. Il figlio di Creonte, Emone, legato d'amore ad Antigone, si presenta al padre, gli protesta il proprio attaccamento, gli riferisce che contro di lui si levano voci ostili in città, lo prega di recedere dalla sua decisione. Di fronte all'inflessibilità crudele e insensata di Creonte si allontana stravolto dichiarando che suo padre non lo rivedrà più. Il Coro innalza un inno a Eros, il dio contro cui non si può combattere. Antigone, prima di venir condotta al luogo dove l'attende la fine (Sofocle resta sempre sul vago nel definirlo), piange sulla propria solitudine, sul proprio amaro destino. Il Coro tenta di consolarla, ma non le risparmia rimproveri. Creonte esce dalla reggia e invita le guardie a portar via la prigioniera. Il Coro rievoca le sventure di grandi personaggi mitici. Da Creonte si reca l'indovino Tiresia: riferisce che in città avvengono sinistri prodigi, che gli dèi sono sdegnati perché il corpo di Polinice è stato abbandonato in pasto a cani e uccelli. Accusato dal sovrano di menzogna, di venalità e cupidigia, il profeta gli preannunzia la morte di Emone (il castigo per aver chiuso sotto terra un vivo, per aver lasciato insepolto un cadavere) e interventi armati degli stati che confinano con Tebe e che la peste della città sta contaminando: poi si allontana. Creonte, atterrito, si piega e ordina che siano resi onori funebri a Polinice, che sia liberata Antigone. Il Coro si abbandona a un canto-danza di felicità. Ma ormai è troppo tardi. Un Messo racconta - intanto arriva Euridice, madre di Emone - che Polinice è stato sepolto, ma che Antigone è stata trovata appesa a un laccio: Emone ha tentato prima di colpire suo padre con la spada, poi l'ha rivolta contro se stesso e si è ucciso. A Creonte, che avanza col cadavere del figlio sulle braccia, un secondo Messo annunzia che Euridice si è conficcata una spada in petto nella reggia, ai piedi dell'altare. Il sovrano, disperato, invoca la morte, piange la propria rovina, dinanzi a un Coro ormai apertamente nemico.

Edipo re. Una schiera di bambini, giovani, vecchi guidati da un sacerdote si reca da Edipo, sovrano di Tebe, e chiede all'uomo che già aveva salvato Tebe dalla Sfinge un suo risolutivo soccorso. Infatti un gorgo sanguinoso sommerge la città: la pestilenza si avventa su uomini e animali, distrugge ogni messe. Edipo rassicura con umanissime parole «i suoi figli»: preoccupato della situazione aveva già mandato a Delfi Creonte, fratello di sua moglie, per consultare l'oracolo. Ed ecco si presenta Creonte, comincia a parlare oscuramente, poi per invito di Edipo diventa esplicito e dichiara: Apollo ordina di scacciare da Tebe o di mettere a morte il colpevole dell'assassinio di Laio, predecessore di Edipo sul trono. Edipo si impegna a fare luce sulla vicenda. Il Coro invoca Atena, Artemide, Apollo, Dioniso, perché proteggano Tebe da Ares, il dio sterminatore, odioso agli altri dèi. Edipo, per farsi alleato di Apollo e del re morto, emette un bando contro l'assassino e i suoi eventuali complici, invoca su di lui la maledizione: ha già mandato a chiamare, comunque, per consiglio e sicurezza, il vate cieco Tiresia. L'indovino si presenta, ma vorrebbe tornarsene subito indietro, non intende parlare: scatena così la collera del sovrano che lo chiama il più malvagio dei malvagi, lo accusa prima di aver tramato il delitto, poi di volerlo rovesciare dal trono insieme a Creonte, per amore di denaro. Tiresia reagisce aspramente, dichiara reo dell'omicidio Edipo, gli rinfaccia tutte le sue vergogne, ricambia gli insulti con insulti e oscuri vaticini. Infine (mentre Edipo si sta allontanando in preda al furore?) gli delinea il suo tremendo destino. Il Coro si immagina l'errare senza pace del colpevole braccato, è turbato dai discorsi di Tiresia e non vuole credere alle

insinuazioni contro Edipo. Creonte viene a cercare Edipo, protesta la propria assoluta innocenza con accorti e freddi ragionamenti politici, con massime di saggezza. Ma non convince il sovrano: solo l'intervento di Giocasta, che tenta di frapporsi fra marito e fratello, e le preghiere del Coro impediscono che a Creonte venga comminata la pena capitale, ma non gli evitano l'esilio. Per rassicurare Edipo, svalutando la sapienza di Tiresia, Giocasta gli specifica che Laio non era stato ucciso dal figlio come avevano profetato gli oracoli, ma da alcuni predoni stranieri a un trivio: quanto al figlio, tre giorni dopo la nascita era stato gettato nel folto di un monte inaccessibile. Le dichiarazioni di Giocasta turbano Edipo ed egli manda a chiamare l'unico testimone del fatto di sangue, un Servo ora addetto a pascolare le greggi nei campi. Racconta, intanto, della sua regale famiglia di Corinto, di come, insultato in un banchetto da un ubriaco con l'epiteto di bastardo, fosse andato a interrogare Apollo. Saputo dal dio non di chi era figlio, ma che avrebbe ucciso suo padre e sposato sua madre, aveva lasciato Corinto. Durante il viaggio, a un trivio, si era imbattuto in un vecchio scortato da armati, e i cui connotati corrisponderebbero a quelli di Laio, e lo aveva ucciso dopo un diverbio. Il Servo testimone al fatto, confermando che Laio era stato trucidato da ladroni, potrebbe stornare ogni sospetto dal capo di Edipo. Il Coro, mentre proclama di volersi attenere alle leggi celesti eterne, osserva che violenza e ingiustizia incombono: se le azioni disoneste non sono punite a che vale «danzare»? Mentre Giocasta reca corone e incenso agli dèi, da Corinto arriva un Messo, informa che Polibo, re di Corinto, è morto, che i cittadini hanno proclamato Edipo suo successore. Gioisce Giocasta, manda a chiamare Edipo: l'oracolo riguardante Edipo e suo padre è confutato dalla realtà, come quello di Laio. Edipo interroga più a lungo il Messo, vuole sentirsi tranquillo, circa il parricidio. E però lo tormenta ancora l'idea dell'incesto: non vuole, dunque, tornare a Corinto dove vive sua madre. Il Messo lo rassicura su questo punto: non c'è rischio d'incesto, perché Edipo non è figlio di Polibo: lo ha trovato lui stesso ancora infante, coi piedi trafitti, in un anfratto del Citerone. Anzi, precisa, non lo ha trovato, lo ha ricevuto da un pastore di Laio. Giocasta ha capito ormai tutto e cerca di impedire in ogni modo l'incontro voluto da Edipo con il Pastore che aveva esposto a suo tempo Edipo sul Citerone (e che si identifica con la persona che aveva assistito all'omicidio). Non riesce a persuadere Edipo: ormai distrutta corre dentro al palazzo, dove si impiccherà. Ma Edipo crede che la moglie abbia vergogna delle sue umili origini e si proclama figlio della fortuna: il Coro si costruisce una consolante utopia, forse Edipo è figlio di un dio. Giunge il vecchio Servo di Laio: posto a confronto con il Corinzio finge di non ricordare, di non capire. Minacciato di torture e di morte è costretto a dire la verità. Tutto diventa chiaro per Edipo, che si precipita urlando nella reggia. Il Coro prorompe in un amaro lamento sull'infelicità umana. Nella reggia, come apprendiamo da un servo, Edipo trova la moglie, e madre, suicida: le strappa dalla veste le fibbie d'oro e con esse si cava e strazia gli occhi. Con le orbite vuote e grondanti sangue riappare brancolando, grida tutta la sua desolazione. E chiede al nuovo re Creonte di seppellire la morta, di relegare lui sul Citerone, di prendersi cura delle sue figlie giovani; lo implora di consentirgli di toccarle, di sfiorarle ancora con le mani. Creonte manda a prendere le bambine, a cui Edipo parla con estrema dolcezza, ma ordina poi a Edipo di lasciarle, di rientrare nella casa, in attesa degli ordini del dio.

Elettra. Dall'alto di una collina, l'Aio che aveva portato via da Micene Oreste bambino, per incarico di Elettra, mostra al suo pupillo, accompagnato dal fedele Pilade, la pianura di Argo, la città di Micene. Oreste espone il piano per vendicare la morte di Agamennone e recuperare il regno. Per avere libero accesso a palazzo, l'Aio, troppo vecchio per essere riconosciuto, si presenterà come forestiero focese con la notizia che Oreste è morto per un fatale incidente, mentre Oreste in persona (dopo aver reso gli onori alla tomba di Agamennone) arriverà con l'urna contenente le ceneri dello scomparso. Esce dalla reggia

Elettra, in presenza del Coro piange se stessa, la vita di soprusi e di stenti a cui è costretta, l'orribile fine di Agamennone. Ciò che più la tormenta, e lo ribadisce al Coro, è veder perpetuare le offese al morto, assistere in casa ai festeggiamenti dei due amanti che celebrano la morte di Agamennone. Crisotemide esce anch'essa dalla reggia: Clitemestra, scossa da un inquietante sogno, l'ha mandata a portare offerte funebri sulla tomba del defunto. Crisotemide invita la sorella a desistere dai lamenti, a piegarsi a chi comanda: la mette in guardia dal rischio di venir murata, come si sussurra, in una caverna. Ma non riesce a convincerla, anzi viene indotta a sostituire i doni della regina con una ciocca di capelli propri e di Elettra, con una disadorna cintura di Elettra, a implorare l'aiuto del morto contro i nemici. Il Coro proclama la propria fiducia nella giustizia divina. Con un'ancella avanza Clitemestra, per portare frutti di ogni specie all'altare di Febo e chiedergli, con un'empia preghiera, il trionfo su chi nell'ombra trama contro di lei. Ma prima si scontra con Elettra, discutendo sul sacrificio di Ifigenia, in un acrimonioso dibattito. La preghiera di Clitemestra sembra venir esaudita: l'Aio si presenta da lei e la informa, con un elaborato e circostanziato discorso, della morte di Oreste, avvenuta in una gara di carri agli agoni Delfici. Dopo un attimo di accoramento, Clitemestra si sente libera dalla paura di Oreste e di Elettra; Elettra, svuotata di ogni energia, manifesta al Coro, che tenta banalmente di consolarla, tutto il suo dolore: il vendicatore è scomparso, la vendetta non si compirà, Oreste è sparito tragicamente. Quando Crisotemide accorre felice a segnalarle di aver visto una ciocca di capelli sulla tomba di Agamennone, a portarle dunque la prova che Oreste è vivo, Elettra le toglie aspramente ogni illusione. Ma non per questo si arrende: le balena l'idea di assumersi con Crisotemide la vendetta che Oreste non potrà più compiere: l'idea nobile e consolatoria viene respinta dalla sorella, perché è assurda. Il Coro loda Elettra, si augura che possa vivere ricca e potente, trionfando sui suoi nemici. Abbracciando l'urna portata da Oreste che contiene - così crede Elettra - le ceneri del fratello, la donna ricorda lo scomparso con cuore di sorella e di madre, lo chiama figlio. Scosso dai suoi singhiozzi, Oreste si fa faticosamente riconoscere, ma frena la gioia di Elettra, si consiglia con lei sulla vendetta da attuare, le suggerisce di fingere tristezza per ingannare i nemici: l'Aio invita i due a non indugiare oltre. Il Coro preannunzia la morte che avanza inesorabile nella reggia. Dentro la reggia si ode l'urlo di Clitemestra colpita da Oreste mentre sta adornando l'urna per la sepoltura. Elettra dal di fuori invita il fratello a colpire ancora. Egisto arriva dai campi per avere conferma, dagli ospiti focesi, della fine di Oreste: viene accolto con parole di scherno da Elettra. Si aprono le porte della reggia, si vede il cadavere coperto da un velo. Egisto, invitato da Oreste a sollevare il velo, scopre che è stata assassinata Clitemestra: sa di essere ormai perduto, ha un ultimo sarcastico scambio di battute con il suo carnefice, che lo invita a precederlo dentro la reggia. Le porte del palazzo si chiudono alle spalle dei due: una morte simbolica tien dietro, così, a una morte sanguinosa.

Trachinie. Eracle è partito da tempo da Trachis (città dove la sua famiglia vive in esilio) per un'impresa rischiosa che potrebbe porre termine ai suoi travagli o alla sua esistenza. Deianira non ha più sue notizie da quindici mesi: dopo aver ripercorso quasi dentro di sé la triste storia delle proprie nozze chiede conforto e consiglio alla Nutrice. Questa la esorta a inviare il figlio Ilio in cerca e in soccorso del padre. Per l'appunto compare Ilio, che ha qualche idea su dove si trovi suo padre e tenterà di raggiungerlo. Il Coro, ripercorrendo la tela delle sofferenze di Eracle e di Deianira, rassicura la donna: Zeus non abbandonerà suo figlio Eracle. Deianira, che vede nelle nozze il principio di tutti i dolori dopo la gioventù spensierata, parla alle vergini del Coro di una tavoletta che le ha lasciato Eracle con l'oracolo ricevuto a Dodona, del testamento dettato dall'eroe prima di partire. Ed ecco si presenta inghirlandato un Vecchio: ha appreso da un araldo, Lica, che Eracle è in marcia verso Trachis e si è affrettato a portare

per primo la bella notizia, con la speranza di ottenere un concreto grazie. Le giovani del Coro intonano, felici, un peana per Apollo e Artemide. Ed ecco arrivare Lica, con un corteo di prigioniere, preda conquistata da Eracle distruggendo Ecalia in Eubea. L'eroe riteneva responsabile della propria schiavitù al servizio di una donna il re Eurito e si era vendicato, appena aveva potuto, attaccando e radendo al suolo la città. Una schiava desta particolare pietà in Deianira, le sembra nobile e consapevole del suo stato. Interrogato sulla fanciulla, che non ha mai risposto alle domande di Deianira, Lica dichiara di non saperne nulla, neanche il nome. Mentre Lica e le prigioniere si ritirano a palazzo, il Vecchio prega Deianira di rimanere: deve informarla che la ragazza in questione è Iole, la figlia del re Eurito, e che Eracle ha distrutto Ecalia solo per avere lei. Deianira chiede conferma a Lica che sta uscendo dal palazzo: posto a confronto con il Vecchio l'Araldo tergiversa e imbroglia. Poi cede a un insinuante e rassegnato discorso di Deianira, confessa la verità. Il Coro celebra la potenza di Afrodite, rievoca la lotta di Acheloo con Eracle per ottenere Deianira. Posta di fronte a una rivale giovane e avvenente, Deianira, la cui bellezza sta ormai sfiorendo, vede solo un rimedio e si confida di nascosto col Coro. Vuole mandare ad Eracle una tunica imbevuta del sangue del Centauro Nesso. Nesso era stato trafitto da Eracle con una freccia intinta nel veleno dell'idra perché aveva osato toccare con mani insolenti Deianira mentre la trasportava sul dorso attraverso un fiume. Morendo, Nesso aveva consigliato alla sposa di Eracle di raccogliere il sangue rappreso agli orli della ferita: si sarebbe rivelato un potentissimo filtro d'amore. Deianira aveva tenuto ben nascosto e sigillato quel sangue, e appunto ora era venuto il momento di utilizzarlo. Lica, che si prepara a partire, viene incaricato da Deianira di recare all'eroe la tunica da lei preparata e chiusa nel cofanetto, ma badando bene che non venga sfiorata dai raggi della luce. Il Coro celebra e sollecita il ritorno dell'eroe che tutti credevano perduto: vuole che ritorni folle d'amore per il benefico filtro. Lica si è appena allontanato che Deianira riferisce al Coro, sopraffatta, un prodigio terribile: il bioccolo di lana con cui aveva imbevuto del sangue di Nesso la tunica per Eracle, si è disfatto sul pavimento ai raggi del sole. Il Centauro aveva dunque mentito, quel sangue è un veleno destinato ormai a annientare Eracle. Se così è, a Deianira non resta altro che morire. Arriva intanto Ilio e con odio, imprecandole mali su mali, racconta alla madre (che poi si ritirerà nelle sue stanze senza proferir parola) gli spaventosi effetti della tunica su Eracle, il castigo tremendo da lui inflitto a Lica. Prosegue dicendo che suo padre gli ha chiesto di essere trasportato a Trachis, che fra poco sarà lì. Il Coro riconosce nella sventura l'avverarsi di un decreto divino e compiange il destino di Deianira. Si sentono provenire dalla reggia confusi lamenti, si precipita fuori la Nutrice alterata in viso: espone nei particolari come si sia uccisa Deianira, parla della disperazione di Ilio dilaniato dai rimorsi. Il Coro non sa quale sciagura richieda per prima il suo pianto, vorrebbe essere lontano, teme la vista di Eracle morente. Stranieri silenziosi portano su una barella Eracle: Ilio erompe in lamenti, ma un Vecchio lo invita a tacere. Ridestato dal sonno, Eracle è assalito di nuovo dal suo male vigliacco, chiede a suo figlio di porre rimedio ai suoi mali uccidendolo con un colpo di spada. Poi si ricorda di Deianira, della fragile donna che ha avuto ragione di lui, di un uomo sempre indomato e indomabile, esige che il figlio lo vendichi, gli consegni Deianira per punirla: mostra a tutti il proprio povero corpo piagato, ripete che vuole vendetta. Quando sa che la moglie non è più, che un filtro da lei ritenuto d'amore è il tossico mortale, non ha una parola di pietà per Deianira, riconosce invece l'avverarsi di vecchi e nuovi vaticini. Con un solenne giuramento impegna Ilio, che tenta invano di ribellarsi, sia a bruciare il corpo del padre sul monte Età senza una lacrima e un gemito, sia, ben piccolo favore, a prendersi per moglie Iole. Poi mette il sigillo al suo dire. Mentre il corteo funebre si avvia, Ilio lancia agli dèi la sua sfida.

Filottete. Odisseo e Neottolemo sbarcano nell'isola di Lemno dove dieci anni prima Odisseo, per

ordine superiore, aveva abbandonato Filottete: i Greci della spedizione contro Troia non potevano più sopportare le grida selvagge dell'eroe piagato nel piede per il morso di un serpente. Ma senza l'arco infallibile di Filottete (un dono di Eracle) Troia non può essere presa. Odisseo assegna prima a Neottolemo un compito esplorativo: individuare dove vive l'eroe. Poi ordina al riluttante compagno di farsi amico l'eroe e di impadronirsi del suo arco con l'inganno. Fingerà di essere in viaggio per Ftia, di aver lasciato i Greci, perché le armi di Achille, di suo padre, sono state ingiustamente assegnate a Odisseo. Il Coro di Marinai greci chiede a Neottolemo disposizioni per agire, si informa su Filottete e prova compassione per la sua sorte. Si trascina faticosamente in scena Filottete, è sorpreso e felice di vedere dei Greci (tali li riconosce dalla foggia delle vesti), accoglie con gioia Neottolemo sapendolo figlio dell'uomo a lui più caro, Achille, e racconta la propria penosa storia di patimenti. Neottolemo, a sua volta, seguendo le disposizioni di Odisseo, gli espone la triste esperienza toccatagli a Troia. Il Coro invoca Cibele e ricorda di averla già invocata il giorno in cui a Neottolemo erano state negate le armi del padre. Dopo aver dato informazioni sui guerrieri che combattevano a Troia, incluso Odisseo, Neottolemo si congeda da Filottete. Filottete si butta ai suoi piedi, lo prega, facendo appello ai sentimenti, usando tutti i toni, di portarlo via da Lemno: il Coro appoggia la sua richiesta. Con qualche perplessità il giovane dice di acconsentire. Una spia di Odisseo, camuffata da mercante, reca a Neottolemo la falsa notizia che i Greci hanno mandato dei guerrieri a cercarlo per ricondurlo a Troia, e che Diomede e Odisseo sono partiti per mettere le mani su Filottete: da una profezia dell'indovino Eleno avevano saputo di non poter espugnare Troia senza la presenza di Filottete. Filottete è ansioso di frapporre molta distanza fra sé e Odisseo e vuole affrettare la partenza, ma non prima di prendere dalla sua grotta un'erba che gli lenisce i dolori ed eventuali frecce cadute. Il Coro, stupefatto per come il destino si è accanito contro Filottete, si interroga sulla giustizia divina, ma crede nel ritorno dell'eroe in patria. Neottolemo e Filottete escono dalla grotta: di colpo l'eroe è preso dagli spasimi del suo male, «la bestia selvaggia che lo strazia e lo morde», in tre successive ondate di crescente dolore. Prima di piombare sfinito nel sonno che lenirà le sue sofferenze affida arco e frecce in custodia a Neottolemo. Il Coro invoca il sonno riparatore, ma cerca di persuadere Neottolemo a partirsene con l'arma fatale. Quando Filottete, al suo risveglio, si appoggia a Neottolemo per dirigersi verso la nave, il giovane, dopo una lunga lotta interiore, gli rivela che intende condurlo a Troia e non gli riconsegna l'arco. La violenta e sconfortata reazione di Filottete, le sue suppliche convulse, le sue imprecazioni potrebbero far leva sull'animo di Neottolemo, ormai nella morsa del dubbio. Ma sbuca inatteso Odisseo per impedire a Neottolemo di cedere, sventa anche un tentativo di suicidio di Filottete, il quale insulta e maledice Odisseo, chiede agli dèi di colpire, anche se tardi, i suoi odiosi nemici. Odisseo, con parole di scherno, abbandona l'eroe al suo destino e si avvia con Neottolemo verso l'ormeggio. Filottete vede ormai la line avvicinarsi, sa che diverrà preda delle belve e dei rapaci, ma non intende piegarsi, non dà ascolto alle parole del Coro che lo commisera e però anche lo rimprovera e vorrebbe vincerne l'osi inazione. Ed ecco ritornare Neottolemo; invano Odisseo cerca di trattenerlo: il giovane è deciso a riparare il torto di cui si sente colpevole, è pronto persino, se necessario, ad affrontare con la spada in pugno Odisseo, che prontamente si allontana. Neottolemo chiama Filottete e gli restituisce l'arma. Irrompe Odisseo per salvare la situazione e Filottete incocca una freccia contro di lui: Neottolemo si slancia fra i due. Poi cerca di persuadere Filottete: se va a Troia dimenticando i rancori guarirà dalla ferita, conseguirà gloria suprema. Ma Filottete, incerto per un attimo, dice di no, vuole solo rivedere la sua terra: Neottolemo, conforme alla promessa fatta, procede con lui verso la nave per riportarlo in patria. Nel cielo si staglia all'improvviso Eracle, parla delle sofferenze che gli eroi devono patire, che egli stesso ha patito, ordina a

Filottete di salpare per Troia, riconduce sui binari prestabiliti dal destino un caso umanamente insolubile. Filottete obbedisce al dio, si congeda con toni malinconici e affettuosi dai luoghi che lo hanno visto soffrire, che hanno partecipato alle sue emozioni e sventure.

Edipo a Colono. Il cieco Edipo arriva con la figlia Antigone in un luogo sacro nella campagna di Atene. Un viandante (o un osservatore?) gli comanda di ritirarsi dal bosco dove si trova: è dedicato alle dee Eumenidi. Edipo dichiara di non avere altro asilo dove rifugiarsi: che questa è la terra del suo destino. Lo sconosciuto si allontana per avvertire la gente del demo, mentre Edipo rivolge un'alta preghiera alle Eumenidi. I Vecchi di Colono cercano il vagabondo che ha messo piede nel bosco inviolabile e guidano fuori di esso con le loro voci Edipo, il quale rivela la propria identità. I Vecchi pieni di orrore vorrebbero cacciarlo. Antigone li supplica di accogliere suo padre: Edipo difende con insistenza quasi minacciosa la propria causa di supplice innocente e precisa di essere destinato a far del bene ad Atene. Ogni decisione viene demandata al re Teseo. Arriva, intanto, Ismene: riferisce al padre che i suoi figli stanno per affrontarsi in battaglia, lo mette in guardia da un tentativo che farà Creonte per riportarlo nella terra nativa: secondo un oracolo di Delfi la salvezza di Tebe è legata alla presenza in essa di Edipo. Edipo maledice i figli che antepongono a lui il trono, incarica Ismene di offrire alle Eumenidi, per lui, il sacrificio purificatorio che il Coro gli aveva consigliato di compiere. Ai Vecchi, che tanto insistono per sapere chiaramente una storia confusa che circola, Edipo parla, faticosamente, dell'incesto e del parricidio, proclamandosi più volte non colpevole: nei suoi crimini non c'era la volontà. Arriva Teseo, in un umanissimo colloquio con l'esule gli promette ospitalità e quella sepoltura che secondo Edipo costituirà un grande vantaggio per Atene: prima di lasciarlo gli garantisce che nessuno lo strapperà dal suo asilo. Il Coro descrive lo splendido paesaggio di Colono, celebra, di Atene, l'olivo, i cavalli, il mare. Si presenta Creonte con una schiera di armati, si rivolge con mielate frasi a Edipo per invitarlo a tornare a Tebe, Edipo gli risponde con asprezza e ne mette a nudo l'ipocrisia. Creonte getta la maschera: ha già fatto portar via Ismene, ora fa catturare e portar via Antigone fra le grida di Edipo e le accese proteste del Coro. Infine, vorrebbe impadronirsi anche del vecchio. Il Coro oppone resistenza, invoca aiuto. Accorre Teseo con i suoi soldati, dispone che si blocchino le vie d'uscita agli uomini di Creonte, e trattiene quest'ultimo non risparmiandogli fredde accuse. Le bugiarde spiegazioni di Creonte, che attribuisce la causa di quanto è successo a Edipo, vengono controbattute dal vecchio cieco, che ancora una volta ripercorre la trama delle proprie sventure e involontarie colpe. Teseo obbliga Creonte a guidarlo sulle tracce di Ismene e Antigone, senza curarsi delle non larvate minacce del Tebano. Il Coro vorrebbe trovarsi là dove infuria la battaglia tra i soldati di Tebe e di Atene, ma crede nella vittoria dei guerrieri di Teseo e invoca, fiducioso, gli dèi. Teseo ricompare portando con sé sane e salve Antigone e Ismene. Edipo si stringe le figlie al petto, non sa contenere la gioia, manifesta tutta la sua gratitudine a Teseo. Il re gli chiede di voler ascoltare un supplice che si è prostrato presso l'altare di Poseidone e vorrebbe solo parlare con Edipo: si tratta di Polinice, e anche Antigone intercede perché venga ascoltato. Il Coro enumera con desolata tristezza i mali della vecchiaia, descrive in modo raggelante l'infelicità dell'esistenza. Polinice è venuto solo per ottenere l'aiuto di suo padre, indispensabile perché possa riprendersi Tebe: esule, implora l'aiuto di un esule, che riporterà in patria con sé. Edipo non risparmia sarcasmi al figlio, lo ripudia, lo maledice, gli profetizza l'amara fine. Ad essa Polinice si avvia: le suppliche di Antigone non valgono a distoglierlo dall'andare incontro al destino che lo attende. Un tuono improvviso, folgori nel cielo annunziano che è venuta l'ora fatale per Edipo ed egli fa chiamare Teseo per condurlo, lui, il cieco, al luogo dove deve morire, per confidargli il segreto che tramandato di re in re costituirà una difesa perpetua per Atene. Il Coro invoca il signore dell'Ade perché l'ospite

giunga senza affanno alla casa dei morti, invoca il sonno eterno. Un Messaggero racconta gli estremi preparativi di Edipo, il suo commosso distacco dalle figlie: riferisce che una voce improvvisa ha chiamato a sé Edipo. Solo Teseo ha assistito negli ultimi istanti il vecchio cieco svanito nel nulla, scomparso in maniera meravigliosa, come nessun altro dei mortali. L'eco di un pianto annunzia il ritorno di Antigone e Ismene: la morte del padre è stata la più desiderabile, ma anche il preannunzio per loro di un avvenire infelicissimo. Teseo calma la loro angoscia, le rimanda a Tebe, come esse desiderano, per cercare di impedire la lotta fratricida.

I Cercatori di tracce (*Ichneutai*). Apollo, il dio onniveggente, si rivolge con un bando a tutti gli dèi e i mortali: gli sono state rubate le vacche da un ladro rimasto ignoto, chiunque lo scovi riceverà un bel gruzzolo di quattrini. Accorre Sileno con i Satiri, si impegna a condurre a termine l'impresa, una volta rassicurato sulla ricompensa: all'oro Apollo aggiunge anche la libertà per i Satiri (come e dove l'abbiano perduta non si ricava dal papiro). I Satiri si esortano e si spronano a vicenda all'azione, Sileno invoca gli dèi e la Buona Fortuna, chiede agli spettatori se hanno visto o udito qualcosa, dà il via alla caccia. I Satiri individuano subito le orme degli zoccoli, gli pare anche di sentire un muggito. Ma le orme a un certo punto si imbrogliano, tornano indietro. Disorientati i Satiri si accucciano per fiutare, assumendo le pose più curiose e suscitando l'irritata reazione di Sileno. All'improvviso si ode il suono della lira, che sbigottisce i Satiri: è qualcosa di mai udito da un mortale. Sileno, che è un po' duro d'orecchio e non ha sentito nulla, bistratta i suoi figli, li definisce dei codardi tutti ciccia, lingua e fallo, così diversi dal padre prode e coraggioso. Spinge dunque la muta a ricominciare e ne regola con un fischio i movimenti, sguinzaglia i suo «cani», chiamandoli per nome. Si ripete il suono misterioso: questa volta lo percepisce anche Sileno che ammutolisce di colpo e poi prudentemente si ritira, lasciando il piacere e il ricavato dell'impresa ai figli. I Satiri proseguono da soli, arrivano davanti a una grotta dove terminano le orme: si mettono a gridare, scalciano contro la porta. Si affaccia una ninfa, Cillene, che protesta indignata per i modi villani e insensati dei Satiri. Rabbonita dalle loro scuse, si presta a spiegare l'arcano della musica divina che si libra nell'aria. E racconta, in tutta confidenza, di Hermes, il pargoletto nato dagli amori illegittimi di Zeus e Maia, affidato alle sue cure perché la madre è un po' deboluccia dopo il parto. Il neonato in sei giorni è divenuto grande e grosso, un efebo, e ha tratto da un animale morto uno strumento nuovo, un vaso di gaudio. I Satiri, increduli, ne vogliono sapere di più: Cillene risponde alle loro domande con delle indicazioni che vengono regolarmente travisate (è il primo grande quiz su un oggetto misterioso). Cillene arriva infine alla descrizione minuziosa della lira (per quanto si ricava dal testo mutilo): e conclude che essa è per il suo inventore un farmaco contro la malinconia, una ragione di gioia. Si leva ancora la voce meravigliosa e i Satiri ne restano affascinati: e però deducono che chi ha creato la lira è anche il ladro delle vacche. Cillene si risente dell'accusa contro Hermes: è un'accusa folle, proviene da ragazzini mai cresciuti e sempre pronti a scherzare; il neonato è di famiglia nobile, è un benestante, che bisogno avrebbe di rubare? I Satiri non demordono, però, e sono sempre più convinti di aver ragione: Cillene li spedisce a quel paese. Dai miseri avanzi del finale si ricava che i Satiri chiamavano Apollo per informarlo della scoperta e reclamare il compenso. Non è improbabile (come nell'inno «omerico» a Hermes) che Apollo si riconciliasse con Hermes e che questo gli offrisse in dono la lira (con una grande esecuzione musicale in finale?).

Inaco (430?). L'involucro di una mummia ci ha restituito nel 1933 circa un'ottantina di versi di un altro dramma satiresco, l'*Inaco,* di cui si conoscevano già, attraverso citazioni, 26 brevi frammenti. Per quanto si può dedure dal testo malconcio, alla reggia di Inaco arriva un misterioso e infido ospite (scuro di

pelle?) che trasforma la figlia del sovrano, Io, in vacca e scompare.

Alla custodia della vacca è addetto Argo: lo affiancano (inefficienti) i Satiri, che sono al servizio di Inaco. Sopraggiunge, per liberare Io, Hermes, reso invisibile dal cappello di Ade, si diverte alle spalle dei Satiri, terrorizzandoli (e incantandoli con un'esecuzione di flauto?).

Sofocle, come è evidente dalle opere superstiti, concentra l'attenzione in prevalenza sul protagonista. Aveva identificato la formula vincente in uno spettacolo, ossia il magnetismo esercita-bile dalla tragedia di un «eroe», capace di concentrare in sé le tensioni etiche ed esistenziali più diverse? O la sua scelta della dimensione individuale rientra nella più generale scoperta (tipica della sua epoca) dei problemi, dei drammi, delle responsabilità del singolo?

Gli eroi di Sofocle sono catafratti nella loro grandezza: non possono né vogliono entrare in rapporto con quanti stanno intorno a loro. Vivono in un assoluto che non permette di scendere a meschini compromessi: non vengono a patti, non comunicano, non riconoscono altre esigenze e prospettive che le proprie, sono al servizio di una passione e di un'idea unica. Il domani di dolore per sé e per il figlio a cui guarda con ansia Tecmessa non scuote minimanente Aiace: per la sua compagna non ha che secche parole di fastidio. Giocasta per quattro volte tenta di fermare l'inchiesta di Edipo: il «cacciatore di troni» divenuto re non intende ragioni, pensa addirittura che la sua sposa provi vergogna per la possibile umile origine del marito, che non abbia ancora vinto l'alterigia aristocratica. Ciò che caratterizza questi eroi sofoclei è la capacità di resistere: la loro sicurezza può, forse, incrinarsi per un attimo (Antigone), ma essi affrontano a testa alta la propria sorte. Non hanno compagni di sventura: chi li affianca (Ismene per Antigone, Crisotemide per Elettra) si configura come scorciato personaggio, ombra. L'umanità dolce, non coraggiosa, non pronta al sacrificio, di Ismene offende violentemente Antigone, la saggezza duttile, i legami di Crisotemide col momento e le circostanze scavano un abisso tra lei e Elettra (v. oltre).

Altri contrassegni degli eroi (e eroine) sofoclei sono sia la certezza, di cui si nutrono, della propria unicità, sia la collera impetuosa. Il Coro vede la causa dell'autodistruzione di Antigone nella sua ira (v. 875), Elettra ammette di essere dominata dall'ira (v. 222), e Crisotemide la invita a padroneggiarsi (v. 1011). Edipo erompe furioso contro Creonte e Tiresia nell'*Edipo re,* contro Creonte e Polinice nell'*Edipo a Colono.* Aiace si proclama guerriero di cui Troia non ha conosciuto l'eguale (vv. 424-426), Edipo si dichiara famoso (v. 8), figlio della fortuna (vv. 1080-1081), Filottete sa che nessuno potrebbe strappargli l'arco, se non per tradimento (vv. 947-948).

C'è una coerenza in tutti questi aspetti: non sono l'uno in contrasto con l'altro. Un essere eccezionale non può che sentire il vuoto intorno a sé, ha consapevolezza del proprio valore, e ciò lo rende intollerante verso il dissenso. Gli eroi di Sofocle sanno di essere nel giusto, di avere un compito da cui non possono essere distolti. La loro solitudine comporta che essi assumano come interlocutore non l'individuo, ma il paesaggio, la natura. Aiace si rivolge al mare e alla pianura di Troia (vv. 412-422) e al Sole (vv. 845-849), Edipo rievoca con disperazione i luoghi della propria esistenza (vv. 1391-1403), Filottete si congeda affettuosamente dall'isola che lo ha visto a lungo soffrire (vv. 1452-1468). Comunque vadano giudicate queste persone incarnano dei valori: per Aiace l'onore è una dimensione morale e conta più di tutto (l'onore è assente, per quanto ci risulta, come elemento portante nelle tragedie di Eschilo); Antigone è devota in maniera ossessiva alla legge morale; Elettra coltiva la memoria del padre, è fedele a un passato che non consente né oblio né prescrizione: è più «principessa» degli altri, si vendica in base alle norme per cui è logico e necessario che si vendichi. Edipo deve allontanare la

peste da Tebe e si lancia sulle tracce di un assassino: è l'ansia della verità che lo spinge verso l'autodistruzione. È interessante anche che esiste quasi sempre il contraltare per l'eroe, e può essere un'altra persona, il diverso, ma può essere anche uno sdoppiamento dello stesso protagonista. Odisseo l'astuto, l'intrigante è l'oppositore di Filottete, il cui eroismo è di limpida caratura; Creonte, il rigido tutore dello Stato, il portatore della razionalità, si erge davanti alla violenta Antigone, vessillifera delle leggi non scritte. Dietro a Edipo re, in seconda linea, c'è l'Edipo avventuriero e omicida: l'opposto dell'Edipo buono, che ha salvato Tebe dalla Sfinge, del sovrano che vive stimato e amato da tutti. L'ombra di Edipo che elargisce il bene è l'Edipo che porta la peste.

I deuteragonisti di Sofocle (avversari, come si è detto, oppure alleati dell'eroe) sono ritratti con sottigliezza, e maturano talvolta una loro propria storia, parallela al personaggio principale. Si prenda la Giocasta dell'*Edipo re*. Nell'angosciosa progressione del dramma, tutti i momenti decisivi nello sviluppo della conoscenza da parte di Edipo sono chiari: suppone questo e quello, fa questo e quello, è a metà dell'enigma, è preso e attanagliato da un altro dubbio. Si scorgono appena, e sono difficili a precisarsi, le linee sinuose di Giocasta: non si capisce bene se si illude, se non ha mai avuto sospetti, cosa succede dentro di lei. Ha una pluralità di ruoli, l'autorità della regina, la severità e la tenerezza protettiva della madre, la visceralità della donna. In ogni caso, è evidente che mentre Edipo cerca la verità, Giocasta vuole a tutti i costi difenderlo contro la verità.

E si consideri il Neottolemo del *Filottete*. È l'unico personaggio in divenire nelle tragedie greche a noi pervenute. Un giovane ufficiale, che si è già segnalato sul campo di battaglia, viene scelto da un esperto e autorevole comandante per una missione politico-militare. Dovrà presentarsi a un individuo tormentato da una fetida piaga e dovrà prendergli l'arco, nell'interesse generale dei Greci, per necessità belliche. Essendo giovane, è pronto a tutto; può essere sia una persona magnanima sia un boia. Avvicina l'eroe ferito, il nemico che è incaricato di spiare e sopraffare, ma a poco a poco questo nemico gli si rivela come un uomo che merita rispetto. In un solo giorno, nell'isola di Lemno Neottolemo impara che non esistono solo la forza o l'astuzia del combattente, ma anche altri valori e verità. Il giovane vive una sua trasformazione progressiva, di cui si colgono le tappe e che vede combattersi impulsi differenti, contraddittorie sollecitazioni.

La struttura dei sei drammi in cui campeggia un eroe (o un'eroina) per quanto lineare implica articolazioni disparate. L'*Aiace* si apre con il teatro nel teatro, con Odisseo che nascosto vede lo spettacolo del suo nemico in balia di Atena e con l'irrisione del combattente amato dai Greci (una sorta di estraneità brechtiana). E consta di due parti: fino al suicidio Sofocle usa l'ottica personale di Aiace, quella di chi si vede precipitato in basso: poi l'ottica cambia e si rifrange: come i sopravvissuti giudicano Aiace, che senso può avere per loro la morte di un individuo odiato. *L'Antigone* potrebbe venir considerato un dramma a stazioni: ogni quadro è in sé perfetto e conchiuso, ogni grande scena ha il suo tema autonomo, c'è una scelta di episodi tesi a mettere in luce una serie di scontri frontali: Antigone-Ismene, Creonte-Antigone, Creonte-Emone, Creonte-Tiresia (cfr. p. 1 87). E si assiste non solo alla fine di Antigone (subito compianta), ma si vede lo strazio di Creonte, la caduta terribile del «nemico». *L'Edipo* è una vera e propria inchiesta, in cui il gl ande Inquisitore, dopo alterne vicende, soprassalti, incertezze, falsi indizi si ritrova a essere il colpevole che cercava. I moderni, da Gide a Cocteau, spesso e volentieri, hanno fatto di Edipo l'uomo dell'incesto, ma si sono dimenticati che la prima molla a scattare è quella dell'assassinio. Una mano omicida ha colpito Laio, il predecessore di Edipo sul trono, e può rivolgersi anche contro il nuovo sovrano: Edipo, che sta in guardia, sospetta complotti, subodora

manovre politiche ai propri danni. *L'Elettra*, che propone l'atmosfera mefitica di una reggia, dove tutto si fa di nascosto, dove tutte le voci sono raccolte, sussurrate, ripetute, punta sul raggiro e l'inganno. Oreste manda il Pedagogo ad annunziare (e raccontare) la sua morte, si presenta egli stesso con l'urna che contiene le sue supposte ceneri, fa coprire con un drappo il corpo di Clitemestra, perché Egisto lo ritenga quello di Oreste. A una morte sanguinaria e urlata segue un più atroce atto simbolico di morte, perché composto e freddo: Egisto viene «cortesemente» fatto entrare da Oreste nella reggia che vedrà la sua esecuzione.

Il *Filottete* è un dramma vischioso, improntato da una perenne procrastinazione, da un'ininterrotta tensione psicologica, che non si trasforma mai in gesto definitivo, risolutorio. Per quattro volte si ripete l'identica situazione: Neottolemo e Filottete si avviano alla nave per salpare, qualcosa impedisce la partenza. La tragedia sta nel dover attendere, nel dover mentire, nel ritrattare, nel ritrattarsi: sulla dinamica degli eventi, prevale una rallentante, soffocante pena. *Nell'Edipo a Colono* campeggia un interlocutore con se stesso, Edipo, e non esiste una trama: un uomo passa attraverso bagni purificatori, si libera via via da tutte le scorie, dai ricordi, dalle tentazioni, dagli affetti sino a essere pronto per l'ascesa, per la chiamata divina. Edipo, come il Prometeo di Eschilo, ha delle visitazioni (Ismene, Creonte, Polinice) e come Prometeo resta implacabile e ferrigno. Si rovescia la logica che governava *l'Edipo*. Se nell'*Edipo re* chi entra in rapporto con il sovrano finisce con l'orientarlo in direzioni disparate e condizionarne via via i comportamenti e le scelte, da Creonte a Tiresia a Giocasta al Nunzio al Pastore, nell'*Edipo a Colono* è Edipo con le sue parole, i suoi gesti, il suo mutismo a condizionare l'azione di chi viene a contatto con lui (il Cotoniate, Creonte, Polinice), a provocare intorno a sé una serie di crisi.

Le *Trachinie* sono l'unico dramma, tra quelli a noi pervenuti, in cui non domini, in assoluto, la figura del grande solitario: in esso interagiscono due comprimari, Eracle e Deianira. Ma Eracle non è meno duro e feroce dei suoi «confratelli». Massacra Lica, che gli aveva portato la tunica imbevuta di veleno, vorrebbe punire Deianira, sfigurandola con mani omicide, non nutre dubbi sulla sua colpevolezza, non ha una parola di pietà quando la sa morta innocente. Impone al figlio Ilio, minacciandolo della maledizione divina, una durissima obbedienza: bruciare vivo il padre, sposarne la concubina Iole. Orgoglioso di aver sempre tenuto testa al male senza un lamento, è distrutto dal fatto che ora, dinanzi al dolore, si torce e geme come una donnetta: ma nello strazio dell'agonia soffoca qualunque grido. E Deianira, a prima vista una creatura di malinconica inquietudine, ha il suo lato oscuro, una vita sotterranea popolata di ossessioni e di rivendicazioni: pensa a Eracle in termini di morte, rimpiange la propria esistenza virginale, onora il patto segreto con Nesso, di cui ricorda il corpo (cfr. sopra) e conserva il suo regalo, il sangue rappreso, in un cofanetto nell'angolo più segreto del suo palazzo.

Spesso, in Sofocle, le vicende sono permeate da qualcosa di malato, di torbido: Aiace è stravolto dalla pazzia, Antigone e Creonte si distruggono a vicenda e sono i cadaveri a trionfare, in un sistema che si va disgregando; Edipo è infetto, porta con sé la peste, Elettra respira l'atmosfera perversa di una reggia, Filottete ammorba l'aria con la sua piaga. L'arma delle *Trachinie* è il veleno, che annienta un mondo di mostri e travolge a rovina gli esseri umani. Né l'infezione si arresta: Ilio è costretto a uccidere il padre e a sposarne la concubina.

In ben quattro delle sette tragedie rimasteci un motivo rilevante è quello della sepoltura (*Aiace, Antigone, Trachinie, Edipo a Colono*). Forse Sofocle vedeva in questo rito connesso alla terra un polo di affetti significativo, un segno di continuità tra le generazioni, e anche un segno di grandezza,

un'occasione estrema per riepilogare un'esistenza, per dare un senso definitivo e durevole di una vita.

La forza del discorso di Sofocle è da connettersi all'estremismo delle condizioni in cui i suoi eroi si dibattono. I motivi per i quali essi sono perseguitati, le scelte verso le quali propendono, i destini che li aspettano non sembrano riconducibili a una umana *ratio*, sfuggono a una casistica morale codificata. Il tutto si direbbe inscriversi in un «libro» enigmatico, non leggibile con il tradizionale buon senso né con il patrimonio del comune sentire. Il lettore può ricavarne un senso di smarrimento, di angosciosa perdita dell'equilibrio giudicante. Non c'è un rapporto meccanico tra colpa del protagonista e relativa punizione, c'è una forte componente di gratuità nella concatenazione degli eventi. Il principio di responsabilità (o del contagio) non costituisce la chiave sufficiente per capire la discesa verso la catastrofe. Se è vero che non è malvagio l'uomo che sbaglia involontariamente (fr. 665 Radt), perché Edipo viene punito? E perché un destino di inaudita crudeltà è toccato a Filottete, un uomo giusto, che non aveva mai fatto del male agli altri (*Filottete,* vv. 683-685 e vedi oltre)? Come mai gli dèi che annientano Creonte restano indifferenti alla sorte di Antigone, che aveva difeso le ragioni del cielo?

È significativo che molti dei drammi di Sofocle siano percorsi dalla voce degli oracoli, ma che essa rimanga indecifrabile, suoni costantemente ambigua. L'uomo sa coglierne solo un significato parziale: il dio enuncia verità crudeli, ma non fornisce le nozioni necessarie per evitare l'errore.

Anche Sofocle, come Eschilo e come Euripide (*Agamennone,* vv. 160-175; *Troiane,* vv. 884-888) leva un inno all'essere supremo (*Antigone,* vv. 604-614):

Il tuo potere, Zeus, quale superbia

umana potrà mai vincerlo?

Non il sonno che tutto doma,

non gli instancabili mesi celesti:

signore di un tempo che non invecchia

tu reggi il fulgore

abbagliante dell'Olimpo.

Vige una legge e abbraccia

il presente, il futuro e il passato:

un'esistenza fiorente non giunge

a nessuno dei mortali senza sciagura.

Nel momento in cui dice che Zeus non viene scalfito dall'effimero, Sofocle sottolinea anche che l'uomo ne è vittima. Ma gli altri inni non presentano l'uomo, non suggeriscono un amaro confronto tra celesti e mortali.

La tragedia di Sofocle è il resoconto di un assedio a cui il protagonista è sottoposto, per lo più in modo terribile, e che si conclude con l'espugnazione del suo mondo. Si può individuare una linea che ora ascende e ora discende, c'è un momento in cui l'eroe sembra spuntarla sul male e sui nemici. Almeno così ritiene il Coro, che erompe in una sorta di canto di giubilo, l'iporchema (cfr. p. 51) in quattro

tragedie su sette. Il suo comportamento sottolinea l'inadeguatezza della ragione umana nel cogliere i movimenti profondi del divenire.

Nell'ampio discorso che rivolge a se stesso, davanti agli amici, Aiace si prospetta una soluzione che salverebbe la sua esistenza e corrisponde alle leggi della natura: cedere agli dèi, venerare gli Atridi; gli inverni nevosi, infatti, lasciano il passo alle fertili estati, il ciclo della notte si ritira perché risplenda il giorno dai bianchi cavalli. L'eroe vede limpidamente il mondo ordinato delle lunghe ore che possono sanare, far sparire i conflitti, individua il grande ritmo dell'universo, il suo instancabile trasformarsi. E il Coro si esalta, si abbandona a una danza felice non rendendosi conto che Aiace vive in un tempo e in uno spazio più alto, non può dunque accettare il momentaneo (vv. 693-718).

Fremo estasiato, la gioia m'innalza.

Ehi, Pan, ohi Pan.

O Pan, lascia la rupe cillenia,

I gioghi nevosi, passa il mare,

appari a noi, signore,

che guidi le danze degli dèi

per gettarti nei ritmi di Cnosso, di Nisa,

che tu stesso hai creato.

Perché ora ho voglia di ballare.

E giunga Apollo, signore di Delo,

d'oltre il mare di Icaro,

prenda fra noi forma umana,

e sempre ci sia propizio.

Ares dai miei occhi ha dissolto

nube di orrendo dolore.

Ora, Zeus, pura luce di

limpido giorno si stende

di nuovo sulle rapide, agili navi;

poiché Aiace dimentico dei mali

celebra di nuovo i sacrifici dovuti,

onorando devoto gli dèi.

Il lungo tempo tutto consuma:

e niente oserei dire impossibile

se Aiace, contro ogni speranza, desiste,

pentito, dall'ira contro gli Atridi

e dalle sue grandi contese.

(Trad. di U.A. e Vico Faggi)

Non esistono, in Sofocle, testi «rituali», che propongano una conciliazione finale tra mondo e sovramondo. Solo nell'*Edipo a Colono* si assiste a un riscatto: il senso di colpa che provano gli dèi li induce davvero a un beneficio compensatorio? Nell'azione drammatica gli dèi intervengono, in modo anche crudele, sia per punire una colpa, sia anche, come si è detto prima, senza una ragione apparente. Aiace Telamonio è un eroe. E allora perché ammazza delle pecore? Ma perché lo ha costretto un dio: Atena gli ha stravolto la mente, sdegnata dalla sua superbia nei confronti dei celesti. Sempre Atena, nell'*Aiace Locrese,* si rivolge con collera ai Greci per chiedere ragione del gesto infame di Aiace, che aveva fatto violenza alla profetessa Cassandra nel suo tempio (cfr. fr. 10 c Radt). Niobe, madre di quattordici figli, ha peccato di orgoglio, irriso Latona madre solo di due figli, Apollo e Artemide. I quali reagiranno all'empietà uccidendo l'intera progenie di Niobe: ma nella *Niobe* di Sofocle con particolare ferocia. Un frammento della tragedia ci riporta le gelide indicazioni di Apollo che addita alla sorella il bersaglio con minuziosa esattezza. «La vedi quella fanciulla terrorizzata che sola e furtiva si acquatta in cantina, tra le ceste? Sbrigati, scocca la freccia contro di lei, prima che ci sfugga e riesca a nascondersi» (fr. 441 a Radt).

Fin qui è problema di giustizia: c'è un ordine disturbato, occorre ricomporlo, l'Olimpo provvede senza esitazioni. Ma in che cosa hanno sbagliato personaggi come Edipo, Eracle, Filottete? Nell'*Edipo a Colono*, l'eroe rivendica la propria innocenza di fronte ai delitti in cui è stato coinvolto: «così piacque agli dèi, forse irati contro la mia stirpe» (vv. 964-965). E già Ismene aveva osservato: «gli dèi ora lo vogliono con sé: ma sono gli stessi che prima lo avevano distrutto» (v. 394). Sullo sfondo di un crimine, ci dev'essere l'ombra di un dio? *Dall'Elettra* risulta che Oreste ha chiesto ad Apollo, non se deve vendicare la morte di Agamennone, ma come può farlo (vv. 33-34): l'uomo non è necessariamente condizionato da un volere superiore. L'autore non ci offre elementi sufficienti che consentano di costruire una teologia sofoclea: semplicemente registra la presenza del male sulla terra e descrive da una parte la tenace resistenza dall'altra la tristezza inconsolabile degli uomini. Sofocle non ritocca pesantemente il mito, non lo analizza, non lo discute: sa che «se gli dèi nascondono le cose divine, non si può conoscerle neanche cercando e investigando per ogni dove» (fr. 919 Radt e cfr. *Edipo re*, vv. 724-725: «ciò che ritiene utile, un dio lo manifesta lui stesso»).

C'è in Sofocle una visione compiaciuta del fatto cruento: è tipica, in lui, una componente orrorifica sia interiore sia spettacolare. Teucro invita il figlio di Aiace a sollevare, pietosamente, il cadavere del padre; «le vene, ancora calde, sprizzano il nero vigore» (vv. 1410-1413). Sulla scena del *Filottete* campeggiano «stracci che si asciugano al sole, schifosi, intrisi di pus» (vv. 38-39). Si può aggiungere, per l'*Aiace,* la prolungata descrizione delle bestie torturate e massacrate. Spaventoso è il racconto del Nunzio su come Edipo si è accecato (Seneca, il gran maestro dell'orrore, ne riprende i particolari più tremendi; cfr. il suo *Edipo,* vv. 962 sgg.), a cui segue l'ingresso del sovrano barcollante che pochi attori, purtroppo, riescono a non mutare in Grand Gui-gnol. Il dolore di Eracle, nelle *Trachinie,* viene domato con un dolore ancora più grande: bruciato lentamente, l'eroe può essere liberato solo da un fuoco ancor più bruciante. È la prima comparsa, nella letteratura, dell'eutanasia, ma in forma atroce.

Sofocle fu concordemente elogiato dagli antichi per il suo buon carattere: «era tranquillo in questo mondo e tranquillo resta anche nell'al di là», osserva Dioniso nelle *Rane* (v. 82). Lo si riteneva anche un

beniamino della sorte; Frinico nelle *Muse* (cfr. caf i, fr. 31) lo dichiara «beato, felice, fortunato». Era spiritoso: sapeva scherzare, con ugual finezza, su Eschilo che faceva le cose giuste, ma senza accorgersene, e sulla propria arte di stratega, messa in dubbio da Pericle, ma reale, quando si trattasse di conquistare l'amore di un fanciullo (cfr. Ateneo, *Sofisti a banchetto,* 22 a-b; 428 f-429 a; 603 e-604 d). In effetti ebbe tutto: la bellezza fisica, il denaro, cariche importanti, il riconoscimento del pubblico. Godette la stima generale in quell'Atene che non volle mai lasciare, pur se spesso invitato a corte da re stranieri. Fu anche estremamente pio: accolse nella sua casa Asclepio, durante il solenne trasporto del dio, sotto forma di serpente, da Epidauro ad Atene, nel 420. A ricordo dell'ospitalità data al dio, dopo morto, gli Ateniesi eressero un tempietto in onore di Sofocle ed egli venne venerato con il nome di Dexione, «colui che accoglie (cfr. anche p. 230).

È errato identificare in maniera sbrigativa biografia e scrittura di un autore. Uno scrittore può essere naturalmente pessimista nel suo concreto esistere e ottimista sulla pagina, e viceversa. Dalla biografia di Sofocle non possiamo ricavare granché circa il suo modo di intendere la realtà: dobbiamo fare i conti esclusivamente con la sua opera letteraria. Muovendo da questa alcuni studiosi hanno sottolineato la *pietas* sofoclea e quindi hanno parlato di superiore armonia in cui si concilierebbero tutti i conflitti dell'esistere; la sofferenza e il male, secondo tale interpretazione, sarebbero dei meri ingredienti di un più ampio disegno divino. Di contro, altri critici hanno voluto sottolineare nei testi sofoclei passi angosciati che sottintendono una concezione del mondo non conciliata, amara, senza speranza. Punizioni e premi sembrano dettati da una casualità assoluta: l'uomo non solo non è arbitro delle proprie azioni, ma è vittima di un gioco crudele non razionalizzabile.

Anche se non deve diventare una formula semplificatrice, che vorrebbe vedere in questo tragico greco un cantore del pessimismo, la seconda valutazione ci sembra avvicinarsi di più al significato profondo dell'opera sofoclea. I patimenti di cui i personaggi sofoclei restano vittime non si traducono in alcuna acquisizione per la collettività: da essi non emergono leggi più giuste, istituzioni più umane, convivenze più equilibrate. Si tratta semplicemente di una serie di sconfitte dell'individuo schiacciato da forze incomprensibili. In Sofocle l'uomo non può sottrarsi ai costrittivi condizionamenti che delimitano la sua libertà: gli appuntamenti del tempo, l'ignoranza del passato e del futuro, l'accecamento che viene dalle passioni.

Nelle tragedie a noi conservate non esiste scampo; non ci sono liberatori, ma vittime, e i suicidi superano gli assassinii. Si uccide Aiace, si uccidono Emone ed Euridice, si uccide Giocasta, si uccide Deianira (e tenta di uccidersi Filottete). Se qualcuno sfugge alla trappola infernale, come Edipo da vecchio o Filottete, ciò avviene dopo inenarrabili sofferenze e per un intervento estraneo dall'alto, per decisioni prese altrove. Ma Filottete non riceve una remunerazione per la sua virtù e neppure un compenso per le sventure passate. Il messaggio trasmesso con l'*Edipo a Colono,* il dramma cosiddetto a lieto fine, è il più triste e disperato di Sofocle. Degli ultimi istanti di Edipo non si vede nulla; Sofocle insegna la sostanza della morte: qualcuno un attimo fa era qui, adesso non c'è più. Alla fine di un dramma gli oggetti rituali, il morto, il feretro, il corteo funebre sono scomparsi: Sofocle alza il velo sul nulla.

Esistono tratti, virtù, qualità che confortano la convivenza degli uomini. Così la pietà di Odisseo per Aiace, nel prologo del dramma, e la sua altezza di sentire nell'epilogo («sì, lo odiavo: ma quando odiarlo era una cosa nobile; sì, era mio nemico, ma era un valoroso; il suo valore per me vince l'inimicizia», vv.

1347, 1355, 1357), la tenerezza di Elettra verso il fratello, certa freschezza giovanile di Neottolemo, il moto di affetto di Teseo verso Edipo. Ma imperano soprattutto crudeltà, efferatezza, violenza, cinismo. Gli Atridi negano sprezzantemente sepoltura al cadavere di Aiace, Creonte impone ordini spietati a Edipo (che il Coro vorrebbe non avere mai conosciuto), Odisseo impedisce a Filottete il suicidio per abbandonarlo a sorte ben peggiore, Elettra spinge Oreste a colpire ancora una volta la madre, Clitemestra, un'assassina, rivolge sacrileghe preghiere ad Apollo per conservare il regno, il fasto, per condurre un'esistenza priva di affanni. Maestro nel descrivere il tempestoso, e magnanimo, sentire di eroi ed eroine, Sofocle sembra avere ignorato l'ambito delle pulsioni erotiche rovinose e trasgressive.

Euripide è stato affascinato dagli amori colpevoli o perversi: Fedra si infiamma per il figliastro Ippolito, Stenebea si offre all'ospite di suo marito, Eolo desidera la sorella Canace, Pasifae si sente attratta furiosamente da un toro. Sofocle, invece, non ha prestato particolare attenzione alla passione fisica, anche se nelle *Trachinie* ha colto, con rara penetrazione, il lato oscuro del desiderio di Deianira, insieme respinta e attratta da Nesso. Ma a Sofocle si devono uno splendido inno a Eros(*Antigone*, vv. 781-801), e un potente ritratto di Afrodite (fr. 941 Radt).

Eros che debelli ogni avversario,
che ti avventi sugli animali domestici
e stai in agguato sulle morbide
guance dei giovani
tu percorri i mari,
le terre covo di fiere,
e nessun dio, nessuno
tra i mortali effimeri
riesce a sfuggirti: impazzisce
chi ti possiede.
Tu pieghi all'ingiustizia e strazi
le menti dei giusti, tu
hai scatenato questa contesa
di consanguinei.
Trionfa luminoso,
negli occhi di una vergine,
destinata alle nozze, il desiderio,
siede a fianco delle grandi leggi:
la dea Afrodite, invincibile,
conduce il gioco.

L'idea di un Eros aggressivo (e non consolatorio) che sconvolge e mette tutto in subbuglio è compressa in pochi, fitti versi in una sequela senza respiro, carica di termini d'azione: debellare, avventurarsi, percorrere, piegare, scatenare. Ogni momento della vita mortale e ogni individuo è soggetto a questa forza in perenne fluire, a un dio che è al di sopra del bene e del male, esterno a qualunque interrogativo etico. Veniamo al frammento 941 Radt.

O figli, Afrodite non è solo Af rodite, ma ha molti, molti altri nomi. È la morte, è potenza che non concede scampo, delirio folle, irresistibile desiderio, grido lamentoso. In lei abitano ogni ardore, ogni quiete, ogni impulso violento. Scende nel profondo di chi ha respiro di vita, conosce tutte le strade. Penetra nei pesci che nuotano nei mari, si insedia, in terra, nelle stirpi degli animali, dispiega il suo volo tra gli uccelli. Fiere, uomini, celesti... Su quale dio non trionfa lottando? Se è giusto che io, sì è giusto dire la verità: domina da tiranno sul cuore di Zeus, senza appoggio di lance o di spade. Falcia, Afrodite, alle radici i voleri dei mortali e degli dèi.

Impressiona, nella pagina sofoclea su Afrodite, la dimensione cumulativa. Ogni attributo, sommandosi ai precedenti, ci dà il

senso di un potere senza limiti che spazia dal mare al cuore degli uomini, al mondo degli animali, all'abitazione degli dèi. C'è un senso di ubiquità e di onnipotenza: Sofocle non incarna l'amore in un evento specifico (come nell'*Antigone*)*:* lo canta, invece, nella sua virtualità.

Non esistono in Sofocle allusioni che ci dimostrino una sua particolare attenzione ad avvenimenti più o meno recenti. Individuare delle concordanze con la cronaca è impresa disperata e si può nel complesso sostenere che lo sguardo di Sofocle non segue il divenire, ma lo recepisce a grandi linee. Le amare parole sulla sorte dei bastardi pronunziate da Tecmessa e da Teucro nell'*Aiace* (vv. 496-513; 944-945; 1013) sono da porre in relazione con la legge del 451 che riconosceva come Ateniesi solo i figli di padre e madre ateniesi (e che colpiva la famiglia di Pericle?). Agamennone e Menelao è probabile che rispecchino l'immagine odiosa dei militari spartani, del loro culto per la disciplina: ma il tema era attuale prima della guerra del Peloponneso? La peste dell'*Edipo re* è un ricordo scottante o è l'eco di un accadimento remoto, che ha inciso profondamente nella storia collettiva e individuale? Nella vicenda di Filottete (409 a.C.), l'eroe la cui presenza è decisiva per la sorte dei Greci a Troia, è da intravedere la vicenda di Alcibiade, il cui rientro, sempre dilazionato, ad Atene poteva decidere le sorti del conflitto con Sparta? In un mondo chiuso all'allusione specifica si scorgono, tuttavia, i mutamenti in corso nel corpo sociale. La Guardia dell'*Antigone* è un personaggio scomodo, per il potente; Creonte inveisce contro chi, in base al denaro, opera in un modo che scavalca il sovrano. Anche nell'*Edipo*, il re impreca contro la sete di ricchezza, nel *Filottete* la menzogna risolutiva parte dal Mercante. Sono inquietanti presenze di un nuovo ordine esistenziale a cui Sofocle drammaturgo (e politico?) guardava con assoluto pessimismo. La considerazione che l'esistenza umana è simile al nulla (*Edipo re,* vv. 1186 sgg.: cfr. pp. 59-60), la condanna della vita come dolorosa e inutile (*Edipo a Colono,* vv. 1211 sgg.: cfr. p. 61) non rappresentano momenti episodici.

Il genere detta le sue leggi: il dramma satiresco esigeva festosità e leggerezza di tocco. Sofocle su temi e contesti tanto diversi da quelli della tragedia rivela l'identica nettezza di segno. Con i *Segugi* delinea una sorta di aereo balletto, in cui i Satiri e gli dèi sembrano partecipare a un divertente gioco di società: c'è la caccia al tesoro, c'è l'oggetto misterioso, il trucco e, probabilmente, il premio finale. Nei *Segugi* si respira anche, come è stato osservato, la selva con il suo canto agreste. Resta troppo poco dell'*Inaco* per

arrischiare un giudizio; qualcuno nega persino che si tratti di un dramma satiresco. L'impressione è che in esso domini un'atmosfera magica, rarefatta: la scena di Hermes che, invisibile, suona il flauto, è stata paragonata con la scena in cui Ariele, invisibile, suona il flauto nella *Tempesta* di Shakespeare.

Sofocle maneggia, con somma abilità, gli strumenti dell'officina teatrale. *NeWEdipo,* quando il racconto di Giocasta e i ricordi di Edipo stanno pericolosamente coincidendo, e l'enigma potrebbe non essere più tale, le parole di Giocasta sugli oracoli (vv. 851-858) deviano l'attenzione di Edipo dall'assassinio di Laio, lo spingono a occuparsi della propria nascita: si ricomincia da capo. Nelle *Trachinie* si trovano insieme, a un certo punto, Deianira, Lica, il Messaggero, Iole: quattro personaggi sono troppi per la tragedia greca (cfr. pp. 15-18), uno deve tacere: il silenzio di Iole viene inteso, interpretato come dolore (vv. 322-328). Nell'*Antigone,* lo smarrimento della protagonista quando la portano via è un arricchimento del carattere: Antigone non è un'esaltatrice della morte, ama, invece, la vita. Il suo lamento la rende, comunque, dopo la precedente adamantina durezza, più vicina al pubblico: sono frasi, battute per cui un attore poteva puntare sul gran patetico, che trascina la platea e fa scattare l'applauso.

Ismene e Crisotemide sono figure minori, che illuminano per opposizione il carattere di un'eroina. Ma Ismene compare sin da subito in scena, dissente da Antigone: la sua logica e prudenza, però, svaniranno nel momento del pericolo supremo. Attraverso Ismene, Sofocle dimostra anche come sia trasmissibile l'eroismo attraverso l'esempio, di come esso abbia più forza del pensiero razionale. Crisotemide entra in scena tardi, dopo un lungo colloquio Elettra-Coro, e si lascia subito convincere dalla sorella a non ottemperare a certi ordini di Clitemestra: quanto dice Elettra le pare ragionevole. Porterà, poi, la lieta notizia che Oreste è vivo, ma quando Elettra le dimostra che ciò non è possibile e la invita a un'azione che non contempla un piano operativo concreto, si ritira in buon ordine, persuasa che la sorella sia pazza.

La complessità e lo spessore del discorso teatrale sofocleo si rivela chiaramente anche là dove egli mette in scena tre personaggi, in quanto il suo triangolo recitante prevede molte ottiche. *Nell'Edipo re* (vv. 1121-1146) il sovrano e il Messaggero incalzano con virulenza il pastore tebano che deve battersi su due fronti e mal si difende da domande e dichiarazioni che suonano complementari. *Nell'Elettra,* il discorso del Pedagogo sulla morte di Oreste (vv. 680 sgg.) ha risonanze diverse nelle due ascoltatrici, da una parte la diffidente Clitemestra, dall'altra la straziata Elettra. E il lungo ragguaglio del Pedagogo non è, come si crede troppo spesso, un'ondata epico-lirica, uno squarcio di bella letteratura. Il Pedagogo deve convincere la sovrana del paese in cui si trova che è vero quello che asserisce. Ignora come saranno accolte le sue parole, se verranno credute o no, moltiplica i particolari, accumula i dati, perché sono in gioco tre esistenze, la sua, quella di Pilade, quella di Oreste.

Il teatro di Eschilo è pieno di movimenti spettacolari (che possono anche esulare da quelli che sono gli elementi drammatici): il teatro di Sofocle, per quanto ne sappiamo, non conosce scene di massa. Una sola volta è presente la folla, nella fastosa processione di bambini, giovani, vecchi che apre *l'Edipo re.* La scorta armata di Creonte e i soldati di Teseo entrano in azione, una volta, nell'*Edipo a Colono,* quando Antigone viene fatta prigioniera dagli uni e intervengono, pronti a liberarla, gli altri (vv. 818-1041). Sofocle non si interessa, in genere, ai gruppi di persone (e ai loro pensieri e sentimenti), forse perché avrebbero distratto dal nucleo più sofferto della vicenda, dal doloroso concatenarsi di eventi di cui è vittima il grande personaggio.

Il tentativo di evitare bruschi stacchi, di rendere lo spettacolo più fluente spiega perché Sofocle (autore, tra l'altro, di un trattato, per noi perduto, sul Coro) abbia rinunziato alla tradizionale separazione tra atto e atto segnalata dalla presenza dello «stasimo» (cfr. pp. 54-55). *Nell'Elettra,* nel *Filottete,* nell'*Edipo a Colono,* tutte tragedie tarde, qualche stasimo viene sostituito da un dialogo lirico. Un episodio si chiude con l'uscita di un personaggio, s'intreccia un fraseggio tra il personaggio rimasto e il Coro, poi l'azione vera e propria riprende con l'ingresso di un personaggio diverso o il rientro di chi si era allontanato (cfr., per esempio, *Elettra,* vv. 804-870; *Edipo a Colono,* vv. 507-548; *Filottete,* vv. 1081-1217). Un altro elemento interessante di una tecnica in evoluzione si trova in una scena di riconoscimento. Nell'*Elena,* nell'*Ifigenia in Tauride,* nello *Ione,* nell'*Ipsipile* di Euripide al riconoscimento tra marito e moglie, fratello e sorella, madre e figlio segue un duetto in cui le donne cantano e solo eccezionalmente recitano in trimetri, gli uomini recitano in trimetri e solo eccezionalmente cantano. Anche Sofocle nell'*Elettra* (vv. 1232-1287) adotta questo modulo: forse perché, com'è tradizione, attribuisce alle donne una più spiccata emotività, degli affetti meno controllati. Al ruolo, spesso decisivo, di accessori e beni personali, sulla scena di Sofocle, abbiamo già accennato (pp. 108-109). Gli antichi gli attribuirono alcuni ritrovati, come i calzari bianchi (cfr. p. 90) e i bastoni ricurvi (per indicare la vecchiaia?), gli riconobbero il merito di aver portato gli attori da due a tre, i coreuti da dodici a quindici. Sofocle fu il primo tragico a puntare sul dramma autonomo, indipendente dal vincolo della trilogia, a introdurre (o piuttosto a sviluppare: cfr. p. 125) la scenografia.

Uno solo dei testi di Sofocle a noi pervenuti si apre con un grandioso effetto scenografico (cfr. p. 259): *l'Edipo re* con il corteo di supplici che si recano dal sovrano. Nelle altre opere la parola quasi sempre predomina sull'occhio. C'è una sorta di spoliazione scenica: gli eventi collaterali vengono attenuati a favore di quello che succede in primo piano, che è discorso, dibattito, argomentazione, mozione degli affetti. Il linguaggio, in genere, prevale sulle altre componenti, assorbe in sé le contraddizioni e le perversioni della psiche, i drammi dell'animo, si impone come realtà primaria. Infatti appartengono a Sofocle alcuni dei più bei monologhi che il teatro conosca e che costituiscono altrettante drammatiche e commoventi analisi di una situazione. Aiace per due volte dà libero sfogo ai suoi pensieri. Prima si interroga sul vivere, si confronta con le leggi della natura, con un ordine dove i gesti tragici non sono necessari. E poi, conficcata per terra una spada con la punta rivolta verso l'alto, si libera via via dai suoi vincoli terreni, si congeda da un mondo con cui rifiuta di riconciliarsi (*Aiace,* vv. 646-692; 815-865). Edipo scava nel proprio passato: assalito dal sospetto e dalla paura, ripercorre la trama delle vicende che lo hanno reso assassino. Si rivolge a Giocasta, ma di fatto pone a se stesso domande angosciose (*Edipo re,* vv. 771-833). Le *Trachinie* si aprono con un prologo apparentemente informativo: ma Deianira non fornisce dei puri dati, riassapora l'amara storia di nozze non volute, di notti disperate (vv. 1-48). Filottete racconta a Neottolemo la turpe ingiustizia che gli avevano riservato i Greci, gli spiega in che condizioni sia stato costretto a vivere su un'isola deserta: è la descrizione ossessiva di un inferno non solo esteriore, ma soprattutto interiore (*Filottete,* vv. 254-316).

Lo stesso interesse che dà al monologo, Sofocle lo dà anche al gestire, al muoversi dei singoli, alle loro apparizioni (o uscite). Per questa via crea straordinari impatti visivi, gioca sapientemente sulla corporeità. È d'obbligo citare la maschera sanguinolenta di Edipo, l'ingresso di Eracle, trasportato su una barella nelle *Trachinie*, le convulsioni di Filottete per l'attacco del suo male. Così è da ricordare il muto allontanarsi verso la morte di donne stravolte per le sventure che le hanno colpite: Euridice nell'*Antigone,* Giocasta nell'*Edipo re,* Deianira nelle *Trachinie*. Ogni volta il Coro sottolinea preoccupato il

silenzio che fascia il personaggio (*Antigone,* vv. 1244-1245; 1251-1252; *Edipo re,* vv. 1073-1075; *Trachinie,* vv. 813-814). Esistono anche quadri che coinvolgono più presenze e sono destinati a calamitare l'attenzione di chi guarda. Ad esempio, il farsi piccola di Giocasta, presa nella morsa della lite tra fratello e marito che lei vorrebbe sedare, e non ci riesce (*Edipo re,* vv. 634 sgg.). O gli opposti modi e atteggiamenti di Clitemestra e di Elettra quando il Pedagogo racconta la Fine di Oreste e spegne le paure dell'una, le speranze dell'altra (*Elettra,* vv. 680 sgg.).

Non si trovano, in Sofocle, gli ardimenti immaginifici e la magniloquenza audace di Eschilo (suo primo modello anche formale: v. oltre): né egli conosce le molte aperture di Euripide ai toni colloquiali, anche se a essi sa ricorrere. Il suo greco può, a prima vista, apparire «di miele», fluido e dolce (sono apprezzamenti degli antichi). In realtà è molto spinoso, carico di ambiguità. Un verbo che regge due sostantivi può assumere un'accezione col primo sostantivo e un'altra col secondo; il verbo di una frase va spesso ricavato, in qualche modo, dalla frase precedente; certi avverbi possono collegarsi con un aggettivo, o col verbo, o con entrambi; il significato di un termine viene alterato dal gioco della metafora. All'interno di uno stesso dramma lo stile muta di registro: chi si serve di toni, in genere, elevati può far ricorso anche al parlare delle piazze. Così Aiace esprime il suo disprezzo per chi si scalda il cuore con vane speranze dichiarando che per lui non vale un centesimo bucato (v. 477: ho cercato un possibile equivalente italiano dell'espressione greca). Edipo, il sovrano dal bell'eloquio, chiede a Creonte (v. 676) «Non vuoi lasciarmi e levarti dai piedi?» e il Coro che fraseggia con eleganza replica a una domanda di Giocasta «Elementare!» (v. 684).

Sofocle ama frasi intere intessute di suoni identici o analoghi che rispecchino con il loro andamento fratto o con la loro interna risonanza uno stato d'animo: la rabbia, la paura, l'ansia. Edipo grida a Tiresia (*Edipo re*, v. 371) *tyflos ta t'ota ton te noun ta t' ommat'ei:* «sei cieco nelle orecchie, nel cervello, negli occhi». I Marinai di Salamina esternano la propria paura ad Aiace (vv. 139-140) *kai pefobemai ptenes os omma peleias*: «ho paura come l'occhio di un'alata colomba». Giocasta, che non vuole identificare il pastore di cui parla il Coro, balbetta (*Edipo re*, vv. 1056-1057) *ti d' ontin' eipeì Meden entrapes. Ta de rhethenta boulou mede memnesthai maten*: «lui, cosa? Di chi parli? Non pensarci. Quelle parole non volerle neppure ricordare. Inutile» (cfr. anche p. 43).

Il linguaggio di Sofocle è per così dire resistente: c'è una sorta di impossibilità per i personaggi di trasmettere senza deformazioni le proprie idee, sensazioni, affetti. Le parole (e questo accentua gli effetti drammatici) non hanno lo stesso senso sulla bocca di due interlocutori. Per Antigone la φιλία (ma Sofocle usa solo l'aggettivo φίλος) si riferisce alla solidarietà e lealtà con i consanguinei, per Creonte φίλος si lega allo Stato, i φίλοι sono il prodotto di convenzioni sociali. Per Edipo la conoscenza è prima di tutto «chiarezza», «illuminazione» (v. 390: cfr. anche v. 67), Tiresia ha dalla sua la forza della «verità» (v. 356). Non si riesce, nelle opere a noi pervenute, a rintracciare indizi di quei momenti evolutivi (lo stile sontuoso eschileo, un proprio severo e artificioso modo di esprimersi, la maturità del dire) che Sofocle stesso aveva distinto e indicato nel definire la propria opera, come sappiamo da Plutarco, *Il progresso della virtù*, 79 B.

A Sofocle si deve l'invenzione di vari aggettivi con il suffisso -σημος, e -ωδης, egli ricorre volentieri a verbi composti con la preposizione ἐκ o con due preposizioni. Adopera, soprattutto nelle tarde tragedie, per gli astratti, molte forme in -σις non testimoniate prima di lui e in generale le privilegia rispetto alle forme in -μα. Di queste ultime si serve più di una volta come termini spregiativi. Le forme in -na

compaiono volentieri in fine di trimetro, per comodità prosodiche di declinazione, si configurano più di una volta come epiteto, etichetta negativa di un individuo odi un oggetto. Gli ionismi, in Sofocle, sono presenti in misura maggiore che negli altri due tragici. Il trimetro giambico viene da lui costruito in modo che la frase non termini con il verso, che si vada a capo (enjambement): un verso può chiudersi con un prepositivo, la sua finale elidersi con l'inizio del trimetro successivo, e può anche cominciare con un pospositivo. A questo collegamento stretto dei trimetri tra di loro si dette il nome appunto di εἶδος σοφόκλειον. Tale caratteristica stilistica indica una maturazione nella libertà di rapporti tra la rigidità dello schema metrico e i contenuti semantici. Il verso sticometrico contiene un enunciato concluso in se stesso, è dominato dal ritmo chiaro e martellante. Ma se una frase continua nel verso seguente si ha un flusso ininterrotto del sentimento e del pensiero, una sovrabbondanza di cose e contenuti: l'unità del breve verso non basta più. Il primo piede del trimetro di Sofocle è la sede preferita per l'inserimento, in anapesto, di termini chiave di più intenso significato tematico: la fine del trimetro è preferita per la ripetizione di un vocabolo. Per le parti liriche andrà ricordato che Sofocle fa il più ricco, flessibile, sottile uso dei ritmi eolici, gliconei, ferecratei, telesillei: è anche l'unico a impiegare, con elaborata finezza, gli asclepiadei dei poeti di Lesbo: compare con frequenza, nello scarso interesse per i giambi nelle parti liriche, il dimetro giambico con contrazione spondaica lunga/breve - lunga - breve - lunga / lunga – lunga.

⏑ – ⏑ – / – – .

Non si può chiudere il discorso su Sofocle senza ricordare il debito notevole che ha la psicanalisi verso la sua opera. Sigmund Freud, infatti, si rifà nella sua elaborazione della teoria dell'incesto eminentemente *all'Edipo re*. Certo esistevano altre versioni del mito, ma Freud potè trovare nella tragedia sofoclea un discorso più complesso e articolato: la vicenda, infatti, viene seguita in tutte le sue tappe partendo dall'uccisione di Laio. A Freud è stato rimproverato di non avere letto con attenzione filologica il testo, ma egli ne ha tratto sufficiente ispirazione per elaborare una serie di spunti teorici estremamente produttivi.

EURIPIDE

La contemporaneità, in un breve arco di tempo, ha affiancato un alto numero di risposte alla voce di Euripide, e ha dimostrato come il teatro, in pratica e in teoria, possa essere innanzitutto audacia.

Nel 1968, in piena contestazione e demistificazione (mi richiamo a due vocaboli dell'epoca), L. Squarzina allestiva a Genova un'edizione-sfida delle *Baccanti*, il dramma in cui il re Penteo sbarra il passo, in Tebe, al dio Dioniso e al suo culto e finisce sbranato dalle Tebane, trasformatesi in Menadi e capeggiate da sua madre. Era un'edizione giocata sullo spettacolare, sulla nar-ratività, con forte gusto del colore antropologico. La regia sottolineava la ribellione delle masse, l'emergere di forze represse, l'intrecciarsi drammatico di istinti violenti e di aspirazioni alla giustizia.

Dieci anni più tardi, nel 1978, a Prato L. Ronconi opponeva al teatro del tumulto e degli affetti incontrollati uno scavo nel profondo. Non più il furore delle masse sulla scena, ma un solo interprete che recita un testo prosciugato e interiorizzato. Tutto viene riferito a un'unica voce, selezionando i momenti capitali: è la discesa nel nucleo tragico (e anche patologico) dell'opera mentre viene totalmente cancellata la peripezia. Il pubblico - al massimo trenta persone per volta - doveva muovere, guidato da un'attrice-interprete, attraverso luoghi deputati (un teatrino, una palestra, un corridoio, una stanza, di nuovo il teatrino), viveva un progressivo accedere agli Inferi.

Sia Squarzina che Ronconi avevano potuto servirsi di una versione non meno innovatrice dell'*Orestea* di P.P. Pasolini; anch'essa era dovuta a uno scrittore, E. Sanguineti. Il quale si è inventato un linguaggio quotidiano e insieme stilizzato, una calco-latissima immediatezza, che funziona in vari sensi, adattandosi tanto alle passioni coinvolgenti quanto ai moti più intimi dell'animo. Nessun cedimento a un popolare d'accatto, ma rispetto per il tono semiliturgico dell'originale.

Nel 1987 S. Tavora (Teatro della Cuadra di Siviglia) presentava in Italia, traendola dalle *Baccanti,* una crudele narrazione, per tre quarti musicale, scandita dai tempi martellati e frenetici del flamenco e divisa in dieci stazioni rituali. Era la riscoperta, attraverso Euripide, del mistero divino e della sua costante terribilità. Questa rilettura fondeva elementi cristiani, pagani, cannibalici: una simile esperienza non ha luoghi privilegiati e quindi Tebe, che la ospita, «è una città come un'altra città qualunque».

Press'a poco nel medesimo tempo, a Delfi, Th. Terzopoulos, dopo un attento studio di cerimonie ancora oggi esistenti in Tracia e nel Nord della Grecia, affrontava l'estasi dionisiaca, mettendone in luce l'aspetto di sofferenza, di tormento. Cinque personaggi (due dei quali assumono via via nuovi ruoli) si agitano convulsamente, come se li abitasse un dio o una malattia: sono interpreti di una realtà che sta sopra di loro o vittime di un'ossessione terrena? Si tratta di una spontanea manifestazione della psiche o di un comportamento finalizzato alla liberazione dell'io?

Nel 1988, sempre a Delfi, il regista peruviano J. Guerra Castro collocava in primo piano assoluto Penteo, con le sue morbose fissazioni: un maniaco sovrano che vuole tutto candido, pulito, un fanatico dell'ordine che va frequentemente a lavarsi mani e viso in una vaschetta (un'acquasantiera?) e che chiama dei disinfestatori per sterilizzare i luoghi contaminati dalle Baccanti. Il protagonista si muove con l'ansia infantile di conoscere ciò che è proibito e nello stesso tempo avverte la necessità primaria di esorcizzare il pericolo, il male, il diavolo.

Un incisivo ed esplicito intervento sul testo ci offrono anche varie rivisitazioni delle *Troiane* di

Euripide, un dramma sulla sorte che aspetta, dopo la caduta di Troia, le donne prigioniere, ossia Ecuba, Cassandra, Andromaca (e la traditrice Elena), nonché i gloriosi e superbi conquistatori. Nella tragedia l'occhio si rivolge non solo al presente e alla sua costellazione di dolori, ma anche all'avvenire denso di minacce per tutti. E le passioni degli uomini risultano conseguenze del capriccio e del risentimento degli dèi. Più che a una scelta tra varie ottiche possibili, le *Troiane* si prestano a delle forzature: esse permettono di percorrere gli orrori della nostra epoca. Vorrei citare, in questo senso, due interpretazioni nate, rispettivamente, in Giappone (1974) e in Germania (1984), cioè in paesi usciti sconfitti nello scontro gigantesco di potenze del 1939-1945.

L'azione delle *Troiane* di Tadashi Suzuki in costumi giapponesi tradizionali si svolge in un cimitero devastato dalle bombe, verso la fine del conflitto. Una donna che ha perduto nello stesso giorno marito e figli, in una sorta di visitazione sciamanica è posseduta dallo spirito di Ecuba, la regina di Troia, di Cassandra, la delirante profetessa, e ne rivive in prima persona le sofferenze. Assiste poi allo stupro di Andromaca, commesso da brutali samurai, che strappano alla donna suo figlio Astianatte e lo squartano. In ultimo si ritrova, insieme alla ragazza violentata, nel suo Giappone, occupato da stranieri: un'assordante musica rock sostituisce i suoni lamentosi del flauto di bambù che avevano via via commentato gli episodi nel loro succedersi: sullo sfondo giganteggiano, per tutto lo spettacolo (almeno nell'edizione presentata in Italia nel 1985) le immagini di tre dèi buddisti: esse si illuminano a tratti, sinistramente, di un rosso sanguinoso. Tutta la tragedia è percorsa dal terrore fisico e dall'orrore di un evento che cancella un modo di essere, di pensare, di vivere, che distrugge una civiltà «altra» rispetto agli invasori. Il cielo è assente e il cimitero un simbolo ben più allucinante delle fumanti rovine di Troia.

Nell'allestimento del Teatro Schwerin di Mecklenburg le donne di Troia, strappate con violenza alle famiglie, ai loro cari sono riunite tutte insieme, principesse e plebee, in una gabbia per animali, a cui si accede da una botola e dovè il giaciglio è semplice strame. Indossano vesti nere, portano un numero come contrassegno: sono governate ormai solo da angoscia, rabbia, odio. La ricerca della responsabilità, delle colpe per quanto è successo scatena fra loro risse furiose: le ex suddite assalgono persino la regina, si avventano, stolide bestie, contro le sbarre della gabbia. Ma l'assassinio insensato (o sin troppo razionale) di Astianatte, l'innocente figlio di Ettore, da parte dei vincitori che estinguono ogni umanità in sé e intorno a sé, ridà coscienza e dignità alle donne. Esse si rendono conto che la guerra non era la cancellazione di un'onta, il ratto di Elena, ma una fredda operazione di conquista; le nobili ragioni morali celavano un gioco di interessi. Non esistono dèi da chiamare in causa, ma falsi idoli inventati dall'uomo contro i quali bisogna lottare (qualunque sia il nome che assumono nel corso dei secoli: ieri l'onore macchiato, oggi la corsa difensiva agli armamenti).

Nel loro amore per l'ordine e la simmetria, gli antichi si inventarono un significativo momento di raccordo per le vite dei tre grandi tragici: il 480 a.C. In tale anno Eschilo combatté a Salamina, Sofocle giovanissimo guidò il Coro che inneggiava alla vittoria, Euripide vide la luce. In realtà, Euripide nacque nel 485, a Salamina: la specificazione proviene dal già citato Marmor Parium (cfr. p. 199). In coerenza con la certezza che un «eroe» non poteva morire nel proprio letto, anche a Euripide fu riservata una fine clamorosamente dimostrativa:[10] sarebbe stato sbranato dai cani di Archelao di Macedonia, il re che lo aveva accolto alla sua corte, esattamente come era stato sbranato dai cani Atteone, colpevole di avere spiato Artemide che si immergeva nelle acque di un fiume. Sempre seguendo le regole delle inevitabili disgrazie che costellano l'esistenza dei personaggi di spicco, Euripide, al pari di Eschilo e Sofocle, conobbe il suo bravo processo: fu chiamato in tribunale per uno scambio di beni[11] da un certo

Hygienone (la fonte è Aristotele, *Retorica*, 1416 a 29-35) e tacciato anche di empietà per aver composto il verso(*Ippolito*, 612): «Ha giurato la mia lingua, il mio animo, no».

Infine, è chiaro che Euripide non era capito dai suoi contemporanei. Passava, perciò, il suo tempo in una grotta, accessibile solo dal mare, per meditare e scrivere: a dire dei dotti dell'epoca, questo spiegherebbe anche le tante metafore nautiche del poeta (cfr. anche p. 313). Una più probabile testimonianza segnala che Euripide fu il primo ad Atene a possedere una biblioteca privata. Come Sofocle, Euripide fu lottatore, musico e, per di più e non senza successo, pittore.

La commedia si divertì molto alle spalle di Euripide: diffuse chiacchiere velenose sulla sua famiglia, di origine e di acquisizione. Suo padre era un bottegaio, sua madre un'erbivendola, la prima moglie tradiva allegramente il marito e la seconda (Choirine, un nome che richiama il *choiros,* il porco selvatico) si comportò in modo altrettanto scandaloso. Inutile sottolineare che si offrivano in questo modo spiegazioni sia per la misoginia del poeta sia per la sua predilezione per gli straccioni (magari re, ma sempre straccioni), da lui innalzati agli onori della ribalta. Aristofane, il più accanito tormentaeuripide, era irritato anche dalla vita «oziosa» del tragediografo e lo definiva un fannullone, esattamente come Socrate (*Rane,* v. 1498; *Nuvole,* v. 316).

In effetti, Euripide costituisce il primo esempio di intellettuale non inserito. Eschilo aveva combattuto per la sua città, Sofocle era stato stratego, amministratore, «ministro»: Eschilo era iniziato ai misteri, Sofocle legato al culto di Asclepio. Euripide non ricoprì cariche civili o militari, rimase estraneo alle pratiche cultuali di Atene. Non si può ritenere frutto di una militanza politica l'inno composto in onore di Alcibiade vincitore a Olimpia con la quadriga nel 416 (cfr. p. 142). Le storie che fosse torciere ai riti di Apollo Zosterio o coppiere nelle feste ateniesi per Apollo Delio hanno tutta l'aria di mosse controffensive di fronte ai tanti attacchi riservati all'empio «amico di Anassagora e dei Sofisti». A Euripide non fu risparmiata neppure l'accusa di sfruttamento: si sussurrava che più di un amico, o parente, fosse autore o coautore delle tragedie da lui presentate all'agone. È quanto proclama il commediografo Teleclide (caf, i, fr. 39-40):

Mnesiloco sta cuocendo una nuova opera per Euripide e Socrate fornisce la legna per il fuoco

che in questo fa buona compagnia ad Aristofane.

Venendo a notizie più concrete, Euripide partecipò per la prima volta all'agone drammatico nel 455 con le *Peliadi* (le storie delle figlie di Pelia, il nemico di Giasone, che per consiglio di Medea tagliano a pezzi il padre e mettono i pezzi in un calderone a bollire, credendo di ringiovanirlo), e ottenne il terzo posto. Conseguì la prima vittoria nel 441. Dopo la rappresentazione dell'Oreste, nel 408, si trasferì prima a Magnesia, poi a Pella, alla corte di Archelao. Per compiacere il sovrano scrisse una tragedia sul mitico fondatore della dinastia macedone, il cui nome era, appunto, Archelao.

Si calcola a novantadue il numero delle tragedie di Euripide (una cifra piuttosto alta, come quelle di Eschilo e Sofocle), ma il poeta conobbe pochissimi trionfi: tre mentre era vivo, uno dopo la sua morte.

Ci sono pervenuti attraverso due classi di manoscritti 19 drammi di Euripide. Una classe con glosse risale forse a una selezione commentata a uso scolastico del n secolo d.C.: comprende *Ecuba, Oreste, Fenicie, Ippolito, Medea, Andromaca, Alcesti, Reso, Troiane* e *Baccanti*: quest'ultima, sembra per un accidente della tradizione, è priva di scoli. La seconda classe include 10 tragedie ordinate alfabeticamente: *Ecuba,* che compare anche nella prima antologia, *Elena, Elettra, Eraclidi, Eracle, Supplici* (*Iketides*), *Ifigenia in Aulide,*

Ifigenia in Tauride, Ione, Ciclope (*Kyklops*): esse facevano parte, probabilmente, di un'edizione alfabetica completa. I papiri ci hanno restituito interessanti brani di almeno quattro drammi: *Cresfonte, Cretesi, Eretteo, Ipsipile.*

Alcesti (438). Per Admeto, re di Fere in Tessaglia, è giunto il momento di morire. Apollo, che un tempo era stato al suo servizio per punizione decretata da Zeus, e ne aveva ammirato la rettitudine, ottiene dalle Moire che Admeto continui a vivere, purché qualcuno accetti di morire per lui. Ma nessuno, neanche il padre e la madre, consente al sacrificio. Pronta a immolarsi per Admeto è solo la giovane moglie Alcesti. Tali notizie sono fornite nel prologo dal dio Apollo: quando si presenta la Morte per portarsi via la vittima dovutale, in un duro diverbio le preannunzia che anche questa preda le verrà strappata, grazie a Eracle. Nella *parodos,* il Coro, preoccupato del silenzio che regna in casa, si domanda se Alcesti sia ancora viva, esprime tutta la sua tristezza per il destino che le è toccato. Un'Ancella racconta al Coro i preparativi di Alcesti, la sua serenità e il pianto improvviso prima di prendere l'estremo congedo. Il Coro prega il cielo di concedere scampo ad Alcesti, commisera Admeto. Il re e la sua sposa si parlano ancora una volta, tra lacrime e patetiche effusioni: la donna chiede al marito, come segno di gratitudine, di non imporre una matrigna ai loro figli. Presenti al trapasso, essi invocano disperati la madre. Il Coro loda la splendida generosità di Alcesti. Eracle, diretto in Tracia per strappare le sue terribili cavalle al re Diomede, viene accolto ospitalmente da Admeto, il quale è vestito a lutto e però gli nasconde che la morta è sua moglie. Il Coro è ammirato per la nobiltà d'animo del re. Tra Admeto e suo padre Ferete, venuto per le esequie, scoppia una lite furiosa: entrambi si scambiano accuse di viltà, il figlio non vuole che il padre assista al funerale, lo caccia via. Uscendo alticcio da un luculliano banchetto, Eracle da un Servo, al quale stava impartendo una lezione sul saper vivere lietamente, apprende che la reggia è in lutto per la scomparsa di Alcesti. Decide allora di attendere la Morte al varco vicino alla tomba per strapparle Alcesti, o se è troppo tardi, di scendere addirittura all'Ade per ricondurla alla luce. Admeto, pienamente consapevole di quanto ha perduto, dà libero sfogo al proprio dolore e il Coro cerca di confortarlo. Eleva un inno sulla Necessità, la dea che nulla può contrastare, elogia ancora il gesto della regina. Eracle ritorna, ha al suo fianco una donna silenziosa e velata, la dichiara trofeo di una sua vittoria: e chiede al re di tenerla in casa, anzi di portarla lui stesso dentro la reggia. Rilutta Admeto, non vuole: alla fine cede alle insistenze dell'amico. Eracle allora toglie il velo alla donna, che risulta essere Alcesti, e la riconsegna allo sposo pervaso dalla gioia.

Medea (terzo premio agli agoni drammatici del 431). Dopo l'assassinio di Pelia, Giasone con Medea si rifugia a Corinto, dove decide di ripudiarla per sposare Glauce, figlia di Creonte, sovrano della città. Il prologo della tragedia si apre con un lungo sfogo della Nutrice di Medea, preoccupata per lo stato fisico e mentale della padrona. L'arrivo del Pedagogo con i figli di Giasone e Medea accresce l'ansia: da lui, infatti, la Nutrice apprende che Creonte ha deciso di cacciare dal paese la donna e i bambini. Dall'interno giungono al Coro i lamenti e le maledizioni di Medea. Le donne del Coro invitano la Nutrice a condurre Medea fuori della casa per evitare insani gesti. Ma quando Medea esce dalla reggia si rivolge con tranquillo, anche se amaro, discorso alle Corinzie del Coro e se ne assicura la solidarietà. Di persona Creonte impone alla «maga», di cui teme le pericolose arti e le non larvate minacce, di lasciare il paese: ma essa gli strappa la dilazione di un giorno, quanto le basta, come preciserà al Coro, per condurre a termine la propria vendetta. Il Coro stigmatizza l'oltranzismo dei maschi, è rattristato per le sventure di Medea. In un incontro infuocato Giasone rimprovera a Medea la sua indole aspra e la sua follia: la donna gli ricorda con rabbia quanto ha fatto per lui, dall'uccisione del drago, custode del vello

d'oro, all'assassinio di Pelia. Giasone replica con durezza, si vanta di averla «civilizzata», considera esauriti i suoi obblighi se le garantisce un tetto nell'esilio e del denaro. Il Coro invoca Cipride, chiede di non conoscere mai l'amore che aggredisce e travolge, commisera la sorte degli esuli e in particolare di Medea. Il passaggio per Corinto di Egeo, re di Atene, di ritorno da un pellegrinaggio all'oracolo di Delfi, offre a Medea l'insperata possibilità di garantirsi un asilo ad Atene. La certezza di avere un porto a cui approdare le consente di dare forma a un piano preciso. Fingerà di rappacificarsi con Giasone, invierà i bambini a chiedere alla sposa clemenza almeno per se stessi, a offrirle splendidi doni: una corona d'oro e un peplo ricamato che sono in realtà strumenti di morte. Poi ucciderà anche i figli. Il Coro glorifica i discendenti di Eretteo, esalta Atene, ma si domanda come la città possa accogliere una donna colle mani macchiate del sangue dei figli. Nel nuovo incontro tra Giasone e Medea, l'uomo si lascia persuadere dalle flautate parole di lei, che riconosce i propri torti, gli chiede perdono, chiama i figli perché assistano alla rappacificazione e portino i regali a Glauce. Ritorna il Pedagogo con i bambini, riferisce che la consegna dei regali è avvenuta, e che l'esilio per essi è stato revocato. Medea se li stringe al petto, si accomiata con angoscia da loro che le sorridono, è penosamente combattuta nell'animo, ma non rinunzia alla propria disumana risoluzione. Il Coro sa che ormai non c'è più speranza, prova pietà per Giasone, ma anche per la madre che sta per uccidere le sue creature. Un Nunzio reca a Medea, che ne esulta selvaggiamente, la notizia dell'atroce morte di Glauce e di suo padre Creonte. Per Medea è giunto il momento, pur con qualche esitazione ancora, di attuare la seconda parte del sinistro progetto. Le grida dei figli all'interno della reggia indicano che l'assassinio è in atto. Il Coro invoca la Terra, il Sole, è come pietrificato dal delitto di Medea. Accorso per salvare le proprie creature dalle eventuali vendette dei Corinzi, Giasone apprende il nuovo, orrendo crimine di Medea, la quale gli appare in alto sul carro del Sole, gli attribuisce ogni colpa per ciò che è successo, gli nega il conforto persino di toccare i figli, gli profetizza una triste vecchiaia e una brutta morte. A Giasone non resta che invocare Zeus a testimone delle efferatezze di Medea e maledire il proprio destino.

Ippolito coronato (428: rifacimento dell'*Ippolito velato*). Offesa da Ippolito, dedito solo alla caccia e al culto di Artemide, la dea

Afrodite (come dichiara lei stessa nel prologo) decide di punirlo: ha acceso di desiderio per lui la matrigna, scatenando così una passione che vedrà la fine dell'«empio» Ippolito, ma anche dell'innocente» Fedra. Ippolito entra con un seguito di cacciatori: offre una ghirlanda di fiori ad Artemide, ignora Afrodite (ci sono le statue delle dee in scena), inutilmente rimproverato dal Servo. Le donne del Coro raccontano come abbiano saputo dello strano male che tormenta Fedra e se ne chiedono, turbate, la ragione. Preoccupata dalle condizioni della padrona, che non mangia e va deperendo, la vecchia Nutrice riesce a strapparle il segreto, le ragioni di tanto patire. Dopo una lunga analisi che fa del proprio male Fedra, la Nutrice decide di intervenire in qualche modo per aiutarla. Il Coro implora Eros, gli rende onore, ricorda esempi del tremendo potere di Afrodite. La Nutrice rivela a Ippolito quali affetti nutra Fedra per lui. Alle grida e insulti del giovane contro la Nutrice, Fedra, che ha sentito l'alterco, si rende conto che non le resta altro se non darsi la morte. Nel suo impietoso sfogo contro le donne, Ippolito aveva dichiarato alla vecchia che non sarebbe rimasto più nella reggia finché suo padre Teseo, assente da Trezene, non fosse ritornato: ma avrebbe tenuto fede al giuramento di tacere, a cui essa lo aveva vincolato. Fedra teme lo stesso lo scandalo, vuole salvare a ogni costo l'onore: si uccide, lasciando però a Teseo uno scritto in cui accusa il figliastro di averle usato violenza. Il Coro sogna paesi lontani in cui vivere, è angosciato dall'amara conclusione della vicenda di Fedra. Il re ateniese, di ritorno da Delfi,

dopo aver scoperto il cadavere della moglie e il suo messaggio, invocando Poseidone, il dio che lo aveva generato, lancia una maledizione mortale contro Ippolito. Non lo smuovono né le accorate dichiarazioni del figlio, né i suoi solenni giuramenti di non essere colpevole: e Ippolito d'altronde non può chiarirgli come stanno veramente le cose, in quanto vincolato dalla promessa fatta alla Nutrice di serbare il silenzio. Le opere e le sorti mutevoli degli uomini tolgono al Coro la speranza di capire gli dèi; la condanna ingiusta di Ippolito gonfia il cuore di ira contro i celesti. Mentre si allontana dalla patria, dopo aver chiesto a Zeus di far trionfare la verità, il giovane è travolto, in modo orrendo, dai suoi cavalli, atterriti da un mostruoso toro che Poseidone ha fatto uscire dalle acque del mare. La notizia è portata da un Messo. Il Coro evoca l'irresistibile potere di Eros e di Afrodite. Ippolito verrà ricondotto indietro agonizzante su una lettiga: Artemide, che ne ha messo in luce l'innocenza, cerca di mitigarne le sofferenze: Teseo implora, e ottiene, il perdono del figlio.

Eraclidi (il pezzo è forse del 430). A Maratona si sono stretti intorno a un altare gli Eraclidi, i figli di Eracle perseguitati da Euristeo: li hanno guidati sin lì Iolao e Alcmena. Un Araldo argivo tenta di strapparli dal loro rifugio. Alle grida di aiuto degli Eraclidi si precipita un gruppo di Ateniesi: soccorrono Iolao che giace al suolo, lo interrogano sulle ragioni del suo sbarco ad Atene, fanno quadrato attorno a lui. Arriva con degli armati Demofonte, re di Atene, ascolta prima le ragioni con cui l'Araldo rivendica il diritto di portarsi via gli Eraclidi, le ragioni per le quali Iolao domanda protezione, e si schiera a favore di quest'ultimo. L'Araldo, dopo essere quasi venuto alle mani con il re, si allontana preannunziando guerra. Il Coro proclama di amare la pace, ma specifica che Atene è pronta a tutto per difendere la giustizia. Demofonte è tormentato dall'ansia: i presagi indicano vittoria nel conflitto imminente solo se viene immolata agli dèi una vergine nobile e di illustre padre. E Demofonte non intende sacrificare sua figlia, la cosa che ha più cara al mondo. A garantire la salvezza degli Eraclidi con la propria vita si offre Macaria, la più giovane figlia di Eracle: e non desiste dal proposito, chiede unicamente di poter spirare tra braccia femminili. Il Coro sa che alterne sono le sorti dei mortali, ma che la vergine conseguirà limpida fama morendo per i fratelli e la patria. Un Servo porta a Iolao una confortante notizia: Ilio, uno degli Eraclidi, andato in cerca di aiuti militari, è tornato con un forte contingente di uomini: combatteranno a fianco degli Ateniesi. Iolao chiede le armi, vuole entrare in campo anche lui, nonostante gli anni e la stanchezza. Il Coro, che impetra l'aiuto di Atene, si sente protetto dagli dèi contro gli empi. Nella battaglia che si concluderà felicemente, Iolao ottiene da Zeus per un giorno la giovinezza, e cattura Euristeo, che aveva rifiutato prima dello scontro un duello decisivo con Ilio, ma gli risparmia la vita. È quanto riferisce un Messo ad Alcmena. Il Coro si rallegra perché vede mutate le sorti, punita la follia degli ingiusti, glorificato in cielo e in terra Eracle. Condotto dinanzi ad Alcmena, Euristeo, che ora mostra tratti virili e nobili, viene da lei fatto uccidere, contro la volontà degli Ateniesi: il suo cadavere sarà buttato ai cani.

Andromaca. Particolarità metriche e stilistiche collocano nel tempo, accanto alla *Medea* e all'*Ippolito, l'Andromaca* (429?). Schiava e concubina a Ftia di Neottolemo, Andromaca gli ha dato un figlio, Molosso. E ha scatenato così le ire di Ermione, legittima e sterile consorte di Neottolemo, che la accusa di sortilegio. In combutta con suo padre Menelao, venuto apposta da Sparta, la donna trama contro Andromaca, che ha per prudenza nascosto suo figlio e cercato riparo presso il santuario di Tetide. Infatti è sola: Neottolemo si è recato a Delfi in pellegrinaggio espiatorio. Tutto questo il pubblico lo apprende direttamente da Andromaca nel prologo. Un'Ancella informa la Troiana delle ultime mosse di Ermione e Menelao e viene mandata a chiedere l'aiuto di Peleo, il nonno paterno di Neottolemo. Il Coro

invita Andromaca a lasciare il suo asilo, a consegnarsi ai potenti contro cui è vano lottare. Tutta ingioiellata e in vesti sfarzose si presenta Ermione per strappare Andromaca dal suo rifugio, vederla strisciare ai propri piedi: ma Andromaca non si arrende. Il Coro rievoca la gara di bellezza delle tre dee, il funesto giudizio di Paride, che avrebbe dovuto venir ucciso appena nato per le profezie negative che lo riguardavano. Arriva Menelao portando con sé prigioniero Molosso e ricatta Andromaca: se si consegna verrà uccisa ma salverà suo figlio, se si rifiuta di morire, sarà suo figlio a perdere la vita. Andromaca abbandona il nascondiglio, viene messa in catene e trascinata via, senza garanzia alcuna per l'avvenire di Molosso. Il Coro deplora con vigore i doppi talami, pericolosi come le doppie signorie. Andromaca e Molosso escono incatenati dalla reggia, ma la loro esecuzione viene impedita dal vecchio Peleo che si oppone sprezzantemente e bravamente a Menelao e lo costringe a lasciare Ftia. Il Coro esalta Peleo, uno dei grandi eroi di cui il tempo non cancella la traccia. Abbandonata dal padre in un momento critico, Ermione si dispera, medita di uccidersi prima che la uccida Neottolemo. Intanto arriva -e sembra un viaggiatore casualmente di passaggio — Oreste e chiede notizie di Ermione. La donna implora la sua protezione, subito concessa, visto che Oreste è venuto apposta per riprendersi la donna a lui promessa in sposa, un tempo, da Menelao, e la riporta a Sparta. Oreste accenna anche a una trappola mortale che ha teso a Neottolemo a Delfi. Il Coro pensa con tristezza a Ilio abbandonata al proprio destino dagli dèi suoi fondatori, alla dolorosa fine del conquistatore Agamennone (e di Clitemestra), lamenta la guerra che ha portato a tutti sventura. Da un Messo

Peleo apprende che suo nipote è stato assassinato dai Delfi, nel tempio di Apollo, non senza la complicità del dio. Entra il corteo funebre che accompagna la salma di Neottolemo: Peleo e il Coro intonano la lamentazione. In cielo appare Tetide, moglie divina di Peleo: gli preannunzia un felice destino per Andromaca e Molosso, lo invita a trasportare il cadavere di Neottolemo a Delfi, e a recarsi alla roccia Sepiade, ad aspettarvi lei, che lo renderà immortale.

Ecuba (425?). L'*Ecuba* si apre con l'apparizione di un fantasma: Polidoro, figlio di Ecuba e di Priamo, assassinato per avidità di denaro dal suo ospite Polimestore, re di Tracia, lamenta il destino che l'ha colpito e rivela che l'ombra di Achille ha chiesto ai Greci in olocausto per la propria tomba sua sorella Polissena. Svanito il fantasma che aleggiava sulla tenda di Ecuba, la regina esce piena di angoscia: ha visto in sogno Polidoro e Polissena, e un lupo sbranare una cerva, strappandola alla sua protezione. Il Coro con meticolosità terrificante precisa come si è svolta l'assemblea in cui i Greci hanno votato la morte di Polissena: Odisseo ha avuto l'incarico di prelevare la vittima. Ecuba si dirige, lacrimando e gridando, verso la tenda di Polissena: e sarà la fanciulla destinata al sacrificio a consolare la madre. Si presenta Odisseo per il suo increscioso compito: Ecuba fa appello alla gratitudine che l'eroe le deve (gli ha salvato la vita un giorno a Troia), l'eroe si richiama freddamente alle ragioni politiche che impongono l'uccisione di Polissena. Improvvisamente interviene Polissena e si dichiara pronta a morire, si congeda con dolcezza dalla madre: Ecuba si accascia al suolo. Le Donne del Coro si domandano quale terra, quale dimora le attenda nel loro esilio di schiave. L'araldo Taltibio porta a Ecuba l'ordine dei comandanti greci: provvedere alle esequie di Polissena, e racconta anche con quanta nobiltà e coraggio la giovane abbia affrontato l'istante supremo. Ecuba è travolta da un flusso di pensieri contrastanti sulla virtù di nascita o di educazione, e impartisce però le disposizioni per i funerali. Il Coro geme sulle proprie sventure, sui mali causati da Paride a Troiani e Spartani. Un'Ancella reca a Ecuba la notizia della morte di Polidoro e ne mostra il cadavere: Ecuba capisce subito chi sia l'assassino e il perché del crimine. Agamennone viene a sollecitare i preparativi funebri e si trova davanti un inatteso cadavere: Ecuba

spiega cosa sia accaduto e chiede, esige mano libera contro Polimestore. Le viene accordata: manda allora l'Ancella da Polimestore perché lo inviti a venire da lei con i figli. Il Coro rievoca l'ultima notte a Troia, una notte destinata all'amore e conclusasi in un bagno di sangue. Polimestore viene indotto da Ecuba, con il miraggio di un tesoro nascosto, a entrare nella sua tenda con i figli: assalito e immobilizzato dalle Donne, li vedrà morire prima di essere accecato. Chiederà ad Agamennone vendetta, ma l'operato di Ecuba riceve l'avallo del comandante dei Greci, che si rifiuta di considerare delitto politico il delitto commesso da Polimestore. Il re tracio profeta il futuro orribile che attende Ecuba (verrà trasformata in cagna) e Agamennone (verrà ucciso dalla moglie): Agamennone ordina di farlo tacere e lo destina a venir gettato su un'isola deserta.

Le *Supplici* (424?). Gli antefatti della vicenda sono esposti nel prologo da Etra, madre di Teseo, il sovrano di Atene. Polinice, privato da Eteocle del diritto al trono di Tebe, ha assalito la città con i suoi alleati: ma i Sette sono caduti tutti combattendo e i Tebani non intendono restituirne i cadaveri. Le Madri dei Sette sono venute, insieme ad Adrasto, suocero di Polinice, a implorare Etra: Teseo deve intervenire presso i Tebani perché consegnino le salme. Etra ha mandato a chiamare suo figlio. Il Coro dà libero sfogo alla propria insaziata voluttà di pianto. Teseo in un primo momento, con prudenti argomentazioni, rifiuta l'aiuto ad Adrasto e alle donne: con accorte parole Etra lo fa recedere dalla sua decisione. Il Coro si domanda cosa farà Atene, ma sa che essa protegge gli infelici. Un Messo ateniese viene inviato a Tebe per offrir pace o minacciare un conflitto se i morti non verranno sepolti. Intanto si presenta un Araldo tebano con un ultimatum del nuovo re di Tebe, Creonte: Teseo deve cacciare Adrasto dal paese, non deve cercare di riavere con la forza i cadaveri. La disputa accesa Teseo/Araldo che precede e segue l'ultimatum, sfocia nell'inevitabile decisione di Teseo di attaccare Tebe con le sue truppe. Il Coro ondeggia tra paura, speranza, desiderio, prega gli dèi. Un Messo ragguaglia sul combattimento, sulla splendida vittoria ateniese, informa che i cadaveri dei sette capi verranno traslati a Eleusi e che gli altri guerrieri caduti sono già stati sepolti alle falde del Citerone. Le donne del Coro, che vorrebbero non aver mai partorito, insieme ad Adrasto accolgono il corteo funebre, gemendo e singhiozzando. Teseo affida ad Adrasto il compito di tessere l'elogio dei guerrieri scomparsi, poi lo interrompe per celebrare lui stesso Amfiarao e Polinice. Per le Madri del Coro la vita non è più vita, è simile a una nuvola errante, trasportata dai venti d'inverno. Sulla roccia che sovrasta il tempio si staglia Evadne, la moglie di Capaneo, colpito durante l'assedio dal fulmine di Zeus: è decisa a gettarsi sul rogo del marito (allestito a parte) e non valgono le suppliche del padre a distoglierla dal proposito. Mentre le Madri continuano nella lamentazione, i figli giovani pronunziano parole di vendetta. Teseo consegna alle Madri le urne contenenti le ceneri dei loro cari: appare Atena, impartisce ordini a Teseo concernenti il patto con Tebe e i sacrifici rituali che lo accompagnano, preannunzia la rivincita dei figli dei Sette (gli Epigoni), che distruggeranno Tebe.

Eracle (la tragedia va collocata forse verso il 423). Mentre Eracle, disceso all'Ade per condurre alla luce Cerbero, il cane dai tre corpi, è lontano da Tebe, un tiranno, Lieo, si è impadronito del regno e minaccia di sterminare la famiglia dell'eroe: cioè suo padre Anfitrione, sua moglie Megara (della quale ha già ucciso il padre), i figli. Il quadro della triste situazione è tracciato da Anfitrione che con Megara si è rifugiato presso l'altare di Zeus: ma egli pensa che il vento potrebbe ancora mutare. Antichi compagni d'arme di Anfitrione, gravati dal peso degli anni, gemono sulla sorte che attende gli splendidi figli di Eracle. Arriva Lieo, sfoga il suo odio contro Eracle, definendolo un vile arciere. Anfitrione difende l'eroe, invano, e invano i Vecchi vorrebbero proteggere gli amici: Megara stessa si consegna a Lieo. Il

Coro magnifica le grandi imprese di Eracle, che ha chiuso la vita salendo sulla nave che porta all'Ade. Ma ecco, quando ormai Anfitrione, Megara e bambini stanno per venir «sgozzati», compare Eracle e con loro entra nella reggia per eliminare l'immondo tiranno. I Vecchi rimpiangono la passata giovinezza, ma sanno di possedere, sempre, il prezioso dono del canto e celebrano Eracle. Lieo giunge con un codazzo di guardie, mentre Anfitrione sta uscendo da palazzo, gli intima di condurre fuori anche Megara e i piccoli, al suo rifiuto si precipita lui stesso nella reggia. Il Coro, già lieto per il ritorno di Eracle, gioisce a sentire le grida di Lieo, assalito dall'eroe, inneggia a Eracle e alla giustizia. Sul tetto del palazzo scende dal cielo Iride, con Lissa, figlia della Notte, che Hera ha mandato per stravolgere la mente di Eracle: malvolentieri Lissa adempie al proprio compito. Il Coro è in preda al dolore, un uragano scuote la casa, si odono i pianti di Anfitrione, le urla di Eracle. Un Messaggero rende noto ai Coreuti cosa è successo: descrive l'improvvisa pazzia di Eracle, che ha massacrato con clava e frecce moglie e figli, l'intervento di Atena che ferma il delirio di sangue dell'eroe, scaraventandogli contro un enorme masso. Legato da Anfitrione e dai servi a una colonna, al suo risveglio Eracle apprende di che delitto si è macchiato, vorrebbe morire. Giunge da Atene Teseo per garantire aiuto nella lotta contro Lieo. Vede il suolo coperto di cadaveri, offre all'amico il proprio conforto e sostegno, lo dissuade dall'idea del suicidio, lo porta con sé, affranto, a purificarsi ad Atene, dove lo attenderanno, in vita e dopo, onori e celebrazioni.

Troiane. Con la trilogia *Alessandro, Palamede, Troiane* (l'unica da lui composta) Euripide si classificò secondo nel 415: ci sono rimaste intere solo le *Troiane*. Poseidone sta tristemente dicendo addio a Troia, la sua città ormai in fiamme, ed ecco gli appare la più accanita nemica dei Troiani, Atena: gli propone un'alleanza contro i Greci, che si sono macchiati di empietà nei suoi confronti: avranno una sorte non migliore di quella dei vinti. Gli dèi spariscono, in primo piano ora c'è Ecuba, affranta dal dolore: geme e piange distesa a terra sulla schiena, rollando come una nave. Le Donne del Coro escono dalle proprie tende, si interrogano sull'angosciosa sorte che le attende. L'araldo Taltibio comunica alle Troiane a chi siano state assegnate come preda: Ecuba toccherà a Odisseo, Cassandra, che egli è venuto a prelevare, ad Agamennone. La profetessa entra ballando e agitando fiaccole, si canta un imeneo, esulta perché prevede la fine di Agamennone, le amare peregrinazioni di Odisseo. Quando viene condotta via, Ecuba si accascia, non vuole essere tirata su da terra, traccia un bilancio agghiacciante dei dolori che l'hanno colpita. Il Coro rievoca l'ultima notte di Troia. Avanza su un carro carico di bottino Andromaca con il figlio Astianatte: le due donne danno libero sfogo alla loro sofferenza, ma Ecuba intravede già la rivincita di Troia attraverso il giovane Astianatte. Ma anche Odisseo si è reso conto di questa possibilità, e ha convinto i Greci a uccidere il bambino: Taltibio viene a prenderlo. Il Coro si rifà all'antico sacco di Troia, opera di Telamone e di Eracle, per venire alla distruzione di oggi, che il troiano Ganimede, coppiere di Zeus nell'Olimpo, non potrà impedire. Si presenta Menelao con una scorta: gli viene trascinata davanti Elena. La donna, la traditrice, chiede di parlare e si difende abilmente, facendo ricadere su Ecuba, su Paride la colpa di quanto è successo. Ecuba replica aspramente, mettendo a nudo il vero animo di Elena: ma la partita è persa per la regina, perché Menelao riporterà la moglie ad Argo sulla sua stessa nave. Le donne del Coro chiedono ragione a Zeus della rovina di Troia, paventano il viaggio che le porterà in Grecia, maledicono Menelao. Sullo scudo di Ettore viene traslato il cadavere di Astianatte: il dramma precipita così nel dolore assoluto. Quando Taltibio arriva per comunicare alle Troiane l'ordine di partenza, Ecuba tenta di gettarsi tra le fiamme della città: è trattenuta dai soldati, e poi è trascinata con le altre prigioniere verso le navi dei Greci.

Elettra (413). Siamo nell'Argolide, in una zona montana. Qui è stata relegata Elettra, la figlia di

Agamennone, assegnata da Egisto come moglie a un Contadino, che però ne ha rispettato la verginità. È lui stesso a fornire questa informazione, insieme agli antefatti della vicenda, nel prologo. Sulla soglia della casa compare Elettra, con una brocca in testa: intende recarsi alla sorgente per attingervi l'acqua. Furtivamente arriva Oreste (con il fedele Pilade): l'oracolo di Apollo gli ha imposto di punire gli uccisori di Agamennone. Vedendo avanzare un gruppo di donne i due si nascondono. Elettra piange le proprie sofferenze: per distoglierla dai suoi tetri pensieri le donne del Coro le propongono di recarsi ad Argo per le feste di Hera, si offrono, inutilmente, di prestarle vestiti e gioielli. A un tratto Elettra scorge gli stranieri appostati, si getta ai piedi del simulacro di Apollo. Ma quando uno degli estranei dichiara di portarle un messaggio del fratello, gli apre il cuore. Si diffonde sulla propria umiliante condizione, sulla necessità della vendetta, a cui vorrebbe prender parte al fianco di Oreste. Rientra il Contadino: è sconcertato dalla presenza di stranieri, ma poi li accoglie con cordialità nella sua povera dimora. Elettra lo spedisce a cercare il vecchio Aio paterno, perché rechi provviste degne degli ospiti. Il Coro rievoca la partenza delle navi greche contro Troia, descrive le armi di Achille, si augura l'imminente fine di Clitemestra. Con il carico delle provviste si presenta l'Aio, felice: offerte sacrificali e una ciocca di capelli sulla tomba di Agamennone lo hanno convinto a credere che Oreste è in Argo. Le sue argomentazioni non persuadono Elettra, ma quando Oreste esce di casa, l'Aio ne scopre quasi immediatamente l'identità: ha luogo dunque il sospirato riconoscimento tra fratello e sorella. Insieme i tre concertano un piano d'azione: eliminare Egisto che si trova nei campi per un sacrificio, attirare Clitemestra nella dimora di Elettra, con la falsa notizia che è nato un bambino. Il Coro ripercorre la storia dell'agnello d'oro, del crimine di Tieste, seguito da una rivoluzione nel corso degli astri: una favola, quest'ultima, destinata a far paura agli uomini e che però non ha fermato la mano assassina di Clitemestra. Un Messo, dopo che si erano udite grida lontane, giunge con la notizia trionfale: Egisto è stato ucciso, i suoi servi, riconosciuto il figlio di Agamennone, si sono schierati ora al suo fianco. Coro e Elettra erompono in manifestazioni di gioia: Elettra festeggerà con particolare trasporto i vincitori al loro ritorno. Su un lussuoso cocchio e con un corteo di schiave arriva Clitemestra: tra le due donne dovrebbe svolgersi un colloquio chiarificatore, ma Elettra si rifiuta di intendere le ragioni di Clitemestra, che invece capisce la figlia ed è ansiosa di vedere il neonato. Il Coro constata che i mali danno ormai il cambio ai mali, è ancora turbato dall'atroce assassinio di Agamennone. Escono dalla casa, macchiati del sangue materno e sconvolti, Oreste e Elettra. Dall'alto, i fratelli di Clitemestra, i Dioscuri, espongono il seguito degli eventi, predicono la fine dei tormenti per i figli di Agamennone, ma intanto arrivano le «cagne» (le Erinni): si lanciano addosso a Oreste che si dà alla fuga.

Elena (412). Il dramma si svolge in Egitto. La vera Elena, che Hermes a suo tempo ha trasportato da Sparta alla corte di Proteo (e rimasta dunque fedele a Menelao perché a Troia con il rapitore Paride era andata un'ombra fabbricata da Hera), prega sulla tomba del re morto per salvarsi dalle profferte di amore e di nozze del figlio di Proteo, Teoclimeno. Approda in Egitto Teucro, esule da Salamina e in rotta per Cipro sette anni dopo la caduta di Troia. Elena da lui apprende la triste fine dei suoi familiari, la madre Leda e i fratelli Castore e Polluce, e anche che di Menelao e relativa sposa si sono perse le tracce, constata l'odio che nutrono per lei i Greci. Elena e Coro alternano voci di lamento: agli antichi mali se ne sono aggiunti nuovi, tristissimi. Tuttavia il Coro, al quale Elena spiega quanto le abbia nuociuto la bellezza, nutre dei dubbi sulle notizie portate dallo straniero, invita la donna a consultare Teonoe, l'indovina sorella di Teoclimeno. Elena insiste, in un duetto col Coro, sul tema delle sventure che la perseguitano, pensa persino di uccidersi. Menelao intanto, gettato naufrago con i marinai e la moglie fantasma sulle coste d'Egitto, accerta con stupore e disorientamento, tramite una vecchia,

acerbissima custode della reggia, che proprio lì vive la sua Elena. Il Coro esce con Elena dalla reggia. Teonoe ha assicurato che Menelao è ancora vivo. I due coniugi si trovano di fronte: nella lotta fra gli occhi e la ragione, lo Spartano è propenso a fidarsi della ragione. Ma arriva un Marinaio: gli comunica che la sua creduta sposa, uscendo dalla grotta dove veniva tenuta nascosta, è svanita nell'aria, dopo aver precisato di essere una vana immagine mandata a suo tempo da Hera, irritata con Paride, e deplorato la triste, ingiusta fama toccata all'Elena autentica. Marito e moglie si scambiano confidenze e tenerezze, il Marinaio, turbato e confuso, porterà l'incredibile notizia ai compagni: e intanto ironizza pesantemente su oracoli e indovini. Continua fra Elena e Menelao il fioccare di domande e risposte: devono però pensare anche a come salvarsi dalle ire del re Teoclimeno; la sua passione per Elena lo ha reso nemico mortale di ogni Greco che approdi in Egitto. Esce da palazzo, in paramenti sacerdotali, Teonoe: i due sposi ritrovati si appellano alla sua generosità e bontà, e la veggente si schiera dalla loro parte, sta cioè con Cipride e non con Hera. Si arriva a concordare un piano di azione: Menelao si fingerà un marinaio sopravvissuto alla tempesta in cui Menelao ha trovato la morte, Elena chiederà di celebrare su una nave, al largo, solenni esequie per il marito defunto. Ancora una volta i travagli di Elena sono l'oggetto del canto del Coro, che si abbandona a desolate riflessioni sul contraddittorio gioco degli eventi: le azioni degli dèi restano senza risposta. Arriva Teoclimeno con servi e cani da caccia; Elena, vestita a lutto, gli precisa che è morto suo marito e che lo ha saputo da un Naufrago: poi, conforme a copione, gli chiede una nave per celebrare le esequie, sotto la guida del Naufrago, che conosce i riti funebri marini. Teoclimeno cede con qualche perplessità. Il Coro ripercorre la storia di Demetra e del ratto di Persefone, conclude con un monito a Elena troppo fiera della propria bellezza. Teoclimeno consegna a Elena e a Menelao la nave desiderata. Il Coro saluta la partenza di Elena, sogna di volare via dall'Egitto, prega i Dioscuri che aiutino e proteggano la fuga di Elena. Un Messaggero riferisce a Teoclimeno che Elena e Menelao si sono impadroniti della nave, con un colpo di mano, dopo aver imbarcato dei marinai greci. L'ira di Teoclimeno contro la sorella traditrice è placata dai Dioscuri apparsi sul tetto della reggia: essi preannunziano altresì a Elena e a Menalao la sorte luminosa a essi riservata dagli dèi.

Ifigenia in Tauride. Di poco posteriore *all'Elena* e a essa abbastanza affine è *l'Ifigenia in Tauride*. Salvata da Artemide nel momento in cui stava per essere immolata in Aulide, Ifigenia si trova ora in Tauride presso il re barbaro Toante. Come sacerdotessa della dea ha il compito di sacrificare tutti i Greci che ivi capitano. Un sogno la induce a credere che l'ultimo superstite della sua casata, Oreste, sia morto e la donna (è lei nel prologo a fornire questi ragguagli) si sta preparando a rendere onori funebri alla memoria del fratello, con l'aiuto di fanciulle greche prigioniere. Intanto proprio Oreste è sbarcato in Tauride, con l'amico Pilade: un gruppo di Erinni continua a perseguitarlo come matricida, nonostante che il tribunale dell'Areopago lo abbia assolto ad Atene. Egli ritroverà la pace, così ha profetato Apollo, solo se porterà con sé ad Atene una statua di Artemide caduta dal cielo e venerata in Tauride. Ifigenia, levando note stridule di pianto, alle quali fa eco il Coro, versa libagioni per il fratello morto. Ed ecco arrivare un Mandriano. Informa che due stranieri sono stati scoperti in una baia e catturati a fatica dopo che uno di essi, in un accesso di follia, si era gettato, massacrandole, sulle mandrie. Ifigenia, un tempo dolorosamente partecipe al funesto destino dei prigionieri, non ha ora alcuna pietà, incupita dal sogno e dai ricordi. Il Coro si domanda chi siano gli stranieri e come abbiano fatto ad arrivare sin lì. Si augura anche che la sorte faccia approdare un giorno Elena per trattarla come si merita, e sogna un liberatore. Uomini armati conducono Oreste e Pilade davanti a Ifigenia che li interroga sulla loro origine e provenienza. Saputo da uno di essi che è di Argo, porta il discorso sulla città e sulla famiglia degli Atridi, e apprende da lui che Oreste è vivo (ma non sa di averlo sotto gli occhi). Gli offre la libertà a

patto che rechi una sua lettera ad Argo: non potrà, invece, fare grazia della vita a chi rimane. Zampilli insanguinati attendono un prigioniero, per l'altro è triste il ritorno: il Coro non sa chi compiangere di più. In una nobile gara, Oreste e Pilade si contendono l'onore di restare. Nel timore che la lettera possa perdersi, Ifigenia ne precisa destinatario e contenuto: a questo punto scattano il riconoscimento e le spiegazioni. Il problema è ora come sottrarre il simulacro della dea custodito nel tempio e evitare la vendetta del re. Ifigenia architetta un disegno, assicurandosi la complicità del Coro. Persuaderà Toante che i due stranieri, in quanto risultano omicidi, vanno purificati nelle acque del mare prima del sacrificio e così la statua della dea, contaminata dalla loro presenza. Le donne del Coro sognano la patria greca, ricordano la distruzione delle loro città, si sentono abbandonate da Ifigenia, vagheggiano un impossibile ritorno. Toante concede a Ifigenia la nave per il rito espiatorio: una processione si avvia solennemente verso il mare. Il Coro inneggia ad Apollo, narra come sia divenuto il signore di Delfi. Un Messaggero riferisce a Toante l'inganno dei Greci: mentre Ifigenia stava officiando e la scorta era distante, era apparsa una nave greca sulla quale si erano imbarcati i prigionieri, portandosi via di prepotenza la sacerdotessa. Ma quando si trovavano già al largo, un'ondata aveva ributtato la nave verso riva. Toante è pronto ad accorrere e a far giustizia. Ma appare in cielo Atena, vieta al re di inseguire i fuggitivi: Oreste deve recare ad Ale la statua di Artemide, Ifigenia diventerà a Brau-rone sacerdotessa di Artemide, le prigioniere riacquisteranno la libertà.

Ione (412-409?). Hermes, il «servo degli dèi» come egli si autodefinisce, si presenta e prospetta tutti gli elementi della storia in corso. Apollo ha amato la figlia di Eretteo, Creusa. Il bimbo frutto dell'incontro è stato esposto dalla madre in una grotta, e portato da Hermes, per incarico di Apollo, con i panni in cui era avvolto, a Delfi, e lasciato sui gradini del tempio. Accolto dalla Pizia, il bimbo era cresciuto al servizio del dio. Il re di Atene Xuto e sua moglie Creusa, essendo privi di prole, sono venuti a consultare l'oracolo. Apollo farà sì che suo figlio venga riconosciuto di regali lombi ed erediti il trono di Atene diventando il fondatore di una grande stirpe, gli Ioni. Avanza il bastardo di Apollo con un secchio e una scopa, per il suo lavoro devoto nella casa del dio. Le Ancelle di Creusa, il Coro, entrano e ammirano lo splendido tempio di Delfi, ne decantano le bellezze. Le raggiunge la regina e alla vista del santuario del suo dio scoppia in lacrime, suscitando pena in Ione, e al tempo stesso perplessità: Creusa infatti non risparmia, nel suo discorso confidenziale, offese contro Apollo. Il Coro invoca Atena e Artemide, si augura savia progenie da crescere ed educare, ricorda la triste avventura di Creusa. Si trovano di fronte Xuto e Ione: il primo abbraccia il secondo come proprio figlio, destando in lui molta perplessità. Ma così ha detto l'oracolo, e Ione, come Xuto, si rimette alle parole sante del dio. Tuttavia, mentre ringrazia la buona sorte che gli ha fatto conoscere il padre, ha paura di lasciare Delfi per Atene, dove Xuto gli destina regno e ricchezze: teme l'odio e l'invidia della gente. Il Coro pensa alle pericolose reazioni di Creusa, sotto il cui tetto entra un intruso, e si augura la morte del giovane. Creusa si incontra con l'antico Precettore dei tempi di suo padre e viene sobillata da lui, che vede un'astuta violenza di Xuto nell'intera faccenda e pensa che andrebbero eliminati tanto il padre che il figlio. In preda alla disperazione e al furore, Creusa gli consegna un veleno che procurerà rapida morte a Ione. Il veleno è contenuto in un suo braccialetto e ricavato dal sangue dei serpenti della Gorgone. Il Coro prega che solo un vero discendente di Eretteo diventi signore di Atene, incolpa Apollo per l'ignobile azione da lui compiuta: insediare un figlio suo nella casa della regina Creusa. Il tentativo di omicidio fallisce: messo alle strette, il vecchio Precettore che ha cercato di sopprimere Ione fa il nome di Creusa come mandante. I signori di Delfi la condannano alla lapidazione per aver progettato l'assassinio di una persona sacra. Le donne del Coro non vedono possibilità di scampo per Creusa, ma si domandano perché la regina debba

ancora patire. Ione raggiunge Creusa presso l'altare dove si era rifugiata, vuole punirla come è giusto: ma interviene a fermarlo la Pizia e gli restituisce, per ordine di Apollo, il cesto in cui lo ha trovato in fasce. Creusa, descrivendo con esattezza i tre oggetti contenuti nel cesto, dimostra a Ione di essere sua madre: e gli rivelerà poi che suo padre è Apollo. Il giovane rimane molto confuso: non capisce perché il dio lo voglia far passare per figlio di Xuto, intende chiedergli spiegazioni. Inviata da Apollo si presenta Atena, scioglie ogni dubbio di Ione, gli presagisce che sarà capostipite di una stirpe illustre. A Xuto, che deve rimanere nella sua bella illusione, Creusa darà due veri figli, Doro e Acheo, i cui discendenti abiteranno un giorno il Peloponneso.

Fenicie (tra il 411 e il 408). Le *Fenicie* prendono nome dal Coro delle fanciulle inviate in dono votivo ad Apollo Delfico dall'antica patria di Cadmo, tramite Tebe. Dopo essersi scoperto parricida e incestuoso, Edipo si è accecato, ma continua a vivere nella reggia (come continua a vivere Giocasta, che apre la tragedia fornendo tutti i particolari della storia). I figli lo tengono prigioniero nel palazzo perché non si abbia eco di ciò che è successo: maledetti da lui, stringono il patto di regnare un anno per uno. Polinice lascia Tebe, ma Eteocle, una volta sul trono, non intende privarsene. L'esule sposa la figlia di Adrasto, re di Argo, e ritorna a capo di una coalizione per riprendersi la sua città. Dall'alto di una terrazza, il Pedagogo descrive a Antigone gli eroi che comandano le truppe nemiche. Il Coro si augura di raggiungere presto la sua meta, Delfi, si addolora per i mali che incombono su Tebe. Un incontro, voluto da Giocasta per riconciliare i suoi figli, si risolve nel nulla, acuisce anzi i rancori: Eteocle non intende rinunziare al potere, minaccia di uccidere il fratello, Polinice vuole uscire dalla povertà, ha sete del sangue di Eteocle. Il Coro richiama alla memoria la saga di Cadmo, il fondatore di Tebe, prega l'antico antenato-dio Epafo di proteggere il paese. Eteocle organizza le difese di Tebe, attenendosi ai consigli di Creonte, il fratello di Giocasta: gli impartisce anche istruzioni per il dopo, nel caso egli dovesse morire sul campo. Ares e la sua furia di morte, le vicende di Edipo con il loro strascico di mali, sprazzi della storia mitica di Tebe sono oggetto dei canti del Coro. La vittoria può essere assicurata a Tebe solo se l'ira di Ares contro di essa verrà placata offrendogli in sacrificio Mene-ceo, figlio di Creonte: questo dichiara il profeta Tiresia. Creonte vorrebbe salvare la propria creatura, e ne prepara la fuga: Meneceo finge di acconsentire. Salirà invece sugli spalti delle mura e lì si taglierà le vene. Il Coro rammemora il terribile tempo della Sfinge, le sventure di Edipo, si augura di avere un figlio ammirevole come Meneceo. Un Messo informa Giocasta che Tebe non è più in pericolo, che le truppe nemiche (di cui enumera e descrive i capi) sono state sconfitte. Ma è costretto anche a dirle che Eteocle e Polinice si preparano a battersi in un duello mortale. La madre con Antigone si precipita per fermarli. Il Coro è atterrito, non sa su quale cadavere dovrà levare il grido del lutto e del pianto. Creonte, portando sulle braccia il corpo di Meneceo, viene a cercare Giocasta perché ne curi le esequie. Un Messo gli racconterà nei particolari la fine dei due fratelli, il suicidio di Giocasta sui loro corpi. Entra un corteo con le salme dei tre: lo guida Antigone, che in semidelirio di disperazione trae Edipo dal palazzo. Nella sua veste di nuovo sovrano, Creonte esilia Edipo, nega la sepoltura a Polinice. Antigone si ribella ai suoi ordini, cerca in qualche modo di rendere onore al cadavere di Polinice, respinge l'idea delle nozze con Emone, il figlio di Creonte.

Edipo e Antigone porgono l'estremo saluto ai loro morti, il vecchio cieco si avvia con Antigone verso te sacra Colono, dove è destinato a chiudere la propria esistenza terrena.

Oreste (408). Elettra, mentre assiste suo fratello, steso su un lettuccio e malato di mente dopo il matricidio, ripercorre il filo delle colpe dei Pelopidi, dall'empietà di Tantalo all'uccisione di Clitemestra.

La città di Argo deve decretare il tipo di pena per gli assassini, l'unica speranza di scampo per Oreste e Elettra è rappresentata da Menelao, alla fonda con le sue navi a Nauplia. Elena, che ha preceduto il marito di notte in città, dopo qualche frase di compassione per Elettra e Oreste, prega la donna di portare per lei offerte funebri alla tomba di Clitemestra, perché teme i padri degli uomini caduti sotto Ilio. Ma Elettra la convince a incaricare del compito la figlia Ermione, allevata dalla defunta. Entra un gruppo di Argive, alle quali Elettra raccomanda di non svegliare il dormiente, di non fare frastuono, e commisera la propria esistenza che se ne va in gemiti e lacrime. Oreste, che alterna momenti di lucidità ad attacchi di delirio, e manifesterà terrore di fronte a Elettra che prende per una Erinni, è felice per il previsto arrivo di Menelao, che significa luce e salvezza. Il Coro supplica le Erinni perché permettano a Oreste di dimenticare la pazzia furiosa che lo dissenna. Entra Menelao, e Oreste gli espone tutti i suoi mali, si affida alla sua amicizia. Con un gruppo di Servi arriva Tindaro, il padre di Clitemestra: volano parole terribili fra lui e il malato, nell'aria aleggiano anche minacce contro Menelao se prenderà le parti degli empi. Uscito Tindaro, Oreste chiede al titubante Menelao di battersi per lui come Agamennone si era battuto a Troia per Menelao: ma sono preghiere vane. Oreste, raggiunto per solidarietà dall'amico Pilade, esule dalla patria, non ha altra scelta ormai che perorare la propria causa direttamente davanti ai concittadini. Il Coro osserva come si siano rovesciate le fortune nella casa, un giorno felice, degli Atridi, bolla a fuoco il matricidio, ripropone gli istanti più angosciosi di quel crimine. Un Contadino riferisce a Elettra, in tutti i particolari, il dibattito che si è svolto in assemblea e si è concluso con la condanna a morte dei matricidi: ai quali però è stato concesso di scegliersi la forma di suicidio. Elettra, con vistose manifestazioni di dolore, intona un lamento sulla estinzione della real casa degli Atridi. Oreste e Elettra abbracciati si preparano a morire con fermezza, e Pilade intende condividerne la sorte: ma propone di coinvolgere nella sventura anche Menelao, uccidendo Elena; se il tentativo fallisse si potrebbe dare fuoco alla casa e perire gloriosamente tra le fiamme. Elettra perfeziona il disegno: suggerisce di rapire Ermione, una volta eliminata Elena, per servirsene come ostaggio. I due amici entrano nel palazzo. Elettra si rivolge alle donne del Coro, le dispone accortamente di guardia nei punti chiave. Dall'interno giungono le grida di disperazione di Elena. Ermione, che sta tornando dalla tomba di Clitemestra, viene fermata da Elettra e persuasa a entrare nella reggia: deve intercedere presso la madre Elena, perché ottenga da Menelao la salvezza dei suoi nipoti. Ermione viene catturata all'interno del palazzo, dove poi entra anche Elettra. Il Coro fa tutto il rumore possibile per mascherare quanto sta succedendo. Un Frigio, terrorizzato, si butta giù dal tetto, tra barbare grida e lamenti racconta l'aggressione di Oreste e Pilade contro Elena, la misteriosa scomparsa della donna. Oreste si precipita fuori per minacciare il Frigio, garantirsene il silenzio riportandolo nel palazzo. Accorre Menelao, a cui è giunta notizia di eventi terribili, scorge sul tetto della casa il nipote Oreste che punta la spada alla gola di Ermione: accanto a lui c'è Pilade. Oreste si fa beffe, malvagiamente, di Menelao, esige che persuada gli Argivi a revocare la condanna contro i matricidi, se vuole che Ermione rimanga viva: poi ordina a Elettra e a Pilade di appiccare fuoco alla casa, dal basso e dall'alto. Apollo ferma Menelao che sta radunando gli Argivi per assalire la reggia, spiega che Elena (visibile nella plaga dell'etere?) è stata assunta in cielo fra gli dèi immortali, destina sorti benevole per i superstiti.

Baccanti (rappresentate postume poco dopo il 406). Dalla Lidia giunge a Tebe, avendo mutato il suo aspetto divino in sembianze umane, alla testa di un gruppo di Menadi, Dioniso, figlio di Semele e di Zeus, nipote di Cadmo. Vuole dimostrare di essere di origine celeste, rivendicare contro ogni calunnia l'onore della madre, imporre il proprio culto. Intanto, come comunica lui stesso nel prologo, ha già forzato a diventare Menadi tutte le donne di Tebe, che si sono trasferite sul Monte Citerone in preda al

delirio bacchico. Il Coro delle Menadi venute dall'Asia canta un inno a Dioniso, celebra i miracoli e la gioia dei suoi riti innocenti. Al nuovo culto si adeguano Tiresia, il profeta cieco, e Cadmo, il fondatore di Tebe: ad esso si oppone invece, con testarda ferocia, Penteo, il re di Tebe. Il sovrano, figlio di Agave (una delle sorelle di Semele) e nipote anche lui di Cadmo, vede nei baccanali un'infezione morale e sociale e ordina che si arresti Dioniso, che dovrà morire lapidato. Il Coro, turbato dall'empietà di Penteo, invoca la Santità, esprime il proprio desiderio di quiete e saggezza, vagheggia spazi e tempi miti, predica Bacco e la fede della gente semplice. Dioniso viene condotto in catene, ma sorridente, dinanzi a Penteo: il re ordina di togliergli i ceppi e lo interroga per informarsi su di lui e sul dio di cui è «apostolo», poi ordina di legarlo di nuovo e di rinchiuderlo in una stalla. Il Coro invoca la fonte Dirce, che non vuole accogliere i suoi tirsi orlati di ghirlande, si appella a Dioniso perché fermi la violenza dell'insolente assassino Penteo. La terra trema, fuochi divampano, Dioniso racconta alle sue fedeli come Penteo si sia recato di persona alla stalla per legarlo con corde strette e abbia invece avvinto con le funi le zampe e gli zoccoli di un toro. Mentre i Servi cercano di domare l'incendio - è sempre Dioniso che parla -Penteo si lancia, nel cortile, contro un fantasma che gli era parso Bacco, trapassando il vuoto con una spada, mentre il palazzo si trasforma in un cumulo di macerie, ai suoi occhi. Comparendo nell'atrio Penteo si trova inaspettatamente di fronte lo straniero che pensava fuggito. È ancora scosso quando arriva un Messaggero e riferisce che le Baccanti, tranquille e serene sul Citerone, dove si verificavano agresti prodigi, sentendosi braccate da mandriani, si erano trasformate di colpo in furie. Avevano assalito e messo in fuga gli uomini che davano loro la caccia, dilaniato e sbranato vacche e tori, poi erano piombate ai piedi del Citerone abbattendo e devastando tutto, portandosi via i bambini dalle case. E non c'era stato modo di combatterle. Penteo decide di riunire l'esercito contro queste invasate, Dioniso lo distoglie, gli suggerisce un rimedio per aggiustare le cose: controllare di persona cosa fanno le Baccanti, travestito da donna, con tirso e pelle di cerbiatto, per non rischiare la vita. Il Coro sogna le danze notturne, la letizia dei boschi di cui godrà un giorno, sa che la forza degli dèi colpisce, anche se tardi, i sacrileghi, elogia la vita di chi è felice giorno dopo giorno. Quando Penteo è abbigliato ed è pronto, ma in preda a confusione dei sensi e della mente (vede due soli, due città, Dioniso con la testa di toro), Dioniso lo guida con parole di livida ambiguità verso il monte dove avverrà il grande confronto. Il Coro implora Dioniso, vuole scatenarne la furia terribile contro lo scellerato e demente Penteo. Un Messo riporta l'atroce fine del re, fatto a pezzi sul Citerone da sua madre Agave (convinta di uccidere una fiera, e sorda alle suppliche del figlio) e dalle altre Baccanti. Ostentando trionfalmente su una picca la testa di Penteo, Agave invita tutti a venir a vedere la sua splendida preda. Cadmo lentamente la riconduce alla ragione; padre e figlia piangono il loro terribile destino e tentano di ricomporre il corpo smembrato di Penteo, raccolto dai servi e da Cadmo stesso sul Citerone. Ma le sventure non sono finite. Dioniso preannunzia ulteriori mali, ulteriori pene, infierisce brutalmente contro il suo casato.

Ifigenia in Aulide (allestita postuma, a cura del figlio di Euripide, probabilmente nel 405). Esistono per questa tragedia due prologhi. In uno, tutto in trimetri giambici, Agamennone traccia le coordinate della storia. Comincia col matrimonio e col ratto di Elena per arrivare alla lettera da lui inviata a Clitemestra perché Ifigenia raggiunga l'Aulide: il pretesto è di celebrarne le nozze con Achille, la realtà è che Ifigenia deve venir sacrificata alla dea Artemide. Agamennone sta adesso preparando una nuova missiva, da affidare a un Vecchio servitore, che annulla la richiesta precedente. Nel secondo prologo, metricamente mosso, si assiste a un pensoso colloquio tra Agamennone e il Vecchio servitore, perplesso e preoccupato perché il suo padrone sta scrivendo e riscrivendo una lettera. Il contenuto di essa (qui comincia l'azione vera e propria) viene comunicato al Vecchio con la raccomandazione di partire in fretta, ma con ogni

cautela. Il Coro (formato dalle Donne di Aulide) descrive con calde parole guerrieri e navi greche. Menelao intercetta il Vecchio e gli strappa con violenza la lettera di Agamennone. Scoppierà un aspro diverbio tra lui e il fratello, ricco di insulti, ma alla fine Menelao si lascia impietosire, consiglia Agamennone di sciogliere l'armata. Ma Agamennone sa che purtroppo deve ormai rassegnarsi a perdere la figlia, per evitare che le truppe gli si rivoltino contro. Il Coro si augura l'amore, ma equilibrato, deplora la dissennata passione di Paride. Avanzano Clitemestra e Ifigenia, con il piccolo Oreste: Agamennone non riesce a nascondere il proprio turbamento, cerca invano di rimandare ad Argo Clitemestra. Il Coro già si immagina la vittoria dei Greci, la distruzione di Troia, il pianto disperato di Elena. Achille arriva per chiedere ragione della sosta prolungata delle truppe, si incontra con Clitemestra e apprende con stupore di essere destinato a divenirne il genero.

Ne riceve conferma dal Vecchio servitore e insieme gli vengono svelati i retroscena della vicenda. Offeso nell'onore, è deciso a battersi contro tutti per Ifigenia, se Clitemestra non sarà in grado di distogliere il marito dalla sua crudele decisione. Il Coro rievoca le splendide nozze di Peleo e Tetide, recrimina, pensando a Ifigenia, che la licenza sia più forte della legge. Clitemestra conduce Ifigenia e il piccolo Oreste da Agamennone, ma il sovrano non si lascia piegare né dalle parole della moglie, né dalle ardenti suppliche di Ifigenia. Ma quando Achille offre i servigi della sua spada, dopo che l'assemblea ha decretato la morte della fanciulla e minacciato l'eroe di lapidazione, di colpo Ifigenia trova gloriosa e necessaria la propria morte. Il Coro, vedendo la «vincitrice di Ilio e dei Frigi» procedere verso l'altare, invoca Artemide per un destino propizio. Un Messaggero racconta a Clitemestra con che coraggio e nobiltà Ifigenia sia andata incontro alla morte e come poi, quando il sacerdote stava puntando il coltello contro il suo collo, la fanciulla sia svanita misteriosamente, sostituita sull'altare da una cerva.

Reso (databile al iv sec. a.C., e quindi non euripideo). Sentinelle troiane nella notte accorrono a svegliare Ettore: sta succedendo qualcosa di strano nel campo greco che brilla di fuochi, occorre armarsi. Per Ettore i falò che si intravedono nella notte segnalano la partenza della flotta nemica: egli vorrebbe attaccare, ma lo distoglie dal proposito Enea, lo convince a mandare una spia in esplorazione. Il Coro di Sentinelle approva, loderà poi Dolone, che si era fatto avanti per la rischiosa e nobile impresa, invocherà per lui il soccorso di Apollo. Un Pastore comunica con gioia a Ettore l'arrivo di un potente alleato, Reso, sovrano della Tracia. Il Coro celebra la venuta di Reso, si esalta all'idea della vittoria. Si incontrano Ettore e l'orgoglioso re tracio, convinto che gli basterà un solo giorno per trionfare sui Greci: si sceglie come avversario da affrontare in capo Odisseo. Tra le Sentinelle, che si danno il cambio e si tengono sveglie a vicenda, regna la preoccupazione per il mancato ritorno di Dolone: e difatti il guerriero è già stato ucciso da Odisseo e Diomede, mandati dai Greci per eliminare Ettore nel buio della notte. Non trovando Ettore nella sua tenda, i due vorrebbero rientrare: appare Atena e li convince ad assalire Reso, il nuovo e pericoloso alleato dei Troiani. Poi Atena si trasforma in Afrodite, in tale veste persuade a tornarsene tranquillo al suo posto di guardia Alessandro (= Paride), venuto a informare Ettore che si sospetta presenza di spie nemiche nel campo troiano. Riprendendo il suo aspetto abituale, Atena consiglia di fuggire a Odisseo e Diomede, che hanno ultimato la loro cruenta missione. Odisseo si trova circondato dai Troiani, ma visto che conosce la parola d'ordine (da lui strappata a Dolone) non viene trattenuto. Il Coro di Sentinelle, impaurito per aver fatto cattiva guardia, si domanda chi sia la spia che si aggirava nel campo troiano: forse Odisseo? Un'Auriga tracio porta la triste notizia della strage compiuta da Odisseo e Diomede: Ettore incolpa e minaccia le Sentinelle, l'Auriga accusa i Troiani di aver tramato loro l'insidia per impadronirsi delle splendide cavalle di Reso. Appare una Musa

(Tersicore?), madre di Reso, reggendo il corpo del figlio e parla con dolore di lui, della sua triste fine: svela che Odisseo e Diomede sono stati strumenti di Atena. Dichiara anche che Reso, per il futuro, sarà insieme uomo e dio nelle viscere della terra «che ha vene d'argento». Ettore prepara l'attacco contro i Greci.

Ciclope (dramma satiresco di data incerta). Apre l'opera Sileno, che rievoca trasognato le grandi sue imprese e si accora per il presente: una tempesta ha sbattuto lui e i Satiri sulle lande dell'Etna. Catturati dal Ciclope Polifemo, antropofago, sono ora tutti al suo servizio. Irrompono spingendo un armento verso l'ovile i Satiri, pieni di nostalgia per il loro Dioniso. Sbarca sulla spiaggia Odisseo con i suoi compagni, in cerca di acqua e di viveri. Riceve informazioni sui selvaggi abitanti della zona, contratta con Sileno cibo contro vino (ben accetto e subito tracannato) e scambia due chiacchiere con i Satiri sulla caduta di Troia. Ma ecco arrivare Polifemo: Sileno, rosso per il bere, accusa, tra le proteste dei Satiri, gli stranieri di averlo picchiato e derubato. Il Ciclope si accerta chi siano questi stranieri, ignora la richiesta di ospitalità avanzata da Odisseo, spiega la sua sana filosofia dell'esistenza e spinge i Greci nell'antro. Il Coro prima invita il Ciclope ad aprire le sue ingorde fauci, a trinciare pestare rodere maciullare e poi esprime il proprio ribrezzo per una simile bestia. Odisseo esce dalla grotta, dopo che il Ciclope gli ha divorato due compagni, rivela ai Satiri il suo piano per punire il mostro: gli ha già fatto degustare il vino, lo convincerà ancora a trincarselo, da solo: poi, con un palo ardente, gli caverà l'occhio. Il Coro canta un'arietta allegra all'idea della teda non nuziale che aspetta il Ciclope: nel suo canto si inseriscono i berci da ubriaco del mostro.

Odisseo e Sileno (quest'ultimo non senza approfittarne) versano da bere al Ciclope che, grato, promette a Odisseo (il quale gli ha detto di chiamarsi Nessuno) di mangiarlo per ultimo. Vedendo girare il firmamento, il Ciclope rientra nella grotta, trascinandosi dentro Sileno, da lui preso per il bel coppiere degli dèi, Ganimede. Il Coro pregusta sia l'accecamento di Polifemo sia la propria sperata liberazione. Odisseo chiede la collaborazione dei Satiri nella sua impresa, ma essi sono improvvisamente colti da una serie di mali. L'eroe si accontenta che accompagnino e incoraggino con un canto il suo operato. Dalla grotta escono urla straziate e feroci: Polifemo compare brancolando sulla soglia e cerca di mettere mano sui Greci: i Satiri, fingendo di aiutarlo e irridendolo perché Nessuno lo ha reso cieco, gli fanno ripetutamente battere il capo contro le rocce. Odisseo, ormai distante con i suoi dalla grotta, rivela al Ciclope il proprio vero nome e prende il largo con la nave. Sileno e i Satiri salpano al suo seguito per ritornare da Bacco.

I Cretesi (il nome deriva dal Coro formato da «profeti» di Zeus Ideo: l'opera è collocabile, per la natura di certi trimetri, prima del 430) trattano la storia dell'amore di Pasifae per il toro e della vendetta di Minosse. I frammenti maggiori che ci restano sono costituiti da un dialogo tra Minosse e la Nutrice su aspetto e caratteristiche del Minotauro, e dalla veemente autodifesa che pronunzia Pasifae dinanzi a Minosse. La donna si proclama vittima di Poseidone, ma anche del marito, che non ottemperando ai suoi obblighi verso il dio, ne aveva scatenato l'ira: tuttavia è pronta a pagare per una colpa non sua. Minosse, sordo ai consigli del Coro, ordina che Pasifae e una sua complice siano rinchiuse in una «segreta».

Cresfonte (423?). Scampato da piccolo, grazie alla madre Me-rope, al massacro della sua famiglia perpetrato dallo zio Polifon-te, Cresfonte è tornato a Messene per vendicare il padre e i fratelli. Da un colloquio con un'Ancella apprende che i Messeni sono rimasti fedeli alla memoria di suo padre e attendono con ansia il figlio superstite. Entra il Coro, parla con rimpianto del vecchio re. Polifonte,

informato dall'Ancella della presenza dello straniero, lo accoglie nella reggia, pur se con diffidenza, quando questo gli dichiara di aver ucciso l'esule Cresfonte e chiede la dovuta ricompensa. Il Coro invoca la pace. Un Vecchio riferisce a Merope che c'è a palazzo l'assassino di suo figlio e la donna decide di ucciderlo durante la notte. Mentre si avvicina al letto dell'ospite e alza la scure contro di lui, il Vecchio riconosce Cresfonte e impedisce a Merope di colpirlo. Tutti e tre insieme ordiscono il piano per eliminare Polifonte. Merope finge rassegnazione per l'annunziata morte di Cresfonte: il re si appresta a celebrare un sacrificio di ringraziamento. La fine di Polifonte verrà raccontata da un Messo.

Eretteo (422?). Eumolpo, re di Tracia e figlio di Poseidone, marcia con le sue truppe contro Atene. Eretteo, re della città, potrà sconfiggerlo - così ha dichiarato l'oracolo di Delfi - se immola una figlia. Il responso dell'oracolo non trova esitante la regina Prassitea, ben lieta di offrire la propria creatura per la salvezza della patria. Avvenuto l'olocausto, Eretteo si avvia al combattimento, dopo avere dato una serie di consigli a un giovane (forse un figlio adottivo) destinato in futuro a governare il paese. Il re trionfa - lo racconta un Messaggero - contro i nemici, ma a prezzo della vita: e altre due figlie si suicidano per solidarietà con la sorella. Mentre Prassitea è sconvolta dal dolore, un sisma provocato da Poseidone scuote la terra: solo l'intervento di Atena preserva la città dalla distruzione.

Ipsipile (databile tra il 412 e il 407). Ipsipile, figlia di Toante, è fuggita da Lemno, temendo le ire delle altre donne: infatti, rompendo il giuramento comune di uccidere tutti i maschi, aveva salvato il padre. Dei Marinai l'avevano venduta come schiava a Licurgo, sacerdote-re di Nemea (tutto questo si ricava da un colloquio tra la madre e i suoi ritrovati figli, verso il finale del dramma). L'azione ha inizio con Ipsipile che culla Ofelte, il bambino di Licurgo e Euridice affidato alla sua custodia. Arrivano i due figli che lei aveva avuto da Giasone durante la sosta forzata degli Argonauti a Lemno, e chiedono ospitalità: Ipsipile li fa entrare a palazzo senza riconoscerli. Il Coro vede la pianura lampeggiare di armi argive. Giunge Amfiarao, uno dei Sette capi della spedizione di Polinice contro Tebe, chiede alla donna di condurlo a una sorgente a cui attingere acqua per le libagioni agli dèi, e spiega dove si stia dirigendo con le truppe. Ipsipile si lascia persuadere a accompagnarlo a una fonte custodita da un serpente (qui il testo comprensibile si interrompe). Ritorna disperata: Ofelte, morso dal serpente, ha perso la vita. La donna vorrebbe fuggire, ma il Coro la dissuade. Euridice, appresa la funesta notizia della morte di Ofelte, accusa con violenza Ipsipile, che cerca di giustificarsi e invoca Amfiarao perché testimoni a suo favore. L'eroe si presenta appena in tempo per impedire l'esecuzione di Ipsipile. I Sette cremeranno il bambino e istituiranno giochi in suo onore. L'armata argiva riparte, i figli di Ipsipile rimangono con la madre ritrovata.

Nella *Vita* di Euripide, il filosofo Satiro osserva (8, n) come lo scrittore abbia sviluppato e portato alla perfezione molti elementi della tragedia, tanto da non lasciare ai suoi successori possibilità di fare di più. Effettivamente Euripide ha condannato coloro che venivano dopo di lui a essere suoi epigoni: riconsidera ogni volta da capo contenuti e forme, si immagina ogni volta qualcosa di imprevedibile, differenzia, a seconda delle opere, le occasioni di conflitto, le ragioni di condotta.

Il suo rifiuto di ogni mito cristallizzato è evidente dalla molteplicità di versioni che egli fornisce di un identico personaggio. Per Euripide conta più la proliferazione dei punti di vista e l'ampliamento dei possibili giochi drammatici che la meditazione su una saga dai contorni fissi e riconosciuti. Il pubblico era indotto magari a fare confronti a distanza fra un'opera e l'altra, a istituire paragoni fra la stessa figura che agisce in opere differenti. In un certo senso, Euripide viene meno alle regole del «serial»: delude

calcolatamele le aspettative che una sequenza tragica potrebbe generare. Oreste, l'angelo della giustizia, il figlio di Agamennone devoto alla memoria del padre, nell'*Elettra* poco risponde al temperamento del nobile, ai canoni della morale aristocratica: è un vendicatore che colpisce alla schiena durante un rito sacrificale: dopo il matricidio è un povero essere distrutto. Nell'Orate, che si apre con la straordinaria scena di un assassino in stato confusionale, l'omicida pentito, disfatto, rifiuterà il verdetto emesso dai depositari di un potere che egli non riconosce: quando essi pronunziano la sua sentenza di morte, si rimette a sangue freddo sulla strada del delitto, passa alla rappresaglia politica. L'Oreste dell'*Ifigenia in Tauride* è subito colto in una condizione subumana, in un accesso di schiumante pazzia: recupera poi tutto il suo prestigio e affronta con coraggio e alta dignità ogni prova. Analoghe considerazioni si possono fare per Elena, affascinante creatura nella quale è difficile distinguere la colpa e l'innocenza. Nelle *Troiane* ha il ruolo della donna bella, sicura del proprio fascino, dell'immancabile trionfo sul marito che blatera di punizioni, nel*l'Oreste* è una peccatrice che rientra in seno alla famiglia, piena di vergogna e di dolore (ma per le offerte tombali si spunta appena un ricciolino dai capelli), nel *Ciclope* i Satiri la vedono (v. 180) come una splendida preda da letto. Nell'*Elena* diventa un simbolo, un paradigma di insospettata virtù coniugale: è Elena la casta. È una mutabilità che rientra nella strategia teatrale: i personaggi devono essere vitali, inattesi, singolari: se continuassero a essere identici, il pubblico perderebbe interesse.

Esistono figure ormai irrigidite, da cui non ci si potrebbe aspettare nulla di inedito perché sono definite dalla consuetudine, come il vanaglorioso e tutt'altro che indomito Menelao. Eppure anch'esse subiscono almeno ritocchi con sfaccettature che ne variano il ritratto: si pensi all'incosciente saluto con cui Menelao inneggia, nelle *Troiane*, alla splendida giornata che si leva sulla città, mentre intorno tutto è a ferro e a fuoco, alla gran sicurezza politico-militare che sfodera nell'*Andromaca* per spiegare a Peleo la necessità di uccidere Andromaca, alle grottesche accuse che lancia contro il fratello Agamennone nell'*Ifigenia in Aulide*. E nell'*Elena,* con un ribaltamento totale delle convenzioni, Menelao accende i sospetti e le gelosie della moglie. Probabilmente Euripide riteneva che lo spettatore avesse bisogno di condimenti via via più forti, voleva sorprenderlo: perciò rifuggiva dall'unilateralità che può comportare noia. Ma forse egli proiettava nei suoi eroi la propria inquietudine e instabilità (con i limiti di tutte le spiegazioni psicologiche!): perciò essi subiscono modifiche di dramma in dramma e qualche volta all'interno di una stessa tragedia. *Neil'Ecuba* la regina è una povera donna distrutta dal dolore per l'uccisione di Polissena: ma diventa una belva quando le recano davanti il corpo del figlio Polidoro, ammazzato a tradimento; dissimula con determinazione il proprio furore, convoglia tutte le sue energie e istinti peggiori verso un'allucinante vendetta.

Lo strumento della *variatio* domina i testi euripidei e tocca ampie campate della trama, incarna l'esigenza di novità, lo spirito avventuroso del poeta. *Neil'Ecuba* e nelle *Troiane* c'è lo stesso Coro, una stessa protagonista centrale, la stessa situazione di fondo, e cioè le conseguenze terribili della presa di Troia; nell'*Elena* e nell'*Ifigenia in Tauride* ricorre un identico schema: due persone, in un paese lontano, ostile agli stranieri, devono trovare scampo con l'astuzia e il coraggio, si sottraggono a un minaccioso destino con l'inganno prendendo il largo su una nave. Ma le connotazioni dei personaggi mutano, le pedine non occupano sempre le stesse caselle della scacchiera, cambiano anche le componenti, se non la successione della vicenda. *Nell'Ecuba* la luce punta crudamente sulla regina, le *Troiane* sono un compianto sulla distruzione di una comunità. La sequela della fuga, lineare nell'*Elena,* è ricca di peripezie nell'*Ifigenia in Tauride*: la donna è imbarcata all'ultimo momento, la nave risospinta verso terra,

l'esito è lasciato in sospeso; non è neppure simile il combattimento fra Greci e barbari, perché nell'*Ifigenia in Tauride* entrambe le parti sono disarmate al contrario che nell'*Elena*. Il leggendario conflitto di Troia è ridiscusso nelle *Troiane* in modo che emerga l'insensatezza di ogni conflitto, nell'*Ifigenia in Aulide* viene celebrato, almeno nelle parole della vittima, come una grande gloria nazionale.

Euripide ha scritto tragedie che puntano su un personaggio intorno al quale viene fatto il vuoto per meglio metterlo in risalto (*Medea,* come *Ecuba, Eracle, Oreste*) *e* tragedie basate su tre personaggi (nell'*Alcesti* contano accanto alla regina, e non meno di lei, Admeto e Eracle; nell'*Ippolito* giocano la febbre d'amore di Fedra, il fanatismo di Ippolito per la caccia e la castità, e infine l'ira distruttrice di Teseo; nelle *Baccanti* non ci sono solo Dioniso, il dio che predica se stesso, e Penteo, l'orgoglioso campione della ragione umana, c'è anche Agave, la madre assassina).

A Euripide si devono anche tragedie per così dire collettive: c'è un gruppo contro cui si sta accanendo la sorte e una figura che campeggia e a cui le altre fan riferimento (Ecuba nelle *Troiane*) o si assiste a una successione di quadri nei quali volta per volta è privilegiato un personaggio del gruppo (l'arrivo degli Eraclidi a Atene, o nell *'Andromaca* la storia della casata di Neottolemo). Le *Fenicie* sono addirittura un grande affresco su Edipo e famiglia: mentre Tebe è assediata da Polinice sono tutti compresenti, Giocasta, Edipo, Antigone, Eteocle in una sorta di annullamento del tempo.

In quattro dei drammi a noi pervenuti tutto ruota intorno a un riconoscimento (agnizione) tra individui a lungo separati. Avvenuto il riconoscimento scatta una seconda azione che può essere la vendetta (*Elettra*), la liberazione da un incubo (*Elena, Ifigenia in Tauride*), o un secondo riconoscimento decisivo essendosi il primo rivelato falso (*Ione,* ma il primo riconoscimento si svolge in un clima divertente, nel secondo l'atmosfera è minacciosa). Talvolta l'azione si stringe intorno a un protagonista nel cui carattere o comportamento avviene una netta trasformazione. *Nell'Ecuba* la regina da rassegnata vittima diventa, come si è già detto sopra, una madre tigre, nell'*Eracle* l'eroe prima salva i figli e poi, impazzito, compie una strage familiare; nell'*Oreste* il figlio di Agamennone, ormai redento, è costretto a ammazzare di nuovo. Euripide conosce la tragedia chiusa, con un inizio, uno sviluppo, una conclusione, e la tragedia aperta, che comincia e finisce arbitrariamente: talvolta il pezzo non ha un significato univoco, ma è costruito per sopportare diversi tipi di interpretazione come le *Baccanti*. Nessuno può negare a Euripide un incredibile virtuosismo, notevole audacia, raffinata sapienza. C'è in lui un continuo rovello creativo, con riagganci al già detto, piegato in forme nuove. Si pensi all'allucinante finale positivo dell'*Alcesti* e all'annientante conclusione delle *Baccanti,* dove anche gli adepti del dio diventano vittime sue (o di Zeus?). Costante, in Euripide, è solo il desiderio di aprirsi, e di aprire, strade inesplorate.

I particolari stessi del mito subiscono inattesi mutamenti. Nelle *Fenicie* risulta che Edipo vive nella reggia, dopo essersi accecato: nell'*Edipo* (di cui restano solo frammenti) risulta invece che lo hanno accecato i servi di Laio (fr. 541 Nauck^2). Sempre nelle *Fenicie,* Antigone rifiuta le nozze con Emone, il figlio di Creonte: nella tragedia che da lei prende il nome (e della quale ci restano solo frammenti) si sposa con l'essere amato. (Cfr. lo scolio al v. 1350 dell'*Antigone* di Sofocle).

Il teatro di Euripide include alcune inquietanti anticipazioni della problematica più recente, sia sociologica che psicologica. Questo non per attribuire allo scrittore qualità profetiche, ma per sottolineare la sua irriducibilità ai puri schemi culturali del tempo. Nello *Ione,* il servo del dio pieno di zelo e di pietà è pronto a uccidere aquile, cigni, uccelli estranei al culto del suo dio, che si permettono di sorvolare o di avvicinarsi al tempio; deplora come una vergogna il diritto d'asilo concesso ai rei (vv. 153

sgg., 1313-1319): la sua storia è la penosa ricerca di un'identità, il bisogno di ritrovare se stesso da parte di qualcuno che si sente autentico e necessario solo ergendosi a difensore di un credo e di un'istituzione. Nell *'Oreste,* indubbiamente Elena è uccisa secondo le leggi della ripetizione, perché assume agli occhi di Oreste il ruolo odiato della madre: ma il delitto è anche conseguenza della condanna inflitta al matricida da un tribunale, è la risposta del terrorista ai giudici di classe, rappresentanti di un potere che non viene riconosciuto legittimo. Nelle *Baccanti,* storia di un bastardo respinto che conquista il suo posto, racconto della deificazione di un uomo e della carriera di un celeste, c'è una collettività che opera in preda a delirio psichico, che mira a pienezza di felicità e scatena orrore e morte: c'è il viaggio nel regno della pace, dell'armonia, dell'intesa col cosmo, e il ritorno agghiacciante di dolore, lo spirito che si spegne, il furore incontenibile. In Omero esiste un'assemblea anche tumultuante e disordinata: ma quando Tersite rimprovera ad Agamennone i suoi abusi interviene Odisseo con mano pesante, bastona Tersite e restaura l'ordine. *Nell'Ifigenia in Aulide* Agamennone è esautorato dalla folla, teme la reazione dei suoi soldati, Achille corre il rischio di essere lapidato dai suoi fidi Mirmidoni: la massa urge con il terribile peso delle sue passioni. L'assurdo, il nonsenso, il tutto possibile circolano nel comico dell' *Alcesti,* l'unico pezzo teatrale greco in cui la morte è presente in scena prima fisicamente con un aspetto proprio (cfr. p. 87), attraverso il cadavere della regina, e infine, come metafora, nella muta donna velata con cui si risposa Admeto. Se Eschilo indaga il nesso che lega le vicende di una stirpe e degli individui nella stirpe, e getta la luce sulle colpe ereditarie e personali, in Euripide si afferma il tema della famiglia come ciclo, col patriarca che assurge a emblema con la sua eter-nizzazione: è la costruzione a cerchio dell' *Andromaca,* con Peleo punto di partenza e di arrivo, la saga della gente di Peleo.

Con Euripide vengono meno i grandi modelli umani. Le figure virili che egli traccia sono attraversate da dubbi, da debolezze, anche da ambizioni perverse, ma non senza meschinità. La sua visione della vita non costruisce vertici ma lavora per linee orizzontali: egli punta sulla varietà più che sulla estremizzazione dei caratteri, tanto da far convivere talvolta gli opposti. Cade il mito dei grandi prìncipi messi di fronte al proprio destino, delle nobili passioni sovrumane, della «bontà del cavaliere antiquo» che alle prese con se stesso vive la sua avventura più globale: nessuno sacrifica più la vita alla verità e all'onore. Eracle, con le mani macchiate del sangue dei suoi figli e di sua moglie, si lascia convincere da Teseo a vivere, Oreste pugnala alle spalle Egisto mentre offre con lui un sacrificio agli dèi, Eteocle non è il prode difensore di Tebe e della giustizia, ma un essere assetato solo di potere.

Si direbbe che Euripide allarghi i confini del conoscere e dell'agire, inoltrandosi in territori tematici precedentemente non esplorati. Come dà spazio nelle sue pagine all'esotismo, ma anche a un realismo attento anche allo squallore, così attinge i lati più grigi od oscuri dell'esistenza umana. Il mondo del poeta non è immobile, rispecchia le sinuosità del divenire, ma senza proporre alternative o suggerire interventi che lo modifichino. E se manca in lui la commossa rappresentazione delle vicende di eroi dal magnanimo sentire e dal forte volere, manca anche la sinistra virilità del male. I tiranni di Euripide, Lieo nell'*Eracle,* Polimestore nell *'Ecuba* suscitano al massimo antipatia e repulsione. Sono privi di scrupoli e di pietà, ma Lieo è cinico, vile e stolto, Polimestore falso, avido e anche lui stolto: hanno il potere di seminar lutti, ma non quella terribilità che può affascinare e soggiogare.

È significativa la reazione scatenata dalla figura di Admeto così come l'aveva tracciata Euripide n*eli'Alcesti.* Tutta una serie di drammaturghi moderni, da Wieland a Alfieri, da Browning a Hofmannsthal ha cercato, per così dire, di riabilitare il sovrano. Come può un eroe, quando la sua ultima ora è arrivata, accettare che sua moglie si sostituisca a lui, muoia al suo posto? E così Wieland e Alfieri hanno mutato

la trama *dell' Alcesti* attribuendo alto sentire ad Admeto, strappato suo malgrado e di sorpresa al proprio destino. Browning e Hofmannsthal, invece, hanno cercato di giustificare il comportamento di Admeto, obbligatorio per un monarca investito nei confronti del proprio popolo di una missione che deve essere condotta a termine.

Nelle *Rane,* per bocca di Eschilo, Aristofane rimprovera a Euripide di aver rivestito di stracci i re (v. 1063): il poeta comico faceva suo lo sconcerto del pubblico di fronte ad abbigliamenti degradanti per un aristocratico. Ma il sovrano lacero (e mendico) è la manifestazione scenografica di un importante processo per cui l'uomo è visto nel suo meno attraente configurarsi sia all'esterno sia all'interno. Euripide si interessa a personaggi maschili segnati dalla fragilità, dalla passività, dominati da passioni malate. Audacia, coraggio, iniziativa, duro abito mentale non sono virtù da richiedere agli eroi di Euripide: loro contrassegno sono vanità, impulsività, irresponsabilità, chiuso e cupo interesse per se stessi; dal mito di un protagonista salta fuori spesso una sgradevole e conturbante storia privata di debolezze o di stravolgimenti psichici.

Ma se gli eroi maschili sono decaduti, scesi dal piedistallo, Euripide mostra cosa possa, in bene e in male, la donna: nella sua generosità e lealtà, nella cupa violenza dei suoi sentimenti, nella sua astuzia paziente, nella sua forza distruttiva. Una sola persona accetta di morire per Admeto, ed è sua moglie Alcesti, la fragile Ifigenia nell'ora cruciale non ha esitazioni, affronta con orgoglio il proprio destino (e così Polissena); Evadne, nelle *Supplici*, non vuole sopravvivere al marito e si getta in mezzo alle fiamme che ne stanno bruciando il cadavere; Alcmena, negli *Eraclidi,* ha sete non di giustizia, ma di sangue; l'Ecuba delle *Troiane* riannoda sino all'ultimo, con tenace determinazione, il filo delle speranze; la rassegnata Ecuba dell'omonima tragedia per vendicare il figlio ucciso a tradimento diventa una belva infida, pericolosa, crudelissima. Grazie a Euripide la scena greca ha acquisito almeno due indimenticabili personaggi femminili, che hanno avuto poi una lunga vicenda all'interno delle letterature europee, Medea e Fedra. Mentre, come si è detto, i personaggi maschili sono segnati spesso dalla fragilità, dalla passività, queste donne si impongono invece entrambe per violenza passionale e l'una per risolutezza nell'agire, l'altra per energia nella malvagia decisione che conta. Eppure attraversano momenti psicologici di dubbio, durante i quali dibattono nel proprio intimo le scelte esistenziali da prendere: le inquietudini dell'io si traducono in monologhi fatti di interrogativi, di pause, di ipotesi. La svolta che ha luogo nell'animo delle protagoniste viene sottolineata dall'autore stesso con più vocaboli significativi, tra i quali jietapo^Ti e ^lexapdXÀco. Come esiste una neiaPoA,^ del carattere, così c'è in Euripide anche una jiexapoÀf| (= modulazione, passaggio di tonalità) musicale.

L'interesse per il personaggio femminile può essere collegato con il clima storico-culturale in cui operò il poeta. Vissuto in un periodo di apertura della polis a un ventaglio di soluzioni filoso-fico-sociali imprevedibili nell'epoca precedente, in un periodo più problematico e meno monolitico di certezze, Euripide non poteva non cogliere, tra gli altri fenomeni, l'emergere di spinte irrazionalistiche all'interno di una dinamica psicologica che si faceva via via più sofferta e angosciante. È naturale che mentre vedeva sgretolarsi ormai l'arcaico stampo d'uomo (il Maratonoma-co per usare una definizione di Aristofane, *Acarnesi,* v. 181, *Nuvole,* v. 986) sentisse che la donna relegata dalla morale e dal costume in una posizione subalterna, privata, domestica era, a pari o a maggior titolo, coinvolta nella «crisi», presente con i suoi diritti, non ultimo quello febbrile della passione. Nella *Medea,* la protagonista sottolinea i rischi del matrimonio: prendersi un marito che diventa padrone del corpo della moglie, ignorare con che compagno si dovranno passare le notti, essere costretta ad avere sotto gli occhi sempre un'unica persona

(vv. 232-247). E Giasone rinfaccia a Medea di essere tormentata dall'idea del «letto», dichiara con disprezzo che per le donne se funziona il «letto», funziona tutto: vv. 568-573. Proprio per la sua intima predisposizione a dar voce agli impulsi profondi, la donna poteva costituire per il drammaturgo un terreno privilegiato nel quale analizzare i conflitti, intuirne le motivazioni inconsce, esplorando e smascherando, di riflesso, le ossessioni e le libidini dell'uomo stesso.

Fedra non è l'unico personaggio di Euripide travolto da un amore colpevole. Anche in altre tragedie lo scrittore ha puntato l'attenzione sulla vertigine dei sensi, sull'eros che ignora ogni barriera morale. Stenebea si offre, senza alcun ritegno, a Bellerofonte, ospite di suo marito: respinta, si vendica dell'eroe accusandolo di aver attentato al suo onore. Macareo, figlio di Eolo, in preda alla passione, possiede la sorella Canace: pagheranno entrambi, con la morte, la loro colpa. Pasifae è sinistramente attratta da un toro e si accoppierà con la bestia, generando un mostro. Erano leggende note: ma, a giudicare dalla *Fedra* (e da Pasifae nei *Cretesi*, fr. 82 Austin), Euripide avrà descritto i protagonisti del desiderio con accenti di inquietudine e di smarrimento che il mito non tramanda. Si trattava di temi poco tradotti in testi teatrali. Si spiegano anche così le reazioni, piuttosto risentite, di Aristofane che rimprovera allo scrittore di aver messo in scena γάμους ἀνοσίους e donne malcostumate (*Rane,* vv. 850,1043).

La sfiducia nelle virtù tipiche e istituzionali provoca in Euripide anche una diversa motivazione dell'eroismo che, se si trasforma in privilegio quasi esclusivamente femminile, cessa di essere una qualità innata, costitutiva, per diventare atto subitaneo, gesto di un momento, disperato o lucido che sia. Il sacrificio in cui si concreta muta continuamente fondamento: Polissena accetta di essere immolata in quanto il disonore di divenire schiava la atterrisce ben più della fine; Ifigenia si avvia all'olocausto per non perdere l'amore di Achille e per desiderio di gloria; la tranquilla determinazione di Macaria ha alla base la consapevolezza che la morte è una gran medicina. *Nell'Alcesti,* l'impulso d'affetto della regina non è privo di risvolti di vanità e di ricatti sentimentali, ha un corredo di lacrime e terrori. Sono accensioni nobili improvvise, retaggio soprattutto dei giovani, della loro carica di entusiasmo che contrasta col comune sentire e agire di chi sta intorno ad essi. Sussiste tuttavia ancora qualche campione virile di una razza in estinzione: i grandi vecchi, deboli nelle membra, ma ancora capaci, per la loro fibra morale, di scendere in campo, come Peleo nell'*Andromaca* o Iolao negli *Eraclidi*.

C'è un ulteriore rilievo da fare circa i personaggi di Euripide. Essi si trovano, spesso, di fronte a una realtà imprevedibile, complicata, che si rimette in moto quando si intervenga per inciderla. La dimensione sociale o familiare o del consorzio umano non si rivela strutturata una volta per tutte: allorché la si tocchi o si tenti di influenzarla genera sempre nuovi dilemmi. Non c'è via d'uscita: anche quando i nodi siano affrontati con rigore e coraggio, il semplice atto volontaristico non chiude il capitolo. Oltre che imprevedibile, la realtà è orizzontale; non si ha una piramide che contempli in alto un dio, sotto una figura più nobile e in basso un essere più meschino: ma gli uomini (e gli dèi: vedi oltre) sembrano senza esclusione sommare in sé spinte contraddittorie. Manca in Euripide uno sguardo di comprensione che abbracci tutti come succubi di malefici, manca il perdono: egli osserva con lucida spietatezza le pulsioni feroci, gli affetti distorti, mette in luce le debolezze e gli smarrimenti che non consentono riscatto o assoluzione. Con Euripide entrano in attrito i mondi psicologici opposti, gli avversari cercano di condizionarsi reciprocamente, sfruttando l'armamentario della parola, l'arte sottile della retorica. Tutti sembrano competere ad armi pari e sono ugualmente attaccabili nella causa che rappresentano. La casistica degli eventi si moltiplica all'infinito, non meno della casistica morale: dinanzi a ciascuno si pongono vari possibili comportamenti e scelte, e da ogni angolo, in ogni anfratto si

prospetta la tragedia.

Nel suo educativo saggio, *Come bisogna che un giovane ascolti i poeti,* Plutarco esorta (18 a sgg.) a contestualizzare, a non isolare le affermazioni che un poeta mette in bocca ai suoi personaggi da quanto precede e da quanto segue, suggerisce di ricondurre il senso di talune frasi non all'autore onnisciente, ma al «carattere» che le pronunzia: un carattere spregevole e riprovevole non può dire che cose spregevoli e riprovevoli. Plutarco, animato da vivo spirito religioso, è molto attento a eventuali attacchi contro i celesti, e si preoccupa di assolverli da qualunque misfatto venga loro imputato. Vorrebbe quindi che i tragici corroborassero le sue tesi apologetiche e spiega, per così dire, che la bestemmia fiorisce sulle labbra degli empi, offre il correttivo a un'asserzione offensiva contro il cielo, in un autore, attraverso un'altra asserzione in onore del cielo (che è quella giusta, da tenere in considerazione, sia che risalga al medesimo autore sia che risalga a un altro). Le osservazioni di Plutarco continuano ad essere utili, da un punto di vista metodologico, soprattutto quando si applicano a testi lacunosi, che non vanno mai piegati a letture preconcette. È suggestivo che nel *Bellerofonte* si dichiari (fr. 292 N^2): «se gli dèi fanno qualcosa di riprovevole non sono dèi»: è problematico che l'asserzione risponda al vero sentire di Euripide, a una sua convinzione profonda. Noi possiamo essere relativamente certi delle idee di Euripide sugli Olimpi solo lì dove i testi sono integrali: e nelle tragedie a noi conservate egli li raffigura costantemente in chiave negativa. E proprio dove una divinità viene celebrata, dove qualcuno ne elenca convinto le qualità, essa si rivela portatrice spietata si sciagure. *Nell'Ippolito* risuona alto l'elogio di Afrodite:

Cipride si muove nell'etere, si trova nelle onde del mare, tutto nasce da lei. È Cipride che semina e dona l'amore, e dall'amore siamo nati noi tutti, qui sulla terra... (vv. 447-450).

Nelle *Baccanti*, Tiresia proclama la grandezza di Dioniso:

due sono le cose essenziali al mondo: la dea Demetra, ossia la terra (chiamala così se vuoi): è lei a nutrire la gente con i cereali e con il cibo asciutto. Poi è venuto il figlio di Semele; e ha trovato un corrispettivo, l'umido succo della vite, e l'ha introdotto fra i mortali. Il vino spegne i dolori delle persone che soffrono, quando si riempiono della linfa dei grappoli, dispensa il sonno, oblio dei mali di ogni giorno, per le fatiche offre l'unico rimedio. Grazie a Dioniso gli uomini hanno i beni che hanno (vv. 274-285).

Ma Afrodite provoca nell'*Ippolito* almeno due morti ingiuste, e Dioniso, nelle *Baccanti,* punisce spietatamente anche i suoi sostenitori. È vero che nella tradizione greca (e non solo greca) gli dèi sanno agire e agiscono sia nel bene che nel male, non sono cioè riconducibili al metro di valore elaborato dagli umani, non sono esauribili con un attributo: ma è anche vero che in Euripide domina il loro volto più terribile.

Rispetto al «teologo» Eschilo, Euripide esprime un pensiero più laico. Ecuba nelle *Troiane* (vv. 884 sgg.) così invoca Zeus:

Zeus tu che reggi la terra e nella terra hai sede, chiunque tu sia, comprenderti è difficile. Ma io a te, necessità della natura o intelligenza dei mortali, rivolgo la mia preghiera. Perché tu guidi lungo strade misteriose, conforme a giustizia, le umane vicende.

Anche questa è una preghiera pura, come quella del Coro nell'*Agamennone* (vv. 160-178 e cfr. p. 213): ma è priva di slancio e tremore reverenziale, risponde piuttosto a un'ansia, a un'esigenza della ragione. Giustamente Menelao osserva: «che modo strano di rivolgersi a Zeus». In Euripide Atena è volubile e

vendicativa (*Troiane*), Apollo un violentatore che si disinteressa poi del figlio nato dai suoi amori (*Ione*), Zeus un subdolo seduttore pronto ad approfittarsi delle donne altrui, e altrettanto pronto ad abbandonare al loro destino i suoi discendenti (*Eracle*). In una stessa tragedia (*Ippolito*) possono intervenire due divinità, ognuna delle quali è in grado di infierire sui devoti dell'altra, ma non di difendere i propri. Artemide dichiara a Ippolito morente:

Neppure sotto le tenebre della terra le ire concepite dalla dea Cipride per la tua pietà e il tuo animo nobile si abbatteranno su di te senza ritorsione. Io, di mia mano, con queste frecce infallibili punirò un suo fedele; il fedele da lei prediletto (vv. 1416-1422).

Càpita anche che operino sulla scena tre divinità, in allegro disordine (Apollo, Hermes, Atena): nel cielo regna non minor confusione che in terra. Euripide non si propone di ancorare il mondo olimpico a necessità morali: i celesti appaiono in lui, oltre che terribili, capricciosi, dispotici, attenti alle esigenze del rango più che alla giustizia. E neppure si propone di cancellare ombre e contraddizioni nel conclamato (e cosiddetto) ordine celeste, ma semmai di crearle. Sistematicamente nelle tragedie di Euripide qualcuno mette in dubbio le leggende: Elena avanza riserve sulle nozze tra Leda e Zeus trasformato in cigno (*Elena,* vv. 17-21); nell'*Ifigenia in Aulide* la medesima storia è ritenuta dal Coro priva di fondamento (vv. 794-800); il Coro dell *'Elettra* non crede che Zeus abbia mutato il corso del sole per denunziare le male azioni di Tieste (*Elettra,* vv. 737 sgg.); la gara di bellezza tra Hera, Atena, Afrodite è per Ecuba una favola vera e propria (*Troiane,* vv. 971-990). Rielaborando il patrimonio mitico della sua gente, Euripide (che si inventa fatti, introduce personaggi nuovi, altera genealogie) si sofferma volentieri su particolari irritanti, se non raccapriccianti, della saga, e riesce così a provocare e sconcertare il pubblico. *Nell'Andromaca,* Apollo destina a morte Neottolemo, che è venuto al tempio di Delfi come pellegrino. *Neil'Eracle,* Hera stravolge la mente dell'eroe al punto da costringerlo a sgozzare i suoi figli. Nell*'Ifigenia in Tauride,* la figlia di Agamennone è obbligata a essere sacerdotessa per Artemide in riti che contemplano sacrifici umani.

Aristofane raccoglie una *vox populi* quando fa dichiarare a una fioraia nelle *Tesmoforiazuse* (*e* non importa che essa protesti per ragioni di interesse, visto che vende ghirlande per le feste religiose): «quest'uomo (Euripide) persuade la gente che gli dèi non ci sono» (v. 451). Non è senza significato che in Euripide gli dèi vengano a tirare le fila all'ultimo momento, su un aggeggio vistosamente artificioso come la *machina* (cfr. oltre): non sono visti in un alone di mistero e di imperscrutabilità, e la vicenda che essi aprono o chiudono si srotola secondo motivazioni assolutamente umane. Nel suo gioco di scomposizione e ricomposizione del mito, Euripide non rinunzia agli dèi anche perché garantivano effetti suggestivi sulla platea: servivano alla creazione di un bel congegno drammatico, per un intervento spettacolarmente esibito.

Euripide è stato chiamato il poeta dell'illuminismo greco: è una definizione brillante ma impropria. Perché gli illuministi credevano a una verità da conquistare attraverso la scienza, «erano dalla parte della ragione, ma anche dell'avvenire». Attaccavano sacre verità, mettevano in dubbio onorati princìpi, ma volevano costruire (o credevano di costruire): costume, stato, morale; combattevano privilegi di classe, e contribuirono con le loro idee a un grande salto storico come la rivoluzione francese. Euripide scruta la realtà con occhio penetrante e non salva nulla dei valori e pseudovalori della sua epoca: ma ad essi non sostituisce altri precisi ideali, non conclude i suoi attacchi in funzione di una svolta sociale.

Euripide immette nel genere tragico la dimensione dell'oratoria e della dialettica, servendosi ora di

monologhi minuziosi e appassionati su temi di etica e di sociologia ora di dibattiti a due voci in cui i contendenti dispiegano sapienti argomentazioni. Ippolito (vv. 616-668) sferra un attacco serrato contro le donne, la subdola peste che Zeus ha trapiantato sotto la luce del sole.

Zeus, ma perché hai mandato agli uomini, perché hai trapiantato sotto la luce del sole questa subdola peste, le donne? Se volevi moltiplicare la stirpe dei mortali non era necessario ricorrere alle donne. Bastava che nei tuoi templi gli uomini, con un contributo di bronzo o di ferro o di oro, potessero comprarsi la progenie, ciascuno in base all'offerta, per viversene così in dimore libere, prive di donne. Ma un fatto dimostra che la donna è una vera calamità: il padre che l'ha generata e allevata, con l'aggiunta di una dote la sistema altrove, per liberarsi da un guaio. E chi si è preso con sé questa dannosa creatura, è felice di ricoprire di splendide vesti un idolo maligno, e lo adorna di pepli, poveraccio, consumando i beni familiari. La cosa migliore è installarsi in casa come moglie una nullità, innocua proprio perché stupida. Io odio le donne sapute: mi auguro che in casa mia non entri mai nessuna con più ingegno di quanto convenga al sesso femminile...

Nelle *Troiane,* di fronte a Menelao, Elena pronunzia una brillante autodifesa, che inizia chiamando in causa le responsabilità della regina Ecuba e di un suo servo per quanto è successo (vv. 914-922):

E innanzitutto la prima causa dei mali è lei, che ha messo al mondo Paride. E in secondo luogo l'autore della rovina di Troia e mia è il vecchio che non ha ucciso il neonato: quell'amara immagine di una fiaccola ardente.

Nell'*Andromaca* la protagonista, schiava e concubina di Pirro, al quale ha dato un figlio, giustifica il costume asiatico della poligamia (vv. 222-225). Ermione, sua rivale e moglie sterile di Pirro, esalta la monogamia dei «civilissimi» Greci (vv. 170-180): in Andromaca c'è generosità di affetti, in Ermione maniacale senso del possesso (mio marito è mio, e solo mio, per legge). Euripide mette in atto una sorta di distanziamento che gli consente di illuminare e di non deformare i punti di vista in contrasto. Ma il desiderio di sorprendere, di rovesciare i ruoli, di rimescolare le carte può indurlo, come in questo caso, ad abbinare il protagonista positivo a idee e convinzioni discutibili per una platea ellenica: c'è una costante volontà di spiazzare il destinatario dello spettacolo.

Il poeta fu legato da amicizia a Anassagora e a Socrate, nell'opinione corrente era ritenuto discepolo dei sofisti: era sua caratteristica dubitare di tutto, discutere su tutto, affrontare un tema in modo completo. Ma non assistiamo quasi mai a sfoggio di belle parole: se oratoria c'è, essa è in genere il riflesso di una tensione interiore o di uno stato emotivo, o di un obiettivo accanitamente perseguito (e quindi rientra nel grande gioco dei sentimenti). *NeWElena,* la donna e Menelao hanno pronto un piano per fuggire dall'Egitto. Dinanzi a loro si para Teonoe, la profetessa, sorella del re: è il momento cruciale della vicenda, le sorti degli sposi finalmente riuniti dipendono dalla decisione che Teonoe prenderà: farsi complice della fuga, rivelare tutto al sovrano. Elena e Menelao difendono il proprio diritto all'esistenza, chiedono, ciascuno a suo modo, comprensione e solidarietà. Cosa deve dire una vittima di fronte al suo possibile carnefice?

Indubbiamente, domina nei testi di Euripide il piacere dell'intelligenza. Lo scrittore passa al vaglio sistemi, istituzioni, consuetudini, un intero patrimonio religioso, sociale, culturale, di cui avverte inconsistenze e crepe: si sofferma sugli aspetti estremistici e scostanti di tale patrimonio. Ma non offre né fabbrica l'antidoto: egli è la sgradevole coscienza di una società incapace di forgiarsi nuove armature: la sua è la lucida, amara diagnosi dell'impotenza. Il rischio connesso con i monologhi, «teorici», con

l'esame di questioni generali esiste: l'azione subisce un rallentamento, la vicenda si interrompe. Ma la tragedia si affaccia su motivi di grande attrattiva e ogni argomentazione si colora di pathos coinvolgente.

Le dissertazioni teoriche contengono anche allusioni che implicano ridimensionamento di «virtù», o critiche a tradizioni più che saldamente attestate: Euripide insinua perplessità, genera dilemmi anche sul certo. *Nell'Eracle,* Lieo condanna l'uso dell'arco, arma da vili rispetto alla lancia e allo scudo, e Anfitrione si propone di dimostrare che è un'arma da coraggiosi. Il discorso mira a un bersaglio oggettivo: Lieo, nemico di Eracle, lo presenta come un codardo, perché si serve dell'arco e delle frecce e comincia così a smantellare la leggenda, obbliga la platea a un ripensamento. Nelle *Supplici* si assiste a un diverbio fra l'Araldo tebano e Teseo, re di Atene, fra l'inviato di un paese dove non esiste la libertà e il rappresentante di un paese dove c'è la libertà. Apparentemente è una contrapposizione «speculativa» tra due tipi di governo, un confronto di istituzioni. Ma sotto sotto serpeggia il dubbio, e la domanda implicita rivolta al pubblico è se davvero esista ad Atene una democrazia.

Una seconda operazione è condotta da Euripide sul genere tragico: vi innesta elementi di comicità. *Nell'Alcesti* (cfr. anche pp. 42-43) si assiste a un'esibizione filosofica di Eracle ubriaco; nell'*Elena,* Menelao è cacciato via da una vecchia, Elena non riesce a persuadere il marito della propria identità e si ingelosisce di lui; nell'*Ifigenia in Aulide* la grande ouverture ha fra i suoi temi la caccia a una lettera; più tardi, l'incontro Achille-Clitemestra è soffuso, per un istante, di malizia: l'eroe fraintende la festosità della donna nei suoi confronti. Negli *Eraclidi,* Iolao animato da spirito eroico e però acciaccato nel fisico, parte per il combattimento appoggiandosi a uno schiavo, che lo guida e si carica delle armi che il re indosserà. NelPOraste, uno Schiavo tenta una buffa fuga dalla reggia saltando dal tetto e, tremante e felice per lo scampato pericolo, racconta al Coro anche le sue disavventure (vv. 1375 sgg.). Il comico può tingersi di colore livido: nelle *Baccanti,* i vecchi Tiresia e Cadmo danzano agitando il tirso, Penteo si traveste da donna e si aggiusta riccioli e abito, cercando di muoversi in modo aggraziato.

Questa inserzione del riso o del sorriso in una trama severa obbedisce all'intento di restituire la realtà nella sua varietà, o costituisce una specie di correttivo a certe punte di violenza o tetraggine. Euripide va visto come un riequilibratore del dettato drammatico?

Reciprocamente, Euripide immette nel suo dramma satiresco una tonalità più cupa. Il *Ciclope* è una divertente rielaborazione dell'avventura di Odisseo. Sileno è felicemente ritratto nelle sue qualità di furfante vanaglorioso e bugiardo, il Ciclope si trasforma in maestro del saper vivere, i Satiri sono astutamente codardi. Ed è divertente la moscacieca finale, con il mostro che batte la testa contro la roccia nel tentativo di acchiappare Odisseo. Ma il testo non è così asettico come potrebbe sembrare, offre occasione per interpretazioni più aspre. Si può leggere il *Ciclope* come un conflitto tra un mondo libero e istintuale, e un mondo di lavoro e di oppressione, con il Ciclope che sorveglia con il suo gigantesco occhio (una sorta di faro?) i suoi servi Satiri. E si può anche capovolgere la situazione e connotare Odisseo come il rappresentante di un mondo civilizzato che porta il progresso e «colonizza» un angolo agreste sino allora felice (uno spettacolo notevolissimo, in questo senso, è stato presentato a Firenze nel 1979 dallo Schauspiel di Colonia).

Euripide è maestro nel creare, ma soprattutto nell'evocare scene di orrore. *Nell'Ecuba,* Polimestore, accecato, tenta invano di mettere le mani sulla regina che gli ha crudelmente trafitto gli occhi. *Nell'Elettra,* dopo l'omicidio, Oreste si presenta trascinando (o facendo portare dai servi) il cadavere di Egisto e sua sorella inghirlanda lui e Pilade con la corona del trionfo. Nelle *Baccanti,* Agave arriva con il

capo di Penteo, suo figlio, infilzato su una picca e ostenta con orgoglio la spoglia della belva da lei abbattuta. Sono immagini in diretta di terrificante verismo. Ma il raccapriccio alberga soprattutto in grandi squarci narrativi che riferiscono con compiaciuta analiticità le sequenze di una morte o di un'agonia atroce: esemplari sono in questo senso le pagine della *Medea,* dell'*Ippolito,* dell *'Eracle,* delle *Baccanti*. Ho già sottolineato i toni impressionanti del racconto del Nunzio nell'*Ippolito* (cfr. pp. 22-23); ma anche il racconto sulla fine di Glauce (e di Creonte), nella *Medea,* tocca vertici di crudezza repulsiva (vv. 1186-1202).

Dall'oro della corona posta sul suo capo scorreva un prodigioso torrente di fuoco vorace; i fini pepli, donati dai tuoi figli, divoravano il candido corpo di quell'infelice. Si alza di scatto dal seggio regale, avvolta nelle fiamme, fugge squassando il capo e le chiome di qua e di là, per liberarsi della corona. Ma il monile d'oro restava saldamente inchiodato ai capelli, e le fiamme, quando lei squassava il capo, avvampavano due volte tanto. Piomba al suolo, in preda agli spasimi, nessuno tranne suo padre avrebbe potuto ormai riconoscerla. Non si distinguevano più né la forma degli occhi né i suoi bei lineamenti, il sangue grondava dalla sommità della testa frammischiato al fuoco: brandelli di carne, sotto i morsi invisibili del veleno, colavano dalle ossa, come lacrime di pino: uno spettacolo raccapricciante.

Si è già rilevato (cfr. pp. 62 sgg.) che il Coro in Euripide non è di solito al centro dell'azione, non assume il ruolo del comprimario. Ma sussiste più di un calcolato aggancio con la problematica dell'opera. Nell'Oreste (vv. 819-843) il Coro proclama empio il matricidio ed è un corollario alla disputa fra Tindaro e Oreste fin dove sia lecito spingere la vendetta. Certe transizioni da un momento a un altro sono accortamente calcolate: nelle *Troiane* il Coro apostrofa Eros, a chiusura di un suo lamento, e farà poi il suo ingresso Elena, il principio di amore in carne e ossa (vv. 839 sgg.); nell'*Elena,* il Coro parla di mogli infelici che hanno reciso i loro capelli per la morte dei mariti (vv. 1122-1124), rimprovera a Elena di aver posto il vanto nella bellezza (vv. 1366-1368), e Elena ricompare brutta, con le chiome recise, perché deve fingere che sia morto il suo Menelao. La svalutazione dell'originale ruolo drammatico del Coro è in un certo senso compensata, oltre che dalle succitate monodie, da duetti in metro lirico, cantati da diversi personaggi. Uno dei più suggestivi è costituito dal doloroso incontro di Polissena ed Ecuba (nell'omonima tragedia, vv. 177 sgg.): alla voce di Polissena patetica e al tempo stesso consolatoria fa da accompagnamento, come un basso continuo, la disperazione monotona della regina:

Polissena Madre, perché queste grida, madre? Che succede?

Perché mi fai uscire dalla tenda come un uccello spaventato?

Ecuba Povera figlia mia.

Polissena Parole infauste, annunzio di malaugurio.

Ecuba La tua vita, purtroppo...

Polissena Va' avanti, non tenermi in ansia...

Ho paura, paura. Perché piangi così?

Ecuba Figlia, figlia di una povera madre.

Un tipico ritrovato euripideo sembra essere l'introduzione del figlioletto che leva la propria voce di disperazione accanto al padre e alla madre colpiti dalla sventura (o morti). Sono tutti accorgimenti volti

a intensificare il pathos che lo scrittore così costantemente perseguiva nei suoi drammi (e forse non indipendenti dalla riforma della musica allora in atto, soprattutto grazie a Timoteo di Mileto).

Nietzsche, nella *Nascita della tragedia*, accusò con durezza Euripide di avere temerariamente rovinato il gioco degli effetti nel dramma, servendosi del prologo per illustrare tutti i precedenti e anticipare lo sviluppo dell'azione. Naturalmente il prologo, in un dramma, ha una funzione informativa: deve rivelare lo stato delle cose, illuminare sulla situazione da cui esploderà il conflitto, e non può farlo in modo neutrale, meccanico. Eschilo è maestro in questo campo: basta pensare all'oppressione e angoscia che desta nell *'Agamennone* il soliloquio della Guardia, all'idea delle disperate circostanze, dell'emergenza qual è resa nel discorso di Eteocle all'inizio dei *Sette contro Tebe*. Sofocle sembra prediligere mosse scene di apertura, con due interlocutori: in un solo dramma, nelle *Trachinie,* il ragguaglio è affidato a un personaggio chiave, a Deianira, che ripercorre con amarezza il panorama della sua vita trascorsa e presente. In Euripide abbondano le esposizioni: molte volte egli traccia con cura il quadro degli antefatti, precisa quello che avverrà: un «riassunto delle puntate precedenti», un «ecco cosa sta per succedere ora». Ma il prologo non costituisce un mero elenco di ruoli, di situazioni pregresse. Intanto, c'è in Euripide il piacere intellettuale dell'*hoc est demonstrandum*: il pubblico è al corrente di un certo tipo di leggenda, e il drammaturgo osa specificare che la trasformerà, se ne assume il rischio. E poi, nonostante le complete genealogie e i particolari minuti, i dati introduttivi di norma non restano una pura astrazione; la curiosità è stimolata non dal «che cosa» ma dal «come». Nell'*Elena,* l'attacco è in una direzione assolutamente imprevedibile: non solo c'è un'Elena diversa, casta e virtuosa, ma su di essa pesa una grave minaccia, che la induce a cercare rifugio presso una tomba. Nello *Ione*, l'idea del trovatello allevato non da pastori, in campagna, ma a Delfi, in un tempio, il segreto rimasto tale, mai trapelato, e alla fine Hermes che dà un nome a chi sino allora non ne aveva, sono elementi che promettono bene. Nelle *Fenicie*, una Giocasta, che non si è uccisa dopo la terribile sciagura piombata sulla casa di Laio (primo colpo di scena), si dilunga su quanto le è successo per arrivare all'allucinante notizia che la peste è ancora nella reggia, che Edipo vive nascosto tra le mura del palazzo: l'interesse è garantito.

C'è di più. Euripide ha creato un brillante sistema di transizione dal recitato al canto corale. A un monologo espositivo egli fa seguire, spesso, una monodia, l'a solo di un personaggio, con accompagnamento musicale: dopo una voce recitante si leva una voce lirica, a cui farà eco un concerto di voci. La tragedia acquista così maggiore fluidità, si elimina la frattura violenta fra prologo *eparodos*. (Rientra in questo tentativo di amalgamare quanto più è possibile lo spettacolo l'uso di elementi commatici al posto di canti corali: cfr. anche p. 259).

Una seconda, specifica caratteristica tecnica di Euripide è il ricorso al *deus ex machina*: a porre il sigillo al dramma, a predire come si comporranno le cose appare una divinità, Atena nelle *Supplici*, nello *Ione,* nell'*Ifigenia in Tauride,* i Dioscuri nell'*Elettra e* nell'*Elena,* Apollo nell'*Oreste* ecc. Il fenomeno può avere due spiegazioni, che non sono però alternative, bensì combinabili. Il drammaturgo ha bisogno di stuzzicare il palato svogliato degli spettatori, vuole un finale che decreti il successo, ricorre alla meraviglia scenica: i grandi inventori teatrali del '600 si sono sbizzarriti in congegni del genere, calando dall'alto addirittura un'intera città. Al tempo stesso, per chi è abituato a dibattiti sofistici, può essere estrema ironia quella di affidare la soluzione di un caso impossibile ai celesti, di trovare, grazie a essi, l'espediente della salvezza. Se Euripide fosse stato un uomo di fede, il *deus ex machina* poteva essere un mezzo per riaffermare la fede stessa: in realtà l'intervento decisivo dei numi, al limite del gratuito, sembra escogitato come comodo strumento per convalidare tutta una dimensione inedita del reale, per

autenticare ciò che (travalicando i confini tradizionalmente imposti alla condotta dell'uomo) rischiava di apparire conturbante, smodato, oscuro e ingovernabile, «magico». Non sempre il *deus ex machina* si colloca in corrispondenza simmetrica con il prologo: nelle *Troiane* il grande effetto dell'epilogo è situato all'inizio del dramma, con rivoluzionario spostamento; si parte cioè dall'avvenire, da ciò che succederà ai Greci dopo il sacco di Troia in seguito all'accordo Atena-Poseidone, e poi, con una carrellata all'indietro, vengono descritte le ultime ore di Troia. Qualche volta l'accorgimento del *deus ex machina* si carica di un altro significato: il carro mandato dal dio Sole a Medea, ad esempio, permette di uscire dalle difficoltà, ma soprattutto arricchisce la figura di Medea: è, per così dire, assunto al cielo un personaggio sino ad allora racchiuso in spazi e limiti umani (tra l'altro, viene usato un espediente teatrale inatteso là dove ci si aspetterebbe il ricorso all'en-ciclema, al congegno per mostrare i cadaveri all'interno della reggia, visto che Medea ha assassinato dentro la reggia i due figli: cfr. pp. 99-100).

Attraverso il *deus ex machina,* inoltre, Euripide assolve i suoi obblighi nei confronti della storia sacra del suo popolo e si adegua alla naturale tendenza dei Greci alla ricerca della causa, dell'*aition*: indica celebrazioni cultuali, istituzioni di feste come conseguenze ultime del mito trattato nel corso del dramma.

Nelle *Rane,* Aristofane fa dichiarare, tra l'altro, a Euripide di avere alleggerito la tragedia della pomposità e dei vocaboli faticosi, distillando dai libri succhi di chiacchiere (vv. 937-943). Al di là della punzecchiatura, si intravede una delle componenti del dettato euripideo: la scorrevolezza sintattica e l'accessibilità lessicale. Eschilo inventa termini complessi, solenni e carichi di vigore, Sofocle condensa al limite dell'ambiguo un dire apparentemente «di miele»: con Euripide entra nella tragedia l'immediatezza del parlare corrente. Scarso è l'influsso epico nel lessico e nella grammatica del poeta: notevole invece l'apporto della prosa amministrativa, scientifica, storiografica, giuridica: non per nulla Aristofane aveva definito Euripide creatore di parolette da leguleio (*Pace,* v. 534). A Euripide si possono attribuire con certezza circa 1600 nuovi conii (Eschilo ne ha una media di 500 per dramma), dei quali un terzo non è attestato altrove: pochi i composti e non offrono problemi per l'interpretazione. Nelle parti corali la solida eredità aulica e il flusso impetuoso del quotidiano si mescolano e accavallano (a dannazione dei traduttori): l'architettura della frase è barocca rispetto alla linearità del recitativo. Anche in questo oscillare fra tradizione ed esperimento si avverte una tensione dialettica, il bisogno di muovere lo strumento stilistico secondo esigenze e suggestioni contrastanti. Le metafore di Euripide, adattate al dramma e ai personaggi (ad esempio nella *Medea,* in cui l'eroe maschile è uno degli Argonauti, ci sono molti richiami alla sfera nautica), sono piuttosto chiare, come le sue similitudini: egli evita di mescolare tropi di diversa provenienza, e non introduce sostanziali innovazioni rispetto a Eschilo e a Sofocle, se non forse un maggior ricorso al patrimonio figurativo (cfr. *Ecuba,* vv. 560-561; *Fenicie,* vv. 128-129; *Elena,* vv.

262-263). Dai suoi predecessori Euripide si stacca invece nella predilezione per la personificazione, non soltanto di esseri inanimati, ma soprattutto di astratti: un portato, anche questo, di una mente volta al razionale.

Il verso recitativo della tragedia, il trimetro giambico, in Euripide costituisce per lo più frase a sé, che non si lega con un ponte sintattico col verso successivo: ed è caratterizzato dalla libertà e ricchezza delle soluzioni (due brevi al posto della lunga) che lo accostano all'andamento del parlato. Si trova, cosa rara negli altri due tragici, il dattilo in prima sede, con l'elemento lungo costituito spesso da un monosillabo

prepositivo: non insolita, all'inizio del trimetro, è la ripetizione di parola. Recentemente è stato anche osservato che nel trimetro di Euripide c'è largo impiego di forme standardizzate, interessanti reliquie del repertorio mnemonico, persistenze della tradizione orale. Molto cari a Euripide furono i metri trocaici: egli ha costruito intere scene nel discorsivo tetrametro trocaico, caduto in oblio, o quasi, dopo Eschilo. Gli antichi metricisti dettero il nome di euripideo al dimetro trocaico catalettico (noto anche coll'appellativo di lecizio), assumendo come riferimento il v. 239 delle *Fenicie*. I cosiddetti anapesti di lamento, quelli destinati non a segnalare l'arrivo di un personaggio, ma a sottolineare uno stato d'animo angosciato, furono da Euripide moltiplicati sino a costruirne canti di notevole ampiezza. In Euripide si incontra l'unico esempio nei tragici di una monodia in distici elegiaci (*Andromaca,* vv. 103-116); esametri dattilici cantati si trovano nell'*Antiope* (fr. 1023 N^2); il duetto Andromaca-Ecuba nelle *Troiane* include una serie dattilica (vv. 595-607). Una violenza calcolatamente offensiva dei canoni dell'eufonia è il sigmatismo, il rincorrersi delle esse, al v. 476 della *Medea* e al v. 656 dell'*Ippolito.* In entrambi i casi viene sottolineato in tale modo un attrito violento, l'aggressività di un personaggio nei confronti del suo interlocutore. Euripide maneggia con raffinata abilità ogni genere di metro, dagli ampi e severi dattilo-epitriti della *Medea,* agli ionici «a minore» che scandiscono, con massiccia presenza, il tono crudele e violento delle *Baccanti*.

Sappiamo che dopo la morte di Eschilo fu autorizzata la replica dei suoi drammi nelle gare tragiche. Negli *Acamesi,* che è del 426 a.C., Diceopoli protesta con energia perché si era recato a teatro per godersi Eschilo e gli avevano rifilato Teognide (vv. 10-11). A una riesumazione delle *Coefore* del 420 sembrerebbero alludere i vv. 534-536 delle *Nuvole* di Aristofane: un dotto del ii - iii sec. d.C., Filostrato, dichiara con convinzione che a Eschilo sarebbero state tributate vittorie postume, grazie alle repliche (cfr. p. 138). A parte l'onore riservato al padre della tragedia, riprese di un'opera teatrale nel v secolo erano consentite solo per rielaborazioni di un testo che avesse conosciuto l'insuccesso. Il caso più clamoroso si ebbe appunto con Euripide, con l'*Ippolito coronato,* che è il dramma da noi posseduto ed è rifacimento dell'*Ippolito velato,* che suscitò scandalo e cadde (se ne conservano frammenti).

A partire dal 386 a.C. circa divenne consuetudine riproporre alle Grandi Dionisie una tragedia di uno dei tre «classici» del v sec. a.C. prima dei «pezzi» nuovi: l'autore preferito si rivelò proprio quell'Euripide, che da vivo aveva ottenuto così scarso consenso.[12] Un'iscrizione attinente al 341-339 ci rivela che egli fu prescelto a aprire le celebrazioni drammatiche per tre anni di seguito (cfr. p. 25). Euripide nel iv sec. a.C. non fu solo il prediletto del pubblico, ma anche dei letterati, degli scrittori. Se la commedia del v secolo era stata acerrima detrattrice del poeta, quella del iv capovolse di fatto, radicalmente, il giudizio prendendo Euripide come modello. Soprattutto la commedia di Menandro, specchio della società che si stava costituendo dopo il tramonto della polis, nella sua sobria serietà, per l'attenzione che rivolge al quotidiano, allo psicologico, al privato costituisce l'esito inevitabile della tragedia di Euripide. Si guardò con entusiasmo e gratitudine all'iniziatore del processo di demitizzazione, umanizzazione, imborghesimento delle situazioni teatrali. Filemone, l'avversario di Menandro (cfr. p. 352) avrebbe persino dichiarato, secondo la *Vita* di Euripide, che si sarebbe volentieri impiccato pur di conoscere di persona nell'ai di là il grande maestro.

L'influenza di Euripide è rintracciabile anche nel romanzo greco che si fonda su peripezie, vergini violentate, sostituzioni di bambini, riconoscimenti per mezzo di anelli e collane: sono quasi tutti ingredienti ricavabili dall'armamentario euripideo. Anche per la psicologia erotica il poeta costituì un ottimo punto di riferimento: ma il legame tra i protagonisti dei romanzi è sempre alto e puro. La

tragedia romana, da Livio Andronico a Ennio a Ovidio (autore di una perduta *Medea*), a Seneca cercò di riprodurre gli aspetti più cupi, le coloriture più patetiche del teatro euripideo. In seguito, se si esclude un dramma sulla Passione di Cristo (il *Christus patiens,* un centone di versi soprattutto euripidei, di data molto discussa), su Euripide cala il silenzio, sino alla rinascita bizantina del xiii secolo. Da quel momento egli tornò a costituire oggetto di forte interesse: lo studiarono e commentarono i grammatici, ripresero a circolare edizioni e scelte antologiche.

ARISTOFANE

Aristofane consente, sulla scena, una molteplicità di interpretazioni e di visualizzazioni. Si può farne una rilettura in chiave popolaresca, colorita, rustica, spigliatamente vitale, qual è quella già più volte citata del regista K. Koun. Essa poggia su un dinamismo intenso, su camuffamenti buffi, su balli molto ritmati. (E su frequenti allusioni alla situazione politica del momento: l'attenzione di Aristofane verso la cronaca del proprio tempo consente sempre agevoli trasferimenti delle sue gag in un contesto attuale). Si può optare per l'allestimento rivistaiolo, esemplato, in Italia, da *Un trapezio per Lisistrata* (1958) di P. Garinei e S. Giovannino tutto orientato su un umorismo più leggero, sul passatempo puro (la strada seguita, per Molière, da molti anni negli Stati Uniti). Un'esperienza molto originale è stata costituita da una messa in scena dei *Cavalieri* realizzata a Milano per il crt da Mario Gonzalez nel 1980. Il regista ha adottato un'ottica circense. Il Popolo e i due servi fedeli sono dei clown con trucco vistoso, i Cavalieri si presentano come altrettanti pezzi degli scacchi, suonano strumenti rumorosi, grancasse e trombe, il Paflagone è un domatore con la frusta, il suo avversario un salsicciaio con grembiulone e cassetta dei salumi. Tutta la vicenda viene compressa su un piccolo palcoscenico rotondo che rende compresenti in una vivacissima sincronia gesti, lazzi, battute, capriole. Il calcolato caos trasforma lo spettacolo in una sorta di fuoco d'artifizio. L'andamento festoso non esclude punte di satira politica in quanto si prendono di mira le ruberie del potere.

Alcuni registi hanno seguito dei percorsi innovatori, che poggiando su parziali deformazioni, soppressioni e aggiunte al testo ci propongono un Aristofane drammatico. Questi approcci naturalmente muovono da taluni risvolti, più o meno nascosti, dell'originale, dilatandoli, diffondendone il tono e il timbro sull'intera opera. È il caso del *Pluto,* allestito da Mario Gonzalez per il **crt** di Milano nel 1981, che getta luce sulla ghettizzazione dei poveri, sul potere corruttore del denaro (Cremilo finirà per uccidere il suo amico Blepsidemo). La strada, in questa direzione, era stata aperta nel 1939 da E. MacColl con *Operazione: ramo di ulivo,* una riscrittura della *Lisistrata* destinata a suscitare molto scalpore, soprattutto per l'immissione in più di una scena di soldati, dai caratteri ben differenziati. Alla fine della commedia, quando dovrebbe ormai regnare la pace, restano soli uno di fronte all'altra un soldato, già schiavo, e Lisistrata, e tra loro si svolge il seguente dialogo:

Lisistrata La guerra è finita.

Soldato Non per me. Per me è cambiata solo la zona di operazioni. Finché ci saranno schiavi da qualche parte, la pace rimane solo un sogno.

Soldato Combattere per un sogno. In Tracia c'è una ragazza...

Lisistrata E lunga la strada verso la Tracia.

Soldato È più lunga la strada verso la libertà, ma dove termina, c'è l'amore... Devo andare.

Lisistrata Non vuoi attendere sinché non spunti l'aurora? *Soldato* Gentile amica, io sono l'aurora.

Il riso di Aristofane può anche essere riproposto in versioni intellettualistiche e stilizzate che mettano in luce una problematica ideologica e etica, attribuendo al discorso una valenza civica molto spiccata. In Italia, forse, il capostipite del filone va identificato nella *Lisistrata* allestita nel 1977 da un teatro veneziano in cerca di spazi sperimentativi, l'Avogaria.

Aristofane autorizza, infine, anche una miscellanea esplosiva di suoi testi. L'ultimo tentativo in questa direzione lo si deve, in Italia, ad Aldo Trionfo (*Viva la Pace*, Teatro della Tosse, Genova 1988). Il regista ha puntato in modo coerente sulla dismisura ossessiva, sull'affollamento tumultuoso della scena, senza per altro escludere momenti di gioia schietta, di festosità immediata. Ma il motivo conduttore dello spettacolo è il crescendo delle delusioni, che vanno da una pace irrazionale e effimera (*Acarnesi, Pace, Lisistrata*) all'affermarsi di una società utopica ma non priva di crudeltà (*Uccelli*) fino all'impero delle donne(*Ecclesiazuse*), punitivo e sperequativo.

Certo la ricchezza in Aristofane di riferimenti al mondo ateniese dell'epoca, gli stravolgimenti geniali della materia lessicale rendono ardua l'operazione verbale, la traduzione delle sue commedie in un altro patrimonio linguistico.

Il principe delle estrose e divertenti fantasie ha lasciato ai suoi biografi ben poco di pittoresco su cui strologare e sbizzarrirsi. Gli eruditi antichi hanno discusso sulla patria del poeta (Rodi, Egitto, Egina?), sull'accusa mossagli da Cleone nel 426 a.C. (usurpazione del diritto di cittadinanza, offese ai cittadini ateniesi, *hybris* verso il popolo e la *houle?*), ma non hanno trovato materiale degno di menzione, tipo profonde disillusioni e esilio. Per suprema beffa, contro ogni buona regola nel caso di un grande personaggio, il poeta si spense tranquillamente tra le mura domestiche.

Aristofane non parla di sé nelle sue commedie? Sì, ma sempre per esibirsi nella smagliante veste di scrittore più abile, audace, corretto di tutti gli altri. Egli ricorda quanto lo stimasse il re di Persia e come gli Spartani fossero pronti a occupare Egina, per sottrarre agli Ateniesi un prezioso poeta come lui (*Acamesi,* vv. 647-651, 654: se ne deduce che la sua patria fosse davvero Egina?). Informa sugli esordi della propria carriera (*Cavalieri,* vv. 509-517; *Nuvole*, vv. 528-533); celebra il proprio coraggio nel-l'aver attaccato Cleone quando era potente (cfr. *Nuvole*, vv. 549-550, nonché 581 -586; *Vespe,* 1029-1037), e si loda al tempo stesso per la generosità dimostrata nell'aver risparmiato offese al nemico quando «aveva steso le gambe»(*Nuvole,* v. 550). Precisa ogni volta che può quanto gli debba il teatro. Ma non si riesce a capire dai testi di Aristofane chi fossero i suoi amici veri e i suoi nemici (a parte Cleone, certamente Alcibiade, che si impegnò per affondare le *Nuvole*: cfr. pp. 160-161), se egli avesse mai combattuto durante i trent'anni della guerra del Peloponneso e dove. Le uniche cose che apprendiamo su di lui sono che era calvo (*Cavalieri,* v. 550; *Pace,* v. 771 nonché *Nuvole,* v. 545) e sposato con figli (se il fr. 558 va collegato con la sua persona).

Due soli momenti della sua vita ci sono noti per altre fonti. Lo troviamo tra gli ospiti di Agatone che celebrava la vittoria conseguita nell'agone tragico alle Lenee del 416 (lo testimonia, nel *Simposio,* Platone, che fa pronunziare ad Aristofane un bellissimo discorso sull'amore). Un'iscrizione (IG^2ii-iii, 1740) lo elenca nella lista dei pritani, ossia dei membri del governo, agli inizi del iv secolo a.C. La morte del poeta si colloca verso il 380, la nascita presumibilmente verso il 445.

Non sarà inopportuno sottolineare che il più aggressivo e polemico comico ateniese passò indenne attraverso due colpi di stato oligarchici (411 e 404) e due restaurazioni democratiche: un bel primato per un autore che non aveva risparmiato né le istituzioni né gli uomini di potere. La biblioteca di Alessandria nel suo catalogo registrava 44 commedie di Aristofane: ce ne sono rimaste 11, un'antologia costituitasi probabilmente nel n secolo d.C. Le commedie, quasi tutte sicuramente databili, sono: *Acarnesi* (425, i premio), *Cavalieri* (424, i premio), *Nuvole* (423), *Vespe* (422), *Pace* (421, ii premio), *Uccelli* (412, ii premio), *Lisistrata* (411), *Tesmoforiazuse* (411), *Rane* (405, i premio), *Ecclesiazuse* (392), *Pluto* (388).

Nei manoscritti esse sono precedute da una *Vita* del poeta.

Acarnesi. Diceopoli (= il cittadino giusto) è venuto di mattina presto all'Assemblea pronto a strillare, a interrompere e insultare gli oratori, se non vi si discute della pace. Ma l'Assemblea fa tutt'altro: caccia un uomo-dio che voleva la tregua (ma Diceopoli lo assolda ai suoi servizi), dà udienza agli ambasciatori di ritorno dall'impero persiano e ne ascolta le strampalate chiacchiere, strabilia di fronte a un emissario del grande Re e al suo incomprensibile linguaggio, riceve un Osservatore di ritorno dalla Tracia con strane truppe di ausiliari barbari. Ritorna l'uomo-dio con la tregua personale stipulata con gli Spartani per Diceopoli, il quale corre a celebrare le Dionisie rurali. Un gruppo di vecchi carbonai del demo di Acarne lo insegue e gli vuol mettere le mani addosso. Diceopoli che esce per celebrare i riti sacri viene aggredito a sassate. Ma obbliga gli Acarnesi a deporre i sassi e a prestargli ascolto, minacciando di trafiggere con la spada un loro figlio, un cesto di carbone. Si reca quindi da Euripide, maestro del dire, per avere da lui qualcuno dei miseri aggeggi con cui concia i suoi personaggi, e vestito di stracci perora la propria causa, dimostra da cosa sia nata la guerra in corso: da meschini interessi, da una stupida ripicca per delle baldracche rapite. Una parte degli Acarnesi si lascia convincere, l'altra invoca lo stratega Lamaco, che esce di casa in alta uniforme, ma è costretto dai lazzi e dagli sberleffi di Diceopoli a ritirarsi. Segue la parabasi: in essa il poeta, per bocca del Corifeo, difende la propria arte e sfida il demagogo Cleone a misurarsi con lui. Gli Acarnesi lamentano di aver combattuto valorosamente per la patria e di essere oggi coinvolti in processi e maltrattati da sbarbatelli. Poi, riprende l'azione. Nell'angolo quieto che si è conquistato, Diceopoli commercia per conto suo: da un Megarese compra due fanciulle camuffate da troiette e si libera di un denunziatore di professione (sicofante); a un Beota che gli offre anguille e uccelli dà, in cambio, un altro sicofante accuratamente impacchettato mentre tentava i suoi ricatti. Si accinge quindi a un bel banchetto, nega a un contadino una goccia di pace, la concede invece a un neosposo. Lamaco è costretto da una situazione bellica di emergenza a partire per il fronte; e mentre Diceopoli si bea di leccornie, lo stratego procede ad armarsi dalla testa ai piedi. Quindi si avvia, ma ritorna ben presto, sorretto da due soldati: è caduto malamente saltando un fosso. Anche Diceopoli rientra, ma dal far baldoria, ebbro e felice, aggrappato a due belle e condiscendenti ragazze, e intona evviva a cui fa eco il Coro.

Cavalieri. Due fedeli servi di Demo (= Popolo), Nicia e Demostene, sono molto preoccupati: il loro padrone, un vecchietto scorbutico e mezzo sordo, è caduto fra le grinfie di uno schiavo, Paflagone, che finge di fare gli interessi di Demo, ma pensa invece solo ad arricchirsi e a comandare. I due riescono a rubare a Paflagone addormentato degli oracoli da lui custoditi gelosamente: scoprono così che Paflagone può essere scalzato da un furfante peggiore di lui, da un salsicciaio. Per l'appunto, sta passando per la strada un venditore di salsicce che si reca al mercato. Nicia e Demostene piombano su di lui, lo istruiscono a dovere, vincendone le esitazioni con la lettura di un oracolo-rompicapo, gli garantiscono l'appoggio di persone oneste, i Cavalieri, contro l'ignobile Paflagone. Il Salsicciaio è ignorante e privo di esperienza politica, ma ha l'esperienza della piazza: spalleggiato dai Cavalieri affronta brillantemente il rivale, in una ridda di insulti, di provocazioni, di vanterie sfacciate, di minacce fisiche con aggressione. L'infuocato duello verbale si sposta da un luogo aperto al chiuso dell'Assemblea: il Salsicciaio stesso fornirà ai Coreuti un animato e preciso resoconto delle fasi alterne della violenta e astuta lotta che lo vede ancora vittorioso. Tra il primo scontro, in diretta, e lo scontro riferito si inserisce la parabasi: in essa il poeta tesse l'elogio, con punte ironiche, dei vecchi commediografi ormai dimenticati da tutti, inneggia alle salde virtù dei padri. Il contrasto fra i due

mascalzoni riprende, questa volta dinanzi a Popolo, che arriva pieno di furore e che essi cercano di ingraziarsi dichiarando di volergli bene, di adorarlo, dandogli capi di vestiario, offrendogli preziosi servizi. L'acme del diverbio è raggiunta con la lettura (e relativa controlettura) di responsi oracolari. Poi i contendenti sfoderano l'arma delle prelibatezze culinarie (ma Popolo intanto ha spiegato ai coreuti che è lui ad abbindolare chi crede di ingannarlo impunemente). Con trucchi e raggiri da esperto il Salsicciaio carpisce i manicaretti dell'altro e li porge come dono personale a Popolo, sfrutta a proprio vantaggio qualunque trovata di Paflagone. Vinto, Paflagone cede lo scettro: Popolo rimesso a nuovo con un bagno purificatore da Agoracrito (il Salsicciaio solo ora può avere un'identità) ha dimenticato il passato, è ricco di sani propositi per l'avvenire. Agoracrito gli consegna una bella giovane, la Tregua di trent'anni, da godersi in campagna. Lui, rivestito di splendidi abiti, godrà di vitto e alloggio gratuiti nel Pritaneo (la sede del governo), mentre Paflagone prenderà il suo posto in piazza.

Nuvole. Il testo da noi posseduto della commedia è un rimaneggiamento, probabilmente destinato alla lettura, di una commedia valutata degna solo del terzo premio alle Lenee del 423. Il campagnolo Strepsiade si voltola e rivoltola su un lettuccio: gli tolgono il sonno i debiti contratti da suo figlio Fidippide, al quale la madre di nobile estrazione ha attaccato la mania per i cavalli di razza e la vita elegante. Accanto a lui dorme (e sogna cavalli, a giudicare da mozze parole) Fidippide. Vicino alla casa di Strepsiade si trova un «Pensatoio», una scuola dove, purché si paghi, si insegna a vincere con le chiacchiere qualunque tipo di causa. Strepsiade vorrebbe mandarci il figlio: non riuscendo a persuaderlo, ci si reca di persona. Gli apre la porta un discepolo che gli racconta alcune splendide elucubrazioni di Socrate; dalla scuola sciama fuori una frotta di individui che assumono le pose scientifiche più strane. E dentro un cesto, a mezz'aria, si libra Socrate che sta contemplando le cose celesti: Strepsiade lo prega di insegnargli il discorso che permette di non restituire i soldi. Il Maestro lo presenta alle Nuvole (che formano il Coro), creature eteree, ma fornite di robusti nasi, in grado di disquisire sottilmente, di imbrogliare e dare scacco. Ammirato per il solenne canto delle Nuvole, affascinato dalle spiegazioni di Socrate, Strepsiade non vede l'ora di imparare a torcere la giustizia dalla sua: superato un sommario controllo, viene accettato al Pensatoio. Nella parabasi il poeta si lamenta di essere stato vinto da scalzacani quando ha presentato la prima volta questa sua commedia, mette in rilievo le proprie qualità di scrittore, protesta per una riforma del calendario che confonde le idee. Il vecchio e smemorato Strepsiade non riesce a imparare proprio nulla: le Nuvole gli consigliano di mandare il figlio a istruirsi al suo posto. E Fidippide, che da un colloquio col padre ricava l'impressione che il vecchio sia impazzito, acconsente. Assiste allo scontro fra il Discorso giusto, fautore della severa, elevata educazione dei padri, e il Discorso ingiusto, realistico e trappolone. Strepsiade consegna il figlio a Socrate: lo ritroverà con la faccia gialla e proterva, quindi educato a puntino. Imbaldanzito da un discorso con lui, Strepsiade scaccia a bastonate degli importuni creditori. Ma poi è costretto a scappare di casa, per evitare di venir preso a botte dal figlio, che lo insegue e minaccia di picchiare anche la madre e gli dimostra che tutto questo è logico. Furente, Strepsiade, a cui le Nuvole spiegano il senso della lezione che gli hanno dato, si arrampica sul tetto del Pensatoio e dà fuoco alla scuola, tra gli strilli e le grida dei discepoli di Socrate.

Vespe. Filocleone, un maniaco dei processi (e un ammiratore del demagogo Cleone, come rivela il nome) è stato rinchiuso in casa da suo figlio Bdelicleone (= odiatore di Cleone), perché non vada a esercitare la funzione di giudice: stanno a guardia del prigioniero due Servi. Il sequestrato cerca di evadere, sbuca sul tetto come fumo, esce dal portone di casa, aggrappandosi alla pancia di un asino, riappare in mezzo alle tegole. Ma Bdelicleone e i due Servi mandano a vuoto i suoi tentativi. I colleghi

(camuffati da Vespe, forniti cioè di un corsetto con relativo pungiglione posteriore) passano, verso l'alba, a prenderlo per la seduta in tribunale, cercano di aiutarlo a calarsi con una corda dalla finestra dopo che ha rosicchiato le reti di sbarramento. Ostacolati da Bdelicleone e Servi, li assalgono e sono respinti, però, con del fumo. Si sviluppa un'accanita sfida verbale tra il padre, che sottolinea i vantaggi che gli provengono dal mestiere di giudice, e il figlio che ne mette in luce gli svantaggi materiali e morali, e mostra come i giudici siano semplicemente delle pedine in mano ai politici: i tre oboli del compenso sono ben poca cosa rispetto alle enormi somme che i capipopolo carpiscono agli alleati di Atene. Tanto per accontentare il padre, Bdelicleone gli allestisce un processo in casa, fornisce tutti gli oggetti necessari per la causa, compreso l'orinale... Il cane Labete viene accusato da un altro cane di avere rubato un formaggio siculo: parlano il cane accusatore, Bdelicleone, difensore dell'accusato, sfilano grotteschi testimoni (piatto, pestello, grattugia, graticola). Filocleone, senza volerlo, assolve Labete, e viene colto da una crisi: per consolarlo il figlio gli promette un futuro di divertimenti. Nella parabasi il poeta difende ed esalta la propria arte libera e coraggiosa, rimprovera il pubblico per aver accolto male, l'anno precedente, la commedia le *Nuvole*, celebra la gente valorosa che ha salvato Atene dai barbari. Bdelicleone nel suo programma di simposi e di spettacoli si sforza di educare il padre a vestire con proprietà, a intavolare discorsi seri, a comportarsi nel modo giusto ai conviti, a essere spiritoso. Ma Filocleone, come racconta il servo Xantia, si ubriaca, ne combina di ogni colore, picchia tutti quelli che gli capitano. Ed eccolo spuntare appoggiandosi a una flautista, alla quale chiede piacevoli servizi, e dalla quale il figlio non riesce a staccarlo. Con le storielline che racconta, Filocleone porta all'esasperazione una fornaia, che minaccia di denunciarlo per danni economici e lesioni, e un uomo che, percosso da lui, vuole citarlo per violenza. In ultimo, dopo una nottata di baldoria, Filocleone sfida a una frenetica danza dei ballerini giovani, figli di un illustre poeta, e piroetta a gara con essi.

Pace. Due servi preparano saporite torte e focacce di escrementi che gettano nelle fauci di uno scarabeo stercorario. Si tratta di un grosso insetto alato sul quale il loro padrone Trigeo, un vignaiolo attico (*tryx* = mosto) intende salire al cielo, dopo aver fallito malamente il tentativo di arrampicarsi sin lassù mediante scale. Trigeo desidera salvare tutti i Greci sempre in conflitto tra di loro. Ma quando arriva all'Olimpo dopo un volo malsicuro (che lo costringe a gridare ai «tecnici» di pilotare bene la *mechane*) apprende da Hermes, che lo accoglie con una sequela di insulti, una notizia terribile: gli dèi, sdegnati con gli Elleni, si sono trasferiti, cedendo la loro dimora al gigante Polemos (= Guerra), che ha nascosto la Pace in una caverna profonda. Polemos entra fragorosamente con il suo servo Tumulto per triturare in un grosso mortaio tutte le città greche, ma è costretto ad andare a cercarsi un nuovo pestello, perché gli sono venuti a mancare i suoi due più efficienti pestelli (l'allusione riguarda il generale spartano Brasida e il capopolo ateniese Cleone caduti entrambi sotto le mura di Amfipoli nel 422). Approfittando dell'assenza forzata di Polemos, Trigeo riunisce contadini, mercanti, artigiani, meteci e stranieri per riportare alla luce la più grande delle dee. Entra il Coro, le cui gambe, per la gioia, danzano e tripudiano da sole. Mentre tutti si danno da fare con funi e leve, Hermes arriva pieno di sdegno: promesse di grandi celebrazioni in onore degli dèi e una coppa d'oro lo convincono a aiutare i «congiurati». Insieme a Pace emergono alla luce Opora, la dea dei frutti, e Teoria, la dea delle feste: vengono salutate con entusiasmo e felicità. Hermes racconta perché i Greci si erano persi la Pace e si assume un buffo ruolo di interprete fra Trigeo e la Pace che non vuole aprire bocca con gli uomini. Poi destina Opora in moglie al vignaiolo e rinvia Teoria al Consiglio di Atene, al quale un giorno apparteneva. Nella parabasi, Aristofane rivendica il proprio gusto raffinato di commediografo (ha rinunziato ai mezzucci e agli espedienti della facile farsa), sottolinea l'audacia di cui ha dato prova

attaccando pericolosi bersagli. Trigeo è tornato a casa con le gambe che gli fanno male per la tanta strada percorsa: mentre Opora viene lavata e profumata per le nozze, egli consegna Teoria al Consiglio ostentandone le bellezze (una sorta di spogliarello?). Mentre sono in corso i festeggiamenti in onore della Pace e si sta scannando una pecora, il profumo degli arrosti richiama un malefico indovino, che viene cacciato a legnate. È appena finita una lirica rievocazione della felicità agreste, che arriva un mercante di falci per le messi e si complimenta e rallegra con Trigeo. Subito dopo si presentano dei mercanti d'armi: offrono merce che nessuno vuole, vengono derisi e si allontanano offesi. Contumelie e beffe sono riservate, infine, ai giovani figli degli invitati, che conoscono solo canti di guerra. La commedia si chiude con il corteo nuziale e l'evviva per gli sposi fortunati, Trigeo e Opora.

Uccelli. Due cittadini, Pisetero (= Persuasore) ed Euelpide (= Speranzoso), stanchi dei processi, delle delazioni, delle mille seccature che turbano la vita di Atene, vanno in cerca di un posto dove vivere in pace. Guidati da una Cornacchia e da un Gracchio si recano dall'Upupa, ossia dal mitico re Tereo trasformato in upupa, che nei suoi voli potrebbe avere visto un luogo simile. Arrivati alla dimora dell'Upupa, vengono accolti dal servo della medesima, un uccello dal becco enorme che mette in fuga Cornacchia e Gracchio e va a svegliare il suo padrone. Durante l'incontro, a Pisetero balena la grande idea di fondare una città a mezz'aria fra terra e cielo: intercettando il fumo delle vittime sacrificate dagli uomini agli dèi si otterrebbe il potere sugli uni e sugli altri. L'Upupa si dimostra subito entusiasta e decide di convocare gli altri pennuti: al suo squillante richiamo accorrono a frotte gli altri Uccelli (un Coro estremamente variopinto). Diffidenti e minacciosi verso Pisetero e Euelpide e pronti a attaccarli, si lasciano convincere dall'Upupa a prestare ascolto agli ospiti, nonostante siano uomini e cioè nemici. Pisetero si rifa alle antichissime origini degli Uccelli, ne rivendica i diritti conculcati, e suscita un consenso generale: la neofondata Nefelococcugia, la città delle Nuvole e degli Uccelli, fortificata opportunamente, imporrà le sue leggi tanto agli dèi, se vogliono transito per sé (al momento delle loro scappatelle erotiche) e per il fumo dei sacrifici, quanto agli uomini, se vogliono prosperità. Sorge però il problema per Pisetero e Euelpide di vivere insieme a creature che volano: una piccola radice masticata gli farà spuntare le ali. Nella parabasi, gli Uccelli innalzano un inno alla propria splendida esistenza: esso si apre con un'impennata lirica e prosegue su registri gioiosi e scherzosi. Mentre fervono i preparativi e si allestiscono i sacrifici augurali, si presentano un poeta, che riceve un mantello e una tunica, uno spaccia-oracoli, un urbanista, un venditore di decreti, che ricevono tutti e tre un'opportuna scarica di legnate. Gli Uccelli del Coro esaltano i propri meriti, minacciano gli uccellatori, sussurrano due paroline ai giudici sulla vittoria che la commedia merita. Dal cielo piomba a Nefelococcugia Iride: bloccata mentre attraversa le porte, viene informata del nuovo stato di cose, minacciata di violenza anche sessuale e rispedita al mittente. Dalla terra si precipitano nella nuova città molte persone, bramose di avere ali: un potenziale parricida, che riceverà le penne di uccello orfano, ma verrà dissuaso dal proprio intento, un poeta ditirambico e un sicofante, a cui toccano sacrosante botte. Di nascosto, si presenta Prometeo, informa Pisetero che sta per arrivare una delegazione celeste e gli suggerisce cosa chiedere per siglare l'accordo con gli dèi: lo scettro del potere e come moglie Basileia (= Regina), la bellissima ragazza che maneggia il fulmine di Zeus. L'ambasceria, composta da Poseidone, Eracle e un barbaro Triballo dal linguaggio incomprensibile, intavola il difficile negoziato. Il profumino di un arrosto (si tratta degli Uccelli nemici della rivoluzione girati sullo spiedo) solletica e convince Eracle e il Triballo a concludere rapidamente le trattative accettando le condizioni degli avversari.

In grande pompa avanza il corteo nuziale, si levano parole di felicitazione e auguri per il re Pisetero e

Regina, l'antica compagna di Zeus.

Lisistrata (= colei che scioglie gli eserciti) ha convocato le donne delle città belligeranti, ateniesi, spartane, beote, corinzie: tocca a loro prendere l'iniziativa per porre termine alla guerra, visto che gli uomini non ci pensano. Lisistrata convince le sue colleghe, ancorché riluttanti, a proclamare lo sciopero del sesso, finché non venga stipulata la pace: le impegna a un solenne (e divertente) giuramento su un'immensa coppa di vino. Nel frattempo, un gruppo di Vecchie ha occupato l'Acropoli, sede del tesoro di stato: un gruppo di Vecchi armati di tizzoni accesi si arrampica faticosamente verso l'Acropoli per stanarle di lì, ma viene respinto con secchi d'acqua. Un Magistrato accorre con degli arcieri per domare le ribelli: Lisistrata lancia un appello, arrivano i rinforzi e gli arcieri hanno la peggio nello scontro. Lisistrata e compagne, poi, proclamano, in un dibattito pungente, la loro ferma intenzione di dirigere economia e politica, espongono le fondate ragioni che hanno per voler far questo. Il Magistrato non regge al confronto verbale, viene deriso e aggredito con lancio di oggetti: gli tocca di ritirarsi scorbacchiato. Mentre Vecchi e Vecchie con discorsi pugnaci si preparano a venire alle mani, liberandosi dall'impaccio delle vesti, Lisistrata blocca varie congiurate in procinto di defezione perché incapaci di osservare l'astinenza: ognuna di essa si è inventata un validissimo, e finto, motivo per rientrare a casa. Vecchi e Vecchie si raccontano poco edificanti apologhi e si allungano calci e pedate. Le sentinelle avvistano un uomo che sta avvicinandosi all'Acropoli: si tratta di Cinesia di Peonide (= Amatore Scopazzo), marito di Mirrine, in preda a evidente passione erotica. Mirrine lo accoglie festosamente, lo rassicura di essere pronta a adempiere al proprio dovere coniugale; continua però a tergiversare con una serie di pretesti: c'è il bambino presente, occorre un lettino, manca la stuoia, ci vuole la coperta, è indispensabile il profumo; alla fine, pianta in asso il malcapitato. Arriva da Sparta un Araldo, piegato in due dagli spasimi amatori: con Cinesia concorda la nomina di una commissione paritetica, spartana e ateniese, per intavolare trattative con le rivoltose. Intanto Vecchie e Vecchi si riconciliano con graziose e svenevoli tenerezze. L'intesa tra i plenipotenziari assatanati e le ribelli verrà raggiunta con una rapidità insolita in diplomazia: Lisistrata introduce una formosa ragazza, la Tregua, le cui prestazioni sono subito molto concupite e contese, e detta le condizioni dell'accordo. Alla fine di una splendida festa sull'Acropoli, tra canti e balli, Ateniesi e Spartani si portano via finalmente le loro amate donne.

Tesmoforiazuse. Le donne, riunite per celebrare Demetra (Tesmoforiazuse) tramano una punizione contro Euripide colpevole di ritrarle sempre nel peggior modo possibile nelle sue tragedie. Avvertito del pericolo incombente, il poeta va con un vecchio parente (il cui nome nel Codice Ravennate e negli scoli è Mnesiloco) dall'amico e collega Agatone. Il quale, come precisa un servo, sta componendo, e non appena si presenta, agghindato femmineamente, comincia a cantare. Euripide lo prega di recarsi alla riunione preclusa agli uomini per dire una buona parola in suo favore. Agatone si rifiuta (ricorrendo, tra l'altro, a una frase tratta da un testo euripideo): Euripide ripiega allora sulla buona volontà del parente, che si lascia rasare con un rasoio preso in prestito da Agatone, bruciare i peli e travestire da donna. Entra il Coro (ossia le partecipanti al mistico incontro): dopo la preghiera, all'ordine del giorno c'è il caso Euripide e hanno inizio le requisitorie contro il poeta. Una Ateniese lo bolla pubblicamente per le calunnie, gravide di conseguenze in famiglia, che continua a spargere sul gentil sesso, un'altra gli imputa di averle rovinato, con il suo ateismo, il commercio di fiori. Mnesiloco interviene per dimostrare che le accuse di Euripide non riguardano se non una minima parte del malcostume e delle malefatte femminili: e suscita così l'ira e i sospetti delle convenute, ma rincara lo stesso la dose, tanto da giungere alle mani. Tutto trafelato arriva l'uomo-donna distene per denunziare la presenza alla festa di un intruso. Incapace

di rispondere in modo giusto alle domande che gli vengono rivolte, e costretto a spogliarsi, Mnesiloco rivela la sua inequivocabile natura di maschio. Trovandosi in mala parata, strappa a una donna la creatura che essa si tiene stretta al petto, e che risulterà poi essere un otre di vino: rifugiatosi presso un altare, da dove vogliono stanarlo con del fumo, minaccia di fare scempio del prezioso oggetto. Mentre viene guardato a vista da una donna, un'altra corre a denunziarlo ai Pritani, ai capi del governo. Dopo che nella parabasi è stata proclamato che le donne sono molto meglio degli uomini, ha inizio una spiritosa parodia di tragedie euripidee. Mnesiloco finge di essere Elena, di trovarsi in Egitto, e Euripide, per portarsela via, si trasforma, invano, nell'invocato Menelao. Il Coro si produce in un balletto. Intanto è arrivato un Pritano con un arciere Scita e Mnesiloco è legato a un palo e sorvegliato dall'arciere. Recita, adesso, la parte di Andromeda (con convinzione assoluta, quasi lino a dimenticarsi della realtà): Euripide compare prima come Eco, poi, su un cavallo alato, come Perseo; ma non riesce a turlupinare la guardia. A questo punto si rende indispensabile un accordo con le donne: Euripide si impegna a non dir più malignità su di loro nelle sue opere, ed esse gli consentono di liberare il parente. Con vezzi e moine, al suono del flauto, una seducente danzatrice, opportunamente istruita da Euripide, fa uscir di senno e si trascina dietro lo Scita, che affida la custodia di Mnesiloco al poeta, travestito da mezzana. Naturalmente, al suo rientro, l'arciere non trova più né il prigioniero né la sorvegliante.

Rane. Straziato dalla scomparsa del grande Euripide, Dioniso, con il servo Xantia (= il Rosso) carico di bagagli e con un asino, decide di scendere all'Ade: si propone di riportare l'amato poeta sulla terra. Prima di inoltrarsi nel viaggio si ferma a casa di Eracle, del quale indossa il tipico «abbigliamento», ossia pelle di leone e clava, per chiedergli informazioni turistico-topografiche: tra le imprese di Eracle, infatti, c'era stata anche una visitina al regno dei defunti. Ottenuti i ragguagli desiderati, prosegue e incontra, su un cataletto, un morto che, richiesto di portargli giù i bagagli, rifiuta: non trova adeguato il compenso. Il traghettatore Caronte lo trasborda, per due oboli, oltre la palude infernale (mentre il servo è costretto a farne il giro a piedi), e lo obbliga a remare: a ogni colpo di remo si levano gracidii di rane a cui Dioniso risponde con crepitii di natura particolare. Sull'altra sponda lo raggiunge Xantia e lo terrorizza additandogli un (inesistente) mostro che assume tutte le forme, vacca, mulo, ragazza bellissima, cagna: è l'Empusa e i due cercano riparo finché il mostro non risulta sparito. Da un Coro di iniziati, i Misti (che intonano un inno in onore di Bacco e di Demetra e dileggiano vari cittadini ateniesi), Dioniso apprende di essere arrivato alla casa di Plutone. Bussa, gli apre Eaco, il portiere dell'ai di là, lo prende per il vero Eracle e lo copre di contumelie e di accidenti, rientra in casa per andare a chiamare le Gorgoni. Dioniso, velocemente, cambia le proprie vesti con quelle di Xantia, che non ha paura. Un Servo esce dal palazzo e invita Eracle (ossia in quel momento

Xantia) a nome della dea Persefone a ogni sorta di baldorie e sollazzi: poi se ne va. Dioniso costringe Xantia a rientrare nei suoi panni di servo. Ed ecco che un'ostessa, accompagnata da un'ancella, si avventa contro di lui insultandolo, promettendogli una bella querela per i danni che «il nostro bravo Eracle» un tempo le aveva causato nella taverna. Dioniso supplica Xantia di riprendere l'aspetto di Eracle; Xantia accetta. Si ripresenta Eaco, con un codazzo di servi e arcieri, e si trova di fronte a due individui che sostengono entrambi di essere il dio Dioniso: li sottopone a un rude trattamento per accertare chi dice la verità, ma non approda a un bel nulla e conduce Dioniso e Xantia da Plutone, perché decida lui. Naturalmente, Plutone distinguerà chi è l'autentico Dioniso; Xantia e Eaco si scambieranno le loro confidenze, sparlando dei rispettivi padroni. La parabasi è un appassionato invito alla pacificazione degli animi, in Atene, una perorazione per l'uguaglianza dei diritti, un'esortazione a ricorrere, come un tempo,

ai galantuomini. Il regno di Plutone è in subbuglio: Euripide, appena giunto, grazie a una manica di furfanti, ha defenestrato Eschilo dal trono che occupava accanto a Plutone (e che Sofocle non intende contestargli). Si tratta di stabilire, una volta per sempre, chi sia il più bravo, e Dioniso viene designato come giudice del confronto diretto. Dopo un primo risentito diverbio, e le preghiere di rito, Euripide inizia l'attacco: critica i lunghi, artificiosi silenzi dei protagonisti di Eschilo, irride i paroloni gonfi, accigliati, impennacchiati che costellano i testi del rivale; si vanta di aver snellito la tragedia, insegnato a parlare alla gente, rappresentato cose di tutti i giorni. Eschilo, in risposta, si gloria della grandezza dei propri eroi e temi, svergogna Euripide per le eroine perverse, i re straccioni che ha messo in scena, per le chiacchiere a vanvera di cui è maestro. Euripide smonta allora i prologhi di Eschilo, incongrui, grevi di ripetizioni: Eschilo passa in rassegna i prologhi di Euripide, pieni di spropositi, e così scipiti e vuoti da poter accogliere tranquillamente l'aggiunta, o l'inserto insulso: «e ruppe la boccetta». Euripide apre un altro fronte, censura la monotonia, la strimpellata cadenza dei pezzi lirici di Eschilo: e questo a sua volta ironizza sui gorgheggi, sui trilli e squittii dei Cori del rivale. Alla fine i due avversari recitano un verso ciascuno, che Dioniso pesa su una bilancia (un oggetto reale presente in scena?). Il piatto trabocca sempre dalla parte di Eschilo che lo carica di termini pesanti e non di vocaboli eterei. Dioniso, incerto ancora su chi riportare in terra, chiede ai due poeti un giudizio su Alcibiade, un consiglio per la salvezza di Atene. Nella prova decisiva trionfa Eschilo, il paladino delle antiche virtù: il suo trono, nell'Ade, viene occupato momentaneamente da Sofocle. Una processione con fiaccolata e melodie, tratte dai suoi drammi, accompagna Eschilo nel suo viaggio verso la luce.

Ecclesiazuse. Prassagora, moglie di Blepiro, ha convocato segretamente, di mattina presto, amiche e conoscenti: camuffate da uomini, con scarponi, mantello, bastone e barba finta, parteciperanno all'Assemblea (da cui il nome della commedia, *Ecclesiazuse*, le «Assembleanti») per proporre e far approvare una legge che trasferisca tutti i poteri alle donne. Viene incaricata di presentarla e illustrarla Prassagora, visto che tra le convenute, messe alla prova, nessuna risulta in grado di parlare in modo appropriato (il che significa non tradire la propria natura femminile). Blepiro, colto da necessità corporali, esce di casa, in panni muliebri, gli unici che ha trovato, proprio come il suo vicino che si affaccia alla finestra e chiacchiera mentre Blepiro scarica il peso del ventre. Arriva Cremete, di ritorno dall'Assemblea, e gli racconta dell'incredibile seduta che ha sancito il passaggio del governo alle donne. Prassagora, che si è ormai liberata del travestimento maschile, sgattaiola a casa: giustifica con accorte spiegazioni la propria scomparsa agli albori del giorno, nonché la scomparsa dei vestiti del marito. Illustra anche, all'incredulo e stupefatto Blepiro e al sopraggiunto Cremete, i vantaggi del sistema che verrà instaurato e che comporta una ben regolata comunione di beni e di donne: così attentamente regolata che le donne più brutte potranno finalmente godere i piaceri dell'amore perché avranno il diritto di precedenza sulle più belle. Naturalmente non ci saranno più processi, ladri, giochi d'azzardo: i tribunali, i portici verranno trasformati in sale per banchetti. Un entusiasta, che ha il senso del dovere, si affretta ad ammucchiare la propria roba da consegnare alla collettività (gli oggetti, crivello, pignatta, secchio, galletto, sfilano uno dietro l'altro fuori di casa): uno scettico, che non si fida di nessuno e non crede a nulla, lo guarda con meraviglia e commiserazione. Da parte sua, preferisce aspettare cosa faranno gli altri: ma quando un araldo femmina annunzia il succulento banchetto comune, è pronto a far valere i propri diritti. Un giovanotto, atteso ansiosamente dall'innamorata e desideroso di intimità con la sua bella, viene fermato da una vecchia, che esige il tributo d'amore contemplato dalla legge democratica. Stanno aspramente litigando, quando una seconda vecchia vuol sottrarre la preda alla prima. E mentre le due si contendono, tirandolo, il giovanotto, sbuca fuori una terza repellente creatura, carica di anni e di

rughe e si porta via il povero infelice. Egli recita il proprio epitafio di eroe che cade sul campo di battaglia. Una serva viene a prendere Blepiro, rimasto senza mangiare, per condurlo al pranzo comune, e gli elenca, in un favoloso, scintillante menù (che è un capolavoro come scioglilingua), tutte le leccornie che lo attendono.

Pluto. Preoccupato per il destino del figlio destinato a rimanere povero, perché i soldi li fanno i sacrileghi, i politici, le spie, Cremilo è andato a consultare l'oracolo di Apollo e ha ricevuto uno strano responso: appiccicarsi alla prima persona che incontra uscendo dal tempio e convincerla a seguirlo a casa. Cremilo rispetta fiduciosamente il suggerimento del dio e si attacca, lasciando sbalordito il servo Carione, a un vecchio cieco, sudicio e mal in arnese. Interrogandolo, Cremilo viene a sapere, con una certa fatica, che si tratta di Pluto, il dio della ricchezza, accecato da Zeus perché da giovane aveva minacciato di favorire solo le persone per bene. Cremilo, a cui Carione regge il sacco, toglie a Pluto ogni paura nei confronti di Zeus, gli dimostra che lui (ossia il denaro) è il vero signore del mondo, in quanto regola le cose più importanti: religione, amore, guerra. Il problema più urgente adesso è restituire la vista a Pluto: Cremilo manda Carione a chiamare come alleati nell'impresa i Contadini, si porta Pluto in casa sua. Increduli e sospettosi di fronte alla notizia di un futuro benessere, i Contadini si scatenano allegramente non appena sentono menzionare la parola denaro. Appreso che Cremilo è arricchito di colpo, arriva Blepsidemo, pieno di sospetti: quell'improvvisa prosperità non può essere frutto che di ruberie e imbrogli: informato di tutto, si presta volentieri a entrare nel complotto in corso. Piomba fra i due la Povertà, una creatura gialla e emaciata: non permetterà a nessuno di buttarla fuori dal paese, perché è lei a procurare il bene degli uomini, in quanto aguzza l'ingegno, la capacità inventiva: ricchezza significa invece corruzione, rovina fisica e morale. Blepsidemo e Cremilo se ne liberano con male parole e accompagnano Pluto al tempio di Asclepio. Al Coro e alla moglie di Cremilo, Carione racconta il miracolo per cui Pluto ha riacquistato la vista, in tutti i particolari: il lavacro e il sonno di Pluto, le furfanterie dei sacerdoti, le proprie mariolerie da servo, l'azione salutare del dio, spietato con i malvagi e i bugiardi, ma provvido per chi davvero soffre. A casa di Cremilo, dove regna l'abbondanza, si presenta un Giusto, un tempo ridotto in miseria da falsi amici, a ringraziare Pluto per averlo salvato, a consacrargli mantello e scarpe degli anni poveri. Arriva anche, con un testimone, un Sicofante (l'individuo buono non fa spettacolo) a lamentarsi perché è stato rovinato, lui, onesto e patriota, dalla guarigione di Pluto: e gli tocca spogliarsi del suo mantello e delle sue scarpe, ricevere in cambio i cenci logori del Giusto. Viene anche a protestare una Vecchia danarosa, abbandonata dal giovane suo amichetto che non ha più bisogno del suo denaro: per l'appunto l'ex spasimante, passando inghirlandato per una festa, la dileggia pubblicamente. Ma se ha bevuto il vino, deve bersi anche la feccia, e la Vecchia gli viene appiccicata. In ultimo dal cielo scende Hermes: minaccia Cremilo e compagni, a nome di Zeus, indignato perché non riceve più offerte e doni: ma finisce per abbandonare i suoi colleghi dell'Olimpo al loro destino e si adatta a fare il giudice dei giochi. Dalla parte di Cremilo - a completare il quadro - si schiera anche un Sacerdote, visto che gli è venuto a mancare l'alimento dei sacrifici. Un corteo festante (Cremilo, il Sacerdote, la Vecchia, i Servi) insedia Pluto nel Partenone, come perpetuo custode del tesoro di Atene.

Il tavolaccio del saltimbanco, rialzato rispetto alla strada, il carnevale di Viareggio con i suoi mascheroni e carrozzoni, la danza più frenetica e divertita, chimere a loro modo giocose, funambolismi da circo, disquisizioni da alta, ironica accademia: la produzione teatrale di Aristofane presenta moltissimi aspetti, ingloba moltissime variazioni del comico.

Lo scrittore posa sempre la mano su ciò che scotta: i problemi della pace, le rivendicazioni delle donne, il ruolo degli intellettuali, la distribuzione delle ricchezze. Sono straordinari la sua tempestività, il suo essere sempre nella mischia, anche se sbeffeggia chi poteva avere ragione e le linee vincenti degli eventi storici (e culturali). Aristofane non si lasciò scappare nulla del nuovo che andava verificandosi nella sua epoca; è un grande osservatore che nella cronaca coglie il movimento, che capisce dove sta andando la società, che direzione ha imboccato. Il poeta critica manie e mode del costume che diventano fenomeno ripetitivo, superficiale, snobistico, mostra sotto l'apparenza degli ideali i moventi bassi, gli interessi privati, colpisce a morte ogni retorica. In lui la realtà giornaliera molto cruda si interseca con utopie serene e consolatorie (ancorché non scevre di pericoli). Non solo non si ha la presa in giro dell'impossibile, ma vengono persino prospettate e progettate soluzioni-sogno, siano la città ideale o il paese di Bengodi. Il riso di Aristofane include ogni tipo di ingrediente e condimento, dal camuffamento dei personaggi allo scambio delle parti: donne vestite da uomini, uomini forzati ad abbigliarsi da donne, maschi che si trasformano in femmine, schiavi negli abiti dei padroni, e viceversa.

In allegre sarabande lo scrittore confonde ruoli, cancella limiti, rovescia l'alto e il basso in caroselli vertiginosi. È capace di far convivere gli opposti: il sorriso e lo sberleffo sguaiato, il ripiegamento elegiaco e l'oscenità più vistosa, l'elegante parodia tragica e l'uso greve del dialetto. I suoi motteggi e scherni non incisero sulla realtà: le sue denunce, le sue mordenti accuse non mutarono di un millimetro la situazione né scalzarono i potenti dalle loro posizioni di predominio. Ma egli espresse e interpretò speranze e sentimenti di molti, cercò, non senza nostalgie di tipo restaurativo, di essere la voce di un'opinione pubblica che rifiutava di lasciarsi gabbare.

C'è un riso effimero in Aristofane. È il comico di occasione, riferito a fatti dell'epoca, a persone presenti al momento, ma per lo più scomparse presto dalla memoria. Si tratta di spunti offerti, per una frecciatina caustica, per un insulto divertente, dalla cronaca politica, militare, economica, da tic, difetti, vizi di qualche particolare individuo. Le battute sulle invenzioni e pratiche sessuali di Arifrade (*Cavalieri,* vv. 1280 sgg.), sull'erre moscia di Alcibiade (*Vespe,* v. 45: cfr. pp. 30-31), sul modo di parlare di Cleofonte «sulle cui labbra doppie stride terribilmente la rondine di Tracia posata su barbara foglia» (*Rane,* vv. 679-683) perdono per noi il loro sapore più tipico, il piccante del richiamo allusivo. Cherefonte è un socratico minore: Aristofane si burla spesso di lui e lo chiama «pipistrello» (*Uccelli,* vv. 1296, 1564: cfr. anche fr. 573). Lo definisce così perché era magro e sparuto («un cadavere», *Nuvole,* v. 504), o perché usciva abitualmente di notte, o perché aveva una voce squittente? Se il dileggio esige una nota esplicativa, viene meno il piacere della cattiveria azzeccata. Tuttavia qualche feroce presa in giro va ben oltre il riferimento specifico attraverso l'immagine spiritosamente arzigogolata: perché se da una parte c'è un personaggio e dall'altra un'immagine ampia, estrosa, il paragone può essere uno spunto permanente di comico. È quanto succede nell'attacco violento a Cleo-nimo, il vigliacco (*Uccelli*, vv. 1470-1481). Lo trascrivo nella brillante traduzione di Ettore Romagnoli.

Nuovi casi abbiam veduti

svolazzando, e assai miracoli

e gran mostri conosciuti.

C'è, lontan da Corleone,

un arbusto affatto inutile,

ma vigliacco e spilungone:

il Cleonimo. Esso adorna

di bei fiori di calunnia

le sue chiome, quando torna

primavera; e quando gelida

si fa l'aura, le sue spoglie

sono scudi e non son foglie.

Un altro riso non possiamo più cogliere in Aristofane. È il riso delle strutture linguistiche, dotte, raffinate, geniali. È la suprema sapienza dei giochi verbali, delle confusioni di termini, del vocabolo che ne sostituisce di colpo un altro (il cosiddetto *aprosdoketon*), delle storpiature e dei bisticci, di falsi legamenti e separazioni di parole. Aristofane scherza su δημός (grasso) e δῆμος (popolo), su ὀπή (buco) e ὀπίας (formaggio); affianca al legittimo Laconici un inventato Atticonici; invita ad aprire la foresta (ὕλη) anziché la più legittima porta (πύλη), punta sull'equivoco tra γραῦς vecchia e γραῦς schiuma del latte (*Vespe,* vv. 40-41 e cfr. anche *Cavalieri,* 954; *Vespe,* 352-353; *Pace,* 212 e 215; *Uccelli*, 92; *Pluto,* 1206-1207). Trasforma (*Lisistrata,* v. 90) una nobildonna in donna disponibile davanti e di dietro, fraintendendo, deliberatamente, l'etimologia di χαῖος (buono), da lui connesso con χάσκω (apro). Definisce lo scarabeo stercorario «un prodigio di Zeus che discende dal cielo» (*Pace,* v. 42), ma *Dios kataibatou* è ambiguo, nella recitazione può suonare *Dios skataibatou,* con un inedito collegamento fra Zeus e la cacca (cfr. anche p. 30).

Qualche volta la parola-sorpresa può venir suggerita dal gergo: per esempio, in *Nuvole* (v. 710) un poveruomo, a letto, viene tormentato non dalle cimici (*koreis*), ma dai Corinzi. È probabile che l'epiteto «cimici» definisse in Atene poco amabilmente i Corinzi. Ma Aristofane ne approfitta per i suoi scopi burleschi: i Corinzi-cimice divorano i fianchi, succhiano l'anima, strappano i testicoli, scavano il culo di Strepsiade.

E come si fa a ridare la portata grottesca di un lessico duttile, continuamente in moto, dove un'espressione bizzarra è di stimolo a un'altra ancora più bizzarra? Eschilo è per Euripide (*Rane,* vv. 837-840) un fabbricavillani, uno sputaboriosità, un boccasenzaporta, un circumvanolocutore, un parolinmassaccatastanti: nella congerie di insulti, cinque su sei cominciano con lo stesso suono alfa, creando una figura di simmetria. Euripide è per Eschilo (*Rane,* vv. 841-842) un raccattaciance, un fabbrica-pitocchi, un accozzastracci: il primo e l'ultimo vocabolo godono, ironicamente, del suffisso patronimico nobiliare -αδης;. Aristofane sforza al massimo le capacità di composizione della lingua greca (capacità assente in latino e in italiano), crea degli insiemi irsutamente mostruosi, coniati probabilmente per una velocità clownesca di recitazione, come nella *Lisistrata,* vv. 457-458, l'appello al soccorso lanciato dalle donne (cfr. p. 29). Il poeta ama la sfrenata giocosità delle accumulazioni affollate e stordenti: si vedano l'elenco a cascata di diciotto uccelli recitato dall'Upupa (*Uccelli,* vv. 302-304) o la sfilza delle portate al grande banchetto delle *Ecclesiazuse* (vv. 1168 sgg.: cfr. p. 31), un farfugliamento fonetico, una sorta di scioglilingua con un senso che il pubblico di allora ben avvertiva.

Esiste, infine, in Aristofane una deformazione provocatoria del linguaggio, da quello aulico, sacrale, vetusto, e privo ormai di genuinità, a quello di uso spentamente ufficiale, o in voga tra gli intellettuali e

tutto luccicore, inconsistenza, artificio. Noi ridiamo oggi quando un comico sulla scena schernisce la profluvie delle neoformazioni in -izzare (demonizzare, fiscalizzare, irizzare, nazionalizzare) o ricorre, con voluto dispregio, al suffisso romanesco -aro (bustarellaro, cosmeticaro, metallaro, paninaro, palazzinaro, petardaro, pillolaro). E apprezziamo le ironiche applicazioni dell'etnico -ese alle tediose elucubrazioni degli uomini di governo o di partito (burocratese, legalese, politichese, sinistrese). Gli Ateniesi si saranno divertiti a sentire l'elogio del politico Feace, formulato dai suoi giovani e «colti» ammiratori (*Cavalieri*, vv. 1375-1380). L'elogio inizia con un'esclamazione: «che bravo quel Feace! È stato abile a sfuggire alla condanna a morte». E continua con una serie di aggettivi affettati in -ico: sinertico, perantico, gnomotipico, croustico, cataleptico, thorybetico (cfr. anche *Nuvole*, vv. 1172-1173). Il suffisso -ico era pressoché ignoto ai grandi padri della Grecità, Omero e Esiodo, e anche Erodoto tende a ignorarlo: la sua proliferazione improvvisa, sulla bocca degli snob, permette a Aristofane di burlarsi di un (fastidioso?) fenomeno in atto. In simile modo Aristofane canzona la tendenza verso gli astratti in -sis ormai prevalente in età sofistica: Socrate dichiara che le *Nuvole* (vv. 316-318) forniscono agli uomini *dialexis, perilexis, krousis* e *katalepsis* (press'a poco: «dialettica, giri di parole, arte di colpire e di dar scacco»; sono o formazioni dovute all'autore o trasposizioni da un lessico musicale a uno filosofico).

Ma il riso di Aristofane non si lega esclusivamente né al mero evento di cronaca né al gioco linguistico: sgorga anche dalle situazioni architettate *ad hoc*, la cui struttura si presta a infinite variazioni, senza patirne. Un'arguta contrapposizione tra bene e male, tra impegno gravoso e bella vita, che obbedisce a un intento ideologico, si ha negli *Acarnesi* (vv. 1071-1142; 1190-1227). Il bellicista Lamaco è rumorosamente «chiamato alle armi» da un araldo: deve partire, per fare la guardia ai valichi, sotto la neve. Il pacifista Diceopoli viene cortesemente invitato da un messaggero, a nome del sacerdote di Dioniso, a un banchetto rallegrato da ogni ben di Dio. Entrambi iniziano i preparativi, in perfetta (e rovesciata) simmetria: tutte le cose fastidiose di qua, tutte le cose gradevoli di là. Si allontanano, quindi e si assiste, poco dopo, al loro ritorno. Lamaco, feritosi saltando un fosso, è sostenuto da due soldati, e geme e si lamenta, Diceopoli, alquanto brillo, è sorretto da due piacenti ballerine, che gli ispirano sentimenti orgiastici.

Uno stupefacente campionario di astuzie coniugali è costituito dall'incontro tra il marito e la moglie, che sta partecipando allo sciopero del sesso proclamato dalle donne (*Lisistrata*, vv. 845-951). Cinesia, stufo di vivere in una casa vuota e spasimando dal desiderio, va a cercare Mirrine, la trova nel campo ribelle e vuole possederla lì, subito. Mirrine si scandalizza, è presente il loro bambino, non si può. Il bambino viene mandato via, e Mirrine osserva che per far l'amore ci vuole un lettuccio. E il lettuccio necessita almeno di una stuoia. Così Mirrine la va a prendere. Poi dichiara che non si può fare a meno del cuscino. E lo va a prendere. E neanche del profumo. E lo va a prendere. Ma per l'appunto è il profumo sbagliato. E la donna si allontana definitivamente, lasciando il coniuge a bocca asciutta. Siamo di fronte a una classica scena di attesa frustrata.

Il diverbio, nelle *Ecclesiazuse*, tra l'entusiasta che ammucchia furiosamente la sua roba perché venga portata al più presto ai magazzini della collettività, e lo scettico che esita, ci ripensa, rimanda, non crede, dubita, vuole accertarsi bene, è un'irruzione del realismo che mette in crisi le grandi idee di riforma del mondo. Il riso nasce dall'abbassamento brusco dei toni, dal sistematico confronto tra le speranze più fervide e il più navigato cinismo. Cito i vv. 756-776 nella traduzione di Dario Del Corno, che però sigla i personaggi con Uomo i e Uomo ii.

Scettico E allora, cos'è questa sfilata? Non mi dirai che fate una processione da Ierone il banditore!

Entusiasta No, per Zeus, devo consegnarli in piazza alla città: è la legge che hanno votato.

Scettico Li vuoi consegnare?

Entusiasta Naturalmente.

Scettico Sei un disgraziato, che Zeus ti protegga! *Entusiasta* Perché?

Scettico Perché? Facile -

Entusiasta Come? Non devo obbedire alle leggi?

Scettico Quali leggi, poveretto?

Entusiasta Quelle che hanno votato.

Scettico Che hanno votato? Sei proprio scemo.

Entusiasta Scemo?

Scettico Certo: il più stupido di tutti gli uomini.

Entusiasta Perché eseguo gli ordini?

Scettico Secondo te, una persona intelligente deve eseguire gli ordini?

Entusiasta Senza dubbio.

Scettico Invece no: solo gli imbecilli.

Entusiasta E tu pensi di non consegnare nulla?

Scettico Me ne guardo bene! Prima sto a vedere cosa decide la maggioranza.

Entusiasta È chiaro: sono già pronti a portare la roba. *Scettico* Quando lo vedo, ci credo.

Entusiasta Comunque, per la strada lo dicono tutti.

Scettico Già, è quello che diranno.

Entusiasta E dicono che raccoglieranno su la roba, e la porteranno là.

Scettico Già, lo diranno.

Entusiasta Mi fai morire: non credi a niente!

Scettico Già, non ci crederanno.

Entusiasta Zeus ti mandi alla malora.

Scettico Già, manderanno tutto alla malora.

Un'interessante verifica di identità viene praticata nell'Ade. Il guardiano del regno dei morti si trova di fronte a un difficile compito: stabilire chi è il vero dio tra Dioniso e Xantia, visto che entrambi proclamano di appartenere al regno dei celesti. Per accertarsene, ricorre a un fruttuoso sistema empirico: le botte (*Rane,* vv. 637-673). Sottoposti al singolare trattamento, i due malcapitati prima resistono, poi camuffano il loro dolore con frasi di desiderio, di meraviglia, con immagini bizzarre, invocazioni

stravaganti, con movimenti diversivi. Uno degli espedienti teatrali più comuni per far divertire gli spettatori, le busse, conosce imprevedibili invenzioni, non contemplate nelle premesse della comicità aggressiva.

Il filone fatto di botte e torte in faccia è un filone di lunghissima vita, non si è mai esaurito (forse perché si riesce a veder soddisfatta la propria aggressività, senza provare sensi di colpa e senza correre pericoli?). La violenza viene spesso canalizzata a esiti risibili in Aristofane: il sicofante degli *Acarnesi* che minaccia il mercante tebano (vv. 910-930) viene percosso, legato, imbavagliato; nelle *Nuvole* (vv. 1321-1446), Strepsiade scappa di casa inseguito dal figlio che lo stava picchiando e vuole terminare l'opera e poi strologa sul proprio diritto di battere i genitori. L'interprete di oracoli, impostore e ghiottone, viene assalito dal servo e da Trigeo che lo bastona (*Pace,* vv. 1121-1126). Vari visitatori interessati di Nefelococcugia, l'indovino, l'architetto, l'ispettore, il venditore di decreti, il poeta ditirambico, il sicofante (*Uccelli,* vv. 959-1057; 1372-1469) subiscono un rude trattamento. Un'intera opera, i *Cavalieri,* è una sinfonia di ingiurie arroganti, di insulti plebei, di escandescenze tra due contendenti pronti a azzuffarsi (Paflagone e Salsicciaio), non senza la partecipazione istigatoria di terzi. È vero che Aristofane si vanta di non avere mai adottato nessun mezzuccio da farsa popolare, da facchini, come egli la chiama (*Pace,* vv. 739-748 e cfr. *Vespe*, vv. 56-61), ma non rinunzia ad essa, se l'occasione lo consente.

Naturalmente Aristofane punta sul meccanismo redditizio della corporeità, dei bisogni elementari, della franca, sicura e produttiva scatologia. Negli *Acarnesi,* il Coro, imprecando contro un suo nemico, gli augura tra l'altro che venga assalito di notte da un pazzo furioso, e che volendo afferrare una pietra al buio, prenda invece in mano uno stronzo cacato di fresco (vv. 1168-1172). Strepsiade nelle *Nuvole* (vv. 1380-1390) rimprovera al figlio sia di averlo preso a botte (cfr. sopra) sia di non averlo ascoltato quando strillava «mi sto smerdando», col risultato che il povero vecchio l'ha fatta proprio là, in casa. Nelle *Vespe* (v. 940), Bdelicleone richiama all'ordine suo padre: «Ehi, stai ancora pisciando?» e lo invita a smettere, a prendere il suo posto di giudice nel processo contro il cane. Nelle *Rane*, Dioniso, per il terrore dell'Empusa, si sporca la veste e viene sbeffeggiato dal servo (v. 308). Poi il portiere dell'Ade, Eaco, lo assale con insulti e minacce, e Dioniso, in un angoletto, scarica l'intestino. Quest'ultima scena è tanto più divertente in quanto si conclude con una parodica invocazione liturgica (un omologo semantico, in italiano, potrebbe essere «Sia lordato il cielo» invece di «Sia lodato il cielo»). Nelle *Ecclesiazuse,* Blepiro, con i vestiti della moglie (che è uscita di casa abbigliandosi da maschio) va in cerca di un posticino dove scaricare in pace il ventre, e mentre è assorbito dalle funzioni naturali viene cordialmente salutato e intrattenuto dallo stupito vicino di casa (vv. 320 sgg.). L'inizio della *Pace* è una sinfonia stercoraria: due schiavi allestiscono, con le dovute cure, focacce di escrementi per uno scarabeo e commentano l'insolito banchetto, a cui, una volta tanto, non possono venir accusati di sottrarre leccornie.

Il sesso informa di sé un'intera commedia, la *Lisistrata,* ed è condimento pepato in molte altre. I maschi ostentano volentieri la propria virilità. Diceopoli, ubriaco, negli *Acarnesi* sfodera il suo buon argomento ed esorta le due ballerine che sono con lui a tenerglielo ben saldo (vv. 1216-1217). Pisetero dichiara a Iride che se lo infastidisce è pronto a saltarle addosso e vanta la propria straordinaria capacità erotica (*Uccelli,* vv. 1253-1256). Filo-cleone invita la flautista, che si è portata via da un banchetto, ad afferrarsi alla sua corda, anche se è un po' allentata, perché la medesima gradisce un simile trattamento (*Vespe,* vv. 1343-1344). Nelle *Tesmoforiazuse* si assiste a un interessante gioco di nascondarello: Mnesiloco, travestito da donna e costretto a denudarsi dalle compagne insospettite, cerca malamente di occultare il voluminoso pene (vv. 643-648 e cfr. p. 42). E l'arciere scita, sempre nelle *Tesmoforiazuse* (vv. 1186-1188)

apostrofa tra preoccupato e compiaciuto il suo membro preso da improvvisa euforia «Ti faccio piangere se non stai fermo. Ma che bella questa danza del bischero» (cfr. p. 42).

La comicità intorno a questi temi si fa incisiva quando il sesso suona «stonato». Nelle *Ecclesiazuse* il giovane che vorrebbe far l'amore con la sua ragazza e si trova alle prese con una vecchia, poi con una vecchia più brutta e infine con una vecchia terrificante, che esigono le sue grazie, è la vittima che inaugura la nuova stagione del «governo delle donne» (vv. 938-1 111). Aristofane ignora le facili e spesso agre situazioni che mettono in scena il vecchio impotente. Il sesso è in lui allegro, esuberante, non è quasi mai pruriginoso, non si tinge di complicità: Aristofane crea casi sorprendenti, usa parole e metafore salaci, ma non ama le allusioni morbose; al limite, lo si potrebbe definire goliardico e carnevalesco.

Ha luogo anche la riduzione del mondo iperuranio: Aristofane non nega o bestemmia gli dèi; ma li tira giù dal loro trono, li rimpicciolisce: essi combinano affarucci con gli uomini, si intruppano con loro, fanno anche figure meschine. Dioniso, nelle *Rane*, è pieno di paura quando scende nell'Ade, travestito da Eracle: se aleggia un pericolo, scambia i suoi indumenti con quelli del servo, per riprenderseli appena il rischio è passato e balena un vantaggio. Per due volte sente contorcersi le budella per lo spavento, con le inevitabili, concrete conseguenze (v. sopra). Nella *Pace,* Hermes accoglie Trigeo (vv. 182 sgg.) con parole dure e villane: «Mascalzone, impunito, arrogante, canaglia, ar-cicanaglia», ma la sua voce diventa mielata quando gli si parla di regali: «Tesoruccio, come hai fatto ad arrivare sin qui?». Sempre Hermes nel *Pluto* piomba sulla scena improvviso e tempestoso, dopo che a Pluto è stata ridata la vista, convoca padrone, moglie, figli, servi di corsa, aggredisce Carione con la frase minacciosa: «Miserabile, Zeus vuole scaraventarvi tutti nel burrone», e si inserisce poi, con olimpica serenità, nel nuovo corso per lui più fruttuoso (vv. 1103 sgg.).

Negli *Uccelli*, Iride, messaggera degli dèi, rischia di venir violentata ed è costretta a prendere la fuga: Pisetero la caccia, come si cacciano le galline, «sciò, sciò» (v. 1258). Prometeo arriva di soppiatto e fa la spia su quanto succede nell'Olimpo (vv. 1494 sgg.). Eracle (vv. 1574 sgg.) vuole strangolare chi si è permesso di erigere il muro contro gli dèi, anzi, come ambasciatore per la pace, vuole strangolarlo due volte, ma appena annusato l'odore delle carni rosolate passa armi e bagagli dalla parte di chi sta bene.

La comicità di Aristofane non è legata a un personaggio unico e ricorrente: le sue invenzioni non costituiscono un serial, ogni suo testo genera personaggi risibili o spiritosi sempre diversi (Lamaco, Agatone, Socrate, Euripide, Dioniso, Lisistrata, Prassagora ecc.). Unica figura costante delle sue opere è il contadino, o il contadino inurbato, un po' in là con gli anni, insieme grezzo e provvisto di una sua sottigliezza d'ingegno (un prototipo, in questo senso, di Bertoldo?). Per esempio, Strepsiade è duro di comprendonio di fronte alle spiegazioni di Socrate, ma è tutto prontezza e acume quando si tratta di sbarazzarsi dei creditori, di sbertucciare i discepoli del Maestro. Filocleone il galateo non riesce a impararlo dal figlio: ma è in grado di scorbacchiare brillantemente chi viene a protestare da lui per i danni subiti.

Non si incontra nelle opere di Aristofane il *servus callidus,* il regista dell'intrigo, che architetta la trappola per gabbare il vecchio ostinato e nemico del giovane. Il servo in lui ha soprattutto funzioni buffonesche; come succede nel prologo delle *Vespe* ai due schiavi dormiglioni incaricati di sorvegliare Filocleone, o nella *Pace* ai due infelici addetti alla maleodorante nutrizione dello scarabeo stercorario. Un servo può magari mettere in movimento una macchina, ma esce subito dal gran gioco: è il caso di Nicia

e Demostene nei *Cavalieri*, che scovano l'oppositore ideale da contrapporre al Paflagone. Naturalmente Aristofane sa quali devono essere i contrassegni tipici del servo, dalle facili bricconate ai grassi godimenti. In una splendida litania, in una lauda a due voci, Cremilo il padrone e Carione il servo elencano ciò che pur essendo gradevole stanca e tedia nella vita, mentre il denaro non stanca mai: la lista di Carione include esclusivamente vettovaglie (*Pluto,* vv. 189-198). Nelle *Rane,* gli schiavi Xantia e Eaco si riconoscono fratelli di sangue nell'amore per i piccoli imbrogli e ribalderie (*Rane,* vv. 737-756).

Eaco Per Zeus salvatore, è proprio un gentiluomo il tuo padrone.

Xantia Come no? Non sa far altro che bere e fottere.

Eaco Non ti ha nemmeno riempito subito di botte quando si è scoperto che dicevi di essere il padrone mentre sei il servo.

Xantia Se ne sarebbe pentito.

Eaco Una vera azione da schiavo, la tua, di quelle che anche a me piace fare!

Xantia Ti piace? Spiegati.

Eaco Mi pare di toccare il cielo con un dito, quando di nascosto tiro accidenti al padrone.

Xantia E farfugliare moccoli dalla porta quando te ne vai carico di botte?

Eaco È proprio un piacere!

Xantia E ficcare il naso dappertutto?

Eaco Una gioia che non ti dico.

Xantia O confratello Zeus! E ascoltare di nascosto quello che dicono?

Eaco Quello è un gusto pazzo!

Xan. E andarlo a raccontare in giro?

Eaco Io? Ma per Zeus, quando faccio questo mi viene l'orgasmo.

Xantia Per Febo Apollo, dammi la mano, abbracciami e lasciati abbracciare.

Tuttavia lo Xantia delle *Rane* e il Carione del *Pluto* sono visti con occhio più cordiale: il primo è coraggioso e pieno di risorse, Carione fa davvero parte della famiglia, è un amico per Cremilo. C'era stato un mutamento nel clima ateniese dopo che gli schiavi avevano preso parte alla battaglia navale alle Arginuse del 406 (l'ultima vittoria di Atene contro Sparta)?

Accanto alle normali figure umane, a gente del contado e della capitale, a personaggi illustri e autorevoli, ritratti caricaturalmente, Aristofane introduce, per così dire, creature anomale, paradossali come l'Occhio del Re, il gigante Guerra, lo Scarabeo volante. L'ateniese Diceopoli si è recato all'Assemblea sperando che in essa si discuta, finalmente, il tema della pace. All'Assemblea si presentano ambasciatori ateniesi di ritorno da una missione in Persia: dopo un breve (e ridicolo) ragguaglio sul proprio operato, introducono al cospetto dei cittadini un altissimo dignitario persiano, l'Occhio del Re (*Acarnesi*, vv. 100 sgg.). La carica di «occhio del re» esisteva davvero in Persia: funzionari di fiducia avevano il compito di osservare e riferire al sovrano «notizie utili a sapersi». Aristofane prende alla lettera la metafora, e le dà un corpo, una presenza molto appariscente, per cui il mondo degli uomini si

arricchisce di una figura che sta tra il mascherone carnevalesco e l'incarnazione di un sogno. Occhio del Re è dotato di un tondo oblò al centro del volto, ha un suo speciale modo di muoversi, perché ondeggia come una nave, si esprime in modo incomprensibile. L'Occhio del Re è un'apparizione strana, ma tutto sommato abbastanza cordiale: è invece grottesca e truculenta l'allegoria della guerra nella commedia intitolata *Pace*. Trigeo, arrivato all'Olimpo su uno scarabeo volante per chiedere ragione a Zeus di un conflitto che non finisce mai, non trova più gli dèi nella loro abituale dimora, che hanno ceduto al signore della guerra. Si tratta di un colosso manesco e berciante, il cui ingresso in scena è preannunziato da cupi rimbombi. Aristofane, per divertire il pubblico, punta sullo spropositato e al tempo stesso smonta il gigantismo, ne rivela la comica sprovvedutezza. Il mostro terrorizzante («ecco chi ci fa cacare sotto», esclama Trigeo, v. 241), fornito di un enorme mortaio in cui triturare le città greche, si rivela incapace di fare del male, perché il pestello, l'arma necessaria per compiere la strage, non arriva mai. Persino nel *Pluto*, una commedia meno viva, o addirittura scialba secondo molti critici moderni, Aristofane estrae dal suo magazzino di trovarobe qualcosa di insolito (*Pluto,* vv. 415 sgg.): un irrigidito spaventapasseri vivente (i cui appellativi sono vitino di vespa, faccia gialla, Erinni da tragedia, faccia spiritata) che ha nome Povertà. Anche qui una categoria astratta si arricchisce di particolari ben visibili, di difetti fisici che danno burlescamente nell'occhio.

Non è facile tradurre metafore o immagini mentali in qualcosa di fisico: ma Aristofane crea figurazioni sensibili molto espressive. Socrate pensa sospeso in aria dentro un cesto perché il suo pensiero si eleva al di sopra dei comuni mortali (*Nuvole,* vv. 223 sgg.). La «pesa» su cui vengono gettati i versi di Eschilo e di Euripide, nelle *Rane* (vv. 1365 sgg.), è un oggetto o un giudice-bilancia che alza e abbassa le braccia al momento opportuno? Non si tratterà, anche qui, di dislocazione di un personaggio che viene, gustosamente, piazzato in un ambito improprio?

Aristofane si compiace anche di mettere in moto accessori e suppellettili, di inserirli, in qualche modo, nell'azione. Nelle *Vespe,* la commedia in cui egli ironizza sulla litigiosità degli Ateniesi, nel processo intentato da un cane contro un altro cane (vv. 891 sgg.) sono chiamati a deporre in tribunale, mediante muti cenni, piatto, pestello, grattugia, graticola, pentole. Nelle *Ecclesiazuse*, la commedia in cui le donne, preso il potere, socializzano ricchezza e sesso, un entusiasta ha fretta di regalare allo stato le sue masserizie e le convoca fuori casa. Si forma così un corteo, che include staccio, pignatta, secchio (vv. 730-745)... e un gallo trombettiere. L'elemento animato, una sorta di corpo estraneo, il galletto, compare anche nelle *Vespe*: è stato portato in tribunale prima dell'udienza per impedire al vecchio Filocleone di addormentarsi durante le arringhe di difesa. È troppo audace parlare di una spassosa pop art in movimento?

Aristofane non risparmia, quando gli si presenta la possibilità, né i celesti né gli uomini. Ma ha una sincera simpatia e rispetto per certe sue «vittime»: chiama eroe il generale Lamaco caduto sul campo a Siracusa (*Rane,* v. 1039 e cfr. *Tesmoforiazuse,* vv. 839-841), rimpiange il drammaturgo Agatone, scomparso improvvisamente («era un buon poeta, un uomo caro agli amici»: *Rane,* v. 1084). Non sono gratuite effusioni sentimentali. E rende onore agli dèi quando lo esige il rituale, la celebrazione sacra. Nelle *Tesmoforiazuse,* una festa delle donne, per tre volte egli leva un inno fitto di invocazioni, di slancio e di affetto per gli dèi (vv. 104-129; 947-1000; 1136-1159). Una nota in più va sottolineata in Aristofane: il mescolare lo scherzo alla vera poesia. L'esempio più clamoroso è offerto dal canto dell'Upupa, che chiama a raccolta gli uccelli (vv. 226-261) e alterna il suo cioccolìo alla voce umana. Riporto il canto nella traduzione di G. Perrotta («Maia» 1952), di grande levità e felice anche nel tentativo di riprodurre

determinati ritmi greci.

Epopòi popòi popopopopòi popòi
iò iò ito ito ito ito,
qui vengan tutti i miei compagni alati!
Quanti i ben seminati campi beccate
tribù infinite dei mangiatori d'orzo
stirpe dei beccasemi,
che volate veloci, che dolce lanciate la voce, e quanti, nei solchi, sovente
sulle zolle cinguettate dolcemente
con la voce armoniosa,
tiò, tiò, tiò, tiò, tiò, tiò, dò, tiò.
E voi quanti, nei giardini, sopra i rami
d'edera vi cibate
o sui monti dimorate,
e voi quanti mangiate le corbezzole
o divorate le olive selvagge,
venite, volate tutti al mio canto.
Triotò triotò totobrìx
E voi che nelle valli
paludose ingoiate
le zanzare che pinzano,
voi che i luoghi roridi
della terra abitate
e di Maratona
il dilettoso prato,
e tu, uccello dall'ali screziate,
francolino, francolino.
Voi che sull'onda del profondo mare,
stirpi, volate con le alcioni a gara,
le novità venite qui ad udire:
tutte le specie raduniamo

qui degli uccelli dal lungo collo.

È venuto uno scaltro vecchierello

strano di cervello,

che una strana impresa ha intrapresa.

Su, venite a parlamento

qui, qui, qui, qui,

torotorotorotorotìx

chiccabau chiccabau

torotorotorolilìx.

Aristofane padroneggia ugualmente bene l'arte della caricatura, il grottesco, il mimo, la parodia, l'ironia, l'umorismo, il sarcasmo, la satira: è arguto, beffardo, salace, spiritoso, ma è anche stralunato, sorprendente, paradossale, specie quando trasforma oggetti in persone (o viceversa). Diceopoli(*Acarnesi*, vv. 325-345) minacciato dai carbonai di Acarne corre in casa a impadronirsi di un ostaggio, e torna fuori con un cesto di carbone, pronto a sgozzare quel caro compagno di infanzia dei suoi avversari, se essi non gli lasciano spiegare perché ha stipulato la tregua con Sparta. Mnesiloco, penetrato in vesti femminili in una riunione di donne per conoscere le loro mene antieuripidee, viene scoperto: per salvarsi, strappa un bambino dal seno della madre, minaccia di ucciderlo: al momento cruciale si accorge che si tratta di un otre, accuratamente fasciato, ma sgozza lo stesso il recipiente, per far dispetto al sesso gentile e beone (*Tesmoforiazuse,* vv. 689-761).

Aristofane conosce persino il riso con punte amare, un po' triste. Nei *Cavalieri*, tra Demostene e Nicia si svolge il seguente dialogo (vv. 32-36):

Nicia Ma tu credi davvero che gli dèi esistano?

Demostene Certo.

Nicia E che prova ne hai?

Demostene Mi odiano. Non ti basta?

La Povertà (v. sopra) vuole impedire a Cremilo e al suo amico Blepsidemo di ridare la vista a Pluto e compila un elenco dei propri meriti. Ma alla domanda insidiosa: «E allora perché tutti ti fuggono?» risponde «Perché li rendo migliori» (vv. 575-576). Non siamo, in entrambi i casi, nella linea dell'etica abituale greca. Se la prima dichiarazione concepisce gli dèi solo come persecutori (e può avere un vago sapore metafisico: cfr. p. 79), la seconda sottintende la volontà dell'uomo di distruggere la propria anima, l'incapacità di scegliere quello che è il vero bene.

Ad Aristofane si devono alcune fra le più geniali scoperte in campo teatrale. Il primo Sosia nasce, in sostanza, con i *Cavalieri*. All'odiato Paflagone-Cleone non viene contrapposto un eroe positivo: egli sarà battuto dal Salsicciaio che ne è l'esatta controfigura, lo specchio, l'alter ego: è di bassa estrazione, impudente e mascalzone come il suo avversario, si serve dello stesso linguaggio, anzi più volgare ancora. La caricatura dell'intellettuale pallido, magro, malaticcio, poco «sportivo» risale al profilo che ne ha

tracciato Aristofane nelle *Nuvole*: Strepsiade chiede a Socrate di restituirgli suo figlio bello giallino in volto, e si rallegra vedendolo uscire dal Pensatoio proprio del suddetto colore. Con le figure di Pluto e della Povertà, Aristofane entra in una strada che sarà ripercorsa molti secoli dopo nelle Moralités: anticipa le personificazioni del teatro medievale.

Aristofane non cerca la pagina aulica, la scrittura patinata: si serve dell'attico del suo tempo nei suoi diversi livelli: medio, basso, elegante, prezioso. L'uso differenziato dei vari gradi di linguaggio corrisponde alle situazioni e alle persone, con agile (e continua) escursione da un registro a un altro; la piazza parla talvolta in maniera eulta, la gente per bene usa modi plebei (specie se bestemmia), nessuno è legato necessariamente a un certo vocabolario, ma tutti seguono la mutevolezza degli eventi e il clima psicologico. Naturalmente lo scrittore sfrutta anche i dialetti (megarico, beotico, dorico) accentuandone le caratteristiche fonetiche, riproduce l'attico deformato dagli stranieri. Nella *Pace,* si riporta un motivo cantato dal barbaro Dati (v. 289), che comincia così: «come godo e sono felice e mi diletto»; per dire «sono felice» Dati ricorreva al medio xaipojxai, invece che al normale attivo xcupo). Aristofane contraffà, evidentemente orecchiandolo (com'è noto i Greci parlavano solo la loro lingua) il linguaggio persiano e scita: fornisce al dio primitivo Triballo, negli *Uccelli,* un idioma pseudoprimitivo. C'è in Aristofane un appetito linguistico che gli fa gustare tutte le vivande: le sue metafore non conoscono limiti; egli non privilegia ambiti, utilizza la sfera contadina, militare, marina, attinge al serbatoio della scienza, della burocrazia, del giure.

Echi tragici risuonano qua e là, per lo più a fini parodistici, applicando la magniloquenza a soggetti umili. Il pubblico avrà percepito la differenza per via della declamazione solenne e di una compassata gestualità degli attori? Ma i canti corali presentano caratteristiche non dissimili, nell'eloquio, dai Cori tragici (cfr. anche sopra), a parte le inevitabili e felici stravaganze, come il composto di 78 sillabe che costituisce l'elenco delle vivande pronte per i commensali, nelle *Ecclesiazuse* (vv. 1169-1174: cfr. pp. 29-30). Anche metricamente i Cori rispettano, per lo più, la nobiltà delle strutture tragiche: nel recitativo, invece, l'irrompere del quotidiano provoca un trimetro mobilissimo, soprattutto grazie alle numerose soluzioni delle lunghe.

Aristofane non ha fatto scuola, nessun commediografo venuto dopo di lui ha saputo mescolare con esiti altrettanto intriganti tutte le forme del comico. Tuttavia, a più di quattro secoli dalla sua scomparsa, la grecità vedrà un prosatore ricco di altrettanta verve e di altrettanta bizzarria, capace di salire, per gioco, in cielo e di deridere, sempre, le miserie della terra: Luciano di Samo-sata.

MENANDRO

Per vedere Menandro sulle scene occorre che qualche avvenimento filologico-archeologico lo riporti di prepotenza alla ribalta. La scoperta e pubblicazione di una commedia intera, il *Dyskolos,* contenuta in un papiro egizio (Pap. Bodmer iv) provocò un immediato allestimento di tale commedia a Vicenza nel 1959, con regia di L. Squarzina. L'edizione nel 1969 di materiale di un'altra commedia, *l'Aspis,* ossia lo Scudo, appartenente al medesimo manoscritto di cui sopra (Pap. Bodmer xxv), offrì il destro allo studioso K. Gaiser per preparare una versione, abilmente e opportunamente completata, dell'Ars. Tale versione venne messa in scena a Zurigo nella primavera del 1972. La serie di reperimenti a Lipari di molti modelli in terracotta riprodu-centi le maschere della Commedia Nuova indusse a presentare, con opportune integrazioni, la *Samia* nella versione di M. Prosperi (Lipari 1981 ; la parte del papiro egizio su citato contenente la *Samia* era stata edita nel 1969. Pap. Bodmer xxiv). Ma cessato il sapore della «novità», Menandro ritorna nell'ombra.

In sé il fenomeno è curioso. È vero che i testi di Menandro meglio conservati presentano lacune, ma è altrettanto vero che i registi non si sono mai ritirati di fronte all'operazione ritocco, aggiustamento, completamento dei testi che avevano tra le mani. La formula drammaturgica di Menandro è in un certo senso un po' limitata. C'è una lei, un lui e l'antagonista (un vecchio di cui bisogna vincere la resistenza o che addirittura è rivale d'amore): la situazione alterata di partenza per i capricci e gli equivoci della sorte (Tyche) o per colpa del carattere di un personaggio (timidezza, impulsività ecc.) si ricompone alla fine. Ma tale formula, nel suo schema più generale, nella sua ossatura ha resistito sin quasi alla metà del secolo xix.

Ancora. Il tipo di racconto menandreo è di quelli che dovrebbero far presa sul pubblico. C'è una mimesi abbastanza fedele del tran tran giornaliero, una contenuta glorificazione dei valori della famiglia, una esaltazione della pace e della moderazione. E la giustizia finisce sempre per trionfare (anche se è una giustizia borghese). Non è neppure un mondo inventato, quello di Menandro: le cose di cui parla, bambini esposti, rapimenti, naufragi, improvvisi tracolli economici erano un dato di fatto alla sua epoca, così come cercare di risolvere i propri problemi finanziari arruolandosi negli eserciti dei sovrani ellenistici (da qui la figura del soldato). Ma le cose storte si raddrizzano, poi, immancabilmente.

Il teatro non è solo profondità; può anche essere suadente superficie. Ci sono testi che non si affacciano sull'abisso, ma affascinano lo stesso per determinate simmetrie di struttura, per il ritmo, per il divenire, per l'intreccio. È un merito anche portare sulla scena una dimensione domestica, urbana, aver messo l'occhio sul gioco degli affetti familiari e delle abitudini. Forse il punto difficile che induce i teatranti a evitare Menandro è la cifra intepretativa da adottare. Si può riproporre il testo puntando sui toni tenui, sull'intimismo, ossia sui sentimenti non sfacciati, sull'indeterminatezza dei contorni psicologici che andrebbero completati da chi legge o ascolta. E si rischia però in tal caso di perdere le venature bonariamente ironiche dell'autore, i guizzi scherzosi. Oppure si può offrire alla platea uno spettacolo in cui le varie figurine si muovano come in una sorta di divertita quadriglia, molto animata, con eventuali accelerazioni alla Labiche: in questo caso le sfumature dell'interiorità perderebbero il loro diritto di cittadinanza. (Rifiuto l'idea della freschezza goffa di feste agresti, che è un'insidia costante per i testi della commedia greca). Ciò che complica una resa teatrale dei testi menandrei è la compresenza delle due componenti suaccennate: i toni gentilmente dimessi, il «modello» da una parte, e certa allegra espressività della scrittura dall'altra.

Il motivo dominante nella Commedia Nuova è l'amore: è logico, dunque, immaginarsi un autore della Commedia Nuova implicato in una storia d'amore. Così gli antichi favoleggiarono di una relazione che avrebbe affettuosamente legato Menandro e l'etera Glicera. Una fittizia lettera di Glicera a Menandro, con relativa risposta, si trova nell'epistolario allestito nel m sec. d.C. da un abile sofista, Alcifrone (raccoglie lettere di pescatori, contadini, parassiti, etere). Nella corrispondenza Glicera-Menan-dro si parla anche di un invito rivolto da Tolomeo Sotere al poeta perché si trasferisse a Alessandria e della collaborazione teatrale di Glicera che preparava le maschere e faceva indossare le vesti agli attori (cfr. p. 85). E Menandro, come già Sofocle, rifiutò di lasciare Atene.

Conforme all'aurea regola dei personaggi di spicco, Menandro incorse in guai giudiziari. Lo legava viva amicizia al governatore di Atene, Demetrio Falereo (317-307): quando questo venne esiliato da Demetrio Poliorcete, il poeta rischiò una brutta condanna per «collaborazionismo»; sarebbe stato salvato dall'intervento di un nipote del Poliorcete.

Un incidente (anche questo è un tassello d'obbligo trattandosi di un grande) pose fine alla sua esistenza: Menandro affogò mentre nuotava nelle acque antistanti il Pireo.Un'iscrizione (ig xiv 1184) fissa la sua nascita al 342-341 e la morte al 293-292, precisando, nello stesso tempo, con scarso interesse per l'aritmetica, che il poeta visse 52 anni. Di origine aristocratica, ricevette una buona educazione scolastica: all'arte drammatica l'avviò suo zio Alessi, noto autore della commedia cosiddetta di Mezzo: tutti i bravi scrittori dispongono di un bravo maestro nelle biografie che si rispettino.

Prestò servizio di leva, come si direbbe oggi, insieme a Epicuro: frequentò le lezioni di Teofrasto, successore di Aristotele nella direzione del Peripato. Il particolare va segnalato perché il grande naturalista compose, accanto a prestigiose opere scientifiche, una splendida galleria di *Caratteri* (l'Avaro, il Chiacchierone, il Vanitoso ecc.), passando in rassegna con occhio obiettivo tic e debolezze degli uomini. Se Aristofane era calvo, Menandro era strabico: chi ci tramanda la notizia la completa con una postilla consolatoria: «Però era tanto intelligente». Era anche conscio del proprio valore, nonché permaloso: al collega Filemone, beniamino del pubblico, chiese: «Ma quando mi vinci, non te ne vergogni?» (Aulo Gellio, *Notti Attiche* xvn, 4). Sappiamo anche che per Menandro contava soprattutto costruire accortamente la trama: dopo, sarebbero venuti con facilità i versi (Plutarco, *Sulla gloria degli Ateniesi*, 347 f).

Due date sono sicure nell'esistenza di Menandro: nel 321 venne messa in scena la sua prima commedia, *Vira* (*Orghe*), nel 316 trionfò con il *Dyskolos*. Scrisse più di 100 commedie e riportò 8 vittorie.

Dopo la sua scomparsa Menandro divenne uno dei classici del teatro e fu amato dalle platee sino a tarda epoca (vi-vii sec. d.C.). Poi i suoi drammi sparirono dalla circolazione, la sua conoscenza rimase affidata alla tradizione indiretta, agli adattamenti e rivisitazioni latine di Plauto e Terenzio, a una raccolta di sentenze di un solo verso estratte dalle sue commedie(*Monosti-choi*). A partire dal 1844, Menandro ritornò alla ribalta grazie a una serie di colpi di fortuna. L'evento capitale si verificò nel 1905 ad Afroditopoli, in Egitto: fu ritrovato un orcio con documenti e lettere di un notaio del vi sec. d.C.: a protezione di essi, il proprietario aveva posto dei fogli di un codice papiraceo me-nandreo. Si entrò così in possesso di ampi resti, tra l'altro, dell'*Arbitrato,* della *Ragazza tosata,* della *Samia.* Un secondo clamoroso regalo della sorte si ebbe nel 1958: diversi fogli di un codice, venuti fortunosamente in possesso della Biblioteca di Ginevra, restituirono il *Dyskolos* intero, nonché parti notevoli dello *Scudo* e della *Samia.* Infine, nel 1964, grazie a un papiro della Sorbona sono state riportate alla luce scene dei

Sicionii. Una interessante fonte, per la conoscenza di Menandro e della sua fortuna, è data anche da una serie di mosaici del iv sec. d.C., che riproducono scene delle sue commedie; essi sono venuti alla luce a Mitilene in scavi archeologici una trentina d'anni fa: indicano anche il titolo del pezzo e i nomi dei personaggi rappresentati.

Diamo qui notizia delle trame di sette commedie di Menandro, e cioè, in ordine alfabetico: *Aspis, Dyskolos, Epitrepontes, Mi-soumenos, Perikeiromene, Samia, Sikyonioi* (per strana convenzione le commedie di Menandro vengono per lo più indicate col loro titolo greco). Per alcune di queste trame la ricostruzione resta ipotetica.

Aspis (= Scudo). Davo, pedagogo e schiavo del giovane Cleo-strato, rientra dall'Asia Minore dove aveva accompagnato, in una spedizione militare, il padroncino Cleostrato. Porta con sé, in salvo, il bottino di guerra di Cleostrato, caduto purtroppo (così crede Davo) combattendo durante un improvviso assalto di barbari. La notizia è da lui riferita allo zio più vecchio di Cleostrato, Smicrine, che si interessa, più che della sorte del nipote, dell'entità della preda bellica. Ma il giovane è ancora vivo; lo preciserà agli spettatori la Tyche (= Sorte): lo schiavo lo ha ritenuto morto solo perché ne ha visto lo scudo accanto a un cadavere sfigurato. Cleostrato, prima di partire, aveva affidato sua sorella alle cure di un secondo zio, più giovane, Cherestrato. Questo ha allevato la ragazza, con dispendio di mezzi, insieme a sua figlia: è, infatti, oltre che ricco, generoso di natura, al contrario di suo fratello Smicrine, che è taccagno e vive da misantropo con una vecchia serva. Cherestrato vorrebbe maritare la nipote con Cherea, figlio di primo letto di sua moglie. Ma interviene Smicrine, reclama per sé la ragazza, a cui andrebbero le sostanze di Cleostrato: una legge ateniese prescriveva, infatti, che una ragazza rimasta priva dei suoi più stretti congiunti maschi (padre, fratello, marito) andasse sposa al suo parente più vicino. Cherestrato piomba nel più nero sconforto di fronte alla richiesta di Smicrine: ma Davo ha in mente una bella trappola ai danni dell'importuno pretendente. Cherestrato si fingerà morto, Smicrine rivolgerà certo le sue attenzioni alla figlia di Cherestrato, divenuta anch'essa ereditiera, e di un patrimonio assai più consistente. La messa in scena è perfetta: arriva persino un medico (finto) a diagnosticare l'imminente fine del vecchio. Qui il papiro presenta una lacuna. Dove il testo riprende, assistiamo al ritorno del giovane presunto morto, ma che verrà riconosciuto (il ritorno è segnalato da una sigla nel papiro). Si celebrano doppie nozze (la sorella di Cleostrato va sposa a Cherea e Cleostrato sposa la figlia di Cherestrato?), e l'avidità di Smicrine viene così punita.

Dyskolos (= Misantropo). Il profilo di Cnemone, il protagonista della commedia, è tracciato nel prologo dal dio Pan (che racconta anche la trama dell'opera): «è un tipo selvatico, collerico con tutti, odia la gente». Cnemone si è ritirato in campagna a lavorare un pietroso poderetto per sfuggire ogni contatto con gli uomini: vive con una figlia e un'anziana schiava. Il suo brutto carattere gli ha alienato anche la moglie, che insieme a Gorgia, suo figlio di primo letto, se n'è andata a vivere altrove. Il giovane e agiato Sostrato, capitato là mentre va a caccia, complice Pan, si è innamorato della figlia di Cnemone. Ma tutti i tentativi di accostare il vecchio bisbetico sono finiti male: se qualcuno si presenta alla sua porta viene accolto con un lancio di zolle, sassi, eventualmente pere. Sostrato trova un alleato in Gorgia. Superata la naturale diffidenza del povero verso il ricco, Gorgia gli suggerisce di procurarsi una zappa e di lavorare come fa Cnemone: è, forse, l'unico modo per entrare nelle sue simpatie. Arriva una fragorosa brigata, per offrire un sacrificio a Pan: lo schiavo Geta e il cuoco Sicone che vanno da Cnemone a cercare oggetti in prestito per il sacrificio vengono da lui cacciati malamente. Un incidente imprevisto favorisce i piani di Sostrato. Mentre Cnemone cerca di recuperare un secchio caduto in un pozzo, ci

precipita dentro. Viene salvato da Gorgia e da Sostrato: è un'esperienza salutare che indurrà il vecchio ad acconsentire, sia pure di malavoglia, al matrimonio della figlia. Gorgia a sua volta sposerà la sorella di Sostrato. Nel pirotecnico finale, al misantropo Cnemone viene riservato un burlesco trattamento: Geta e il cuoco Sicone vanno a tirarlo fuori di casa perché prenda parte alla festa, lo canzonano chiedendogli caldaia, prezzemolo, tripode, cratere e lo costringono a ballare.

Epitrepontes (= Arbitrato). Gli antefatti della vicenda sono presentati in un colloquio tra Onesimo, servo di Carisio, e un Cuoco. Un giovane ateniese, Carisio, ha sposato una ragazza di agiata famiglia, Panfila. Poco tempo dopo le nozze, al ritorno da un viaggio in paesi stranieri, viene informato, appunto da Onesimo, che Panfila nel frattempo ha partorito e esposto un bambino. Amareggiato, deluso, Carisio si allontana di casa e va a convivere con una citarista, Abrotono, nell'abitazione dell'amico Cherestrato, cercando di dimenticare il suo amore per Panfila in banchetti e libagioni (ma senza approfittare delle condiscendenti grazie di Abrotono). Il padre della sposa, Smicrine, si reca in casa del genero, preoccupato per le sorti della figlia, ma soprattutto della dote. Venendo via incontra per strada il pastore Davo e

Il carbonaio Siro, che stanno litigando e gli chiedono di far da arbitro nella vertenza. Davo ha trovato un bambino, lo ha raccolto e ceduto, dietro sue insistenze, a Siro, trattenendosi però i ninnoli che si trovavano insieme col piccolo. Siro viene a saperlo e li reclama. Smicrine sentenzia che gli oggetti appartengono al bambino e, di conseguenza, a chi si occupa di lui. Mentre Siro passa in rassegna gli oggetti, sopraggiunge Onesimo e riconosce, tra di essi, un anello smarrito dal suo padrone. Tanto fa e tanto dice da riuscire ad averlo per un giorno. Da Abrotono apprende che durante una festa notturna Carisio, nei fumi dell'ebbrezza, aveva fatto violenza a una ragazza: forse in quell'occasione aveva perso l'anello. Abrotono decide di prenderselo e di fingere con Carisio di essere lei la madre del «trovatello». La cosa scatena un putiferio, viene all'orecchio di Smicrine, che cerca di persuadere la figlia a lasciare un marito che si è mostrato così indegno, ma non ci riesce. Abrotono, mentre ha il bambino in braccio, incontra Panfila: dal colloquio fra le due donne viene fuori la verità, e cioè che la ragazza sedotta da Carisio era appunto Panfila. Da parte sua Carisio si dispera per essersi comportato tanto male di fronte all'involontario infortunio della moglie, proprio quando lui era immischiato in una vicenda simile. Naturalmente tutto termina bene: nel gran finale Onesimo dileggia il vecchio Smicrine per il suo brutto carattere e gli racconta le felici novità.

Misoumenos (= Odiato). Il soldato Trasonide ha acquistato una prigioniera, di nome Crateia, e la ama sinceramente. Sentendosi improvvisamente odiato da lei (l'odio, come si appurerà, è frutto di un equivoco: Crateia pensa che Trasonide, in guerra, le abbia ucciso il fratello), per verificarne i sentimenti, lascia la casa in una notte di tregenda, sperando o di essere trattenuto o richiamato indietro subito. Ma questo non succede, e il soldato si rifugia in casa dell'amico Clinia (?). Intanto Demea, il padre di Crateia, riconosce nell'amica del soldato la figlia strappatagli un giorno dalla sorte. Geta, il servo del soldato, che ha riportato in patria il bottino di guerra tra cui la spada che ha messo in allarme Crateia(?) e indirizzato Demea verso il riconoscimento, prevede che il suo padrone voglia suicidarsi per la disperazione. Il finale ripristina la situazione turbata dalla Tyche e dalle incomprensioni umane: Trasonide riceve Crateia in moglie da Demea.

Perikeiromene (= Ragazza tosata). Due gemelli, Moschione e Glicera, vengono esposti appena nati dal padre, Pateco, che ha perso la moglie morta di parto e anche il patrimonio. Una povera donna raccoglie e

alleva la bambina, il maschio verrà adottato da Mirrine, ricca signora che desiderava un bambino. La donna che aveva allevato Glicera, trovandosi in gravi ristrettezze, la cede al soldato Polemone, che si lega con molto sentimento alla sua concubina. Nella casa vicina abita Moschione con i suoi genitori adottivi: Glicera sa che è suo fratello, ma si tiene il segreto per non danneggiarlo nella sua situazione sociale. Una sera Moschione la abbraccia e lei non respinge il suo gesto espansivo: Polemone, che ha visto tutto, si sente tradito e in un impeto di collera recide le chiome a Glicera. (Tutto questo viene raccontato nel prologo dalla dea Ignoranza). La ragazza di nascosto fugge e trova riparo nella casa di Mirrine, alla quale rivela di essere sorella di Moschione. Polemone rivuole Glicera, è pronto a ricorrere a un'azione di forza. Un amico di famiglia(?), Pateco, si è recato a parlamentare con le due donne per incarico di Polemone, e al suo ritorno cerca di calmare le acque. In prosieguo di tempo viene a scoprire, attraverso dei ninnoli, che Glicera e Moschione sono entrambi suoi figli. La conclusione è sin troppo ovvia: Polemone è tormentato dal rimorso per il proprio furioso ingiustificato comportamento; Pateco gli assegnerà Glicera in moglie con una ricca dote.

Samia (= la Donna di Samo). Due amici e vicini di casa, Demea e Nicerato, si sono recati nella regione del Ponto per un lungo viaggio di affari. Durante la loro assenza, Moschione, figlio adottivo di Demea, ha approfittato in una notte di festa di Plan-gone, figlia di Nicerato: la fanciulla ha avuto un bambino e Moschione desidera sposarla. Per tenere segreta la storia, Parmeno-ne, servo di Demea, ordisce un intrigo: il neonato sarà affidato a Criside, un'etera di Samo che Demea ha preso con sé e a cui è molto affezionato: la donna farà passare il bambino per suo. Al ritorno, Demea si trova in casa un bastardo e vuole liberarsene: Moschione lo convince a tenersi Criside e il bambino. Demea poi comunica al figlio che ha progettato, d'accordo con Nicerato, di dargli in moglie Plangone e Moschione ne è ben felice. Ma intanto Demea scopre che il pargolo è di Moschione. Convinto che Criside gli abbia corrotto il figlio, la scaccia malamente di casa: e lei, portandosi con sé il bambino, ripara da Nicerato, proprio mentre fervono i preparativi per le nozze. In una concitata scena tra i due vecchi e Moschione, Nicerato apprende che il futuro genero ha avuto un figlio dall'etera Criside e non vuole più saperne di lui. A Moschione non resta che confessare tutto a suo padre: ma nel frattempo Nicerato ha sorpreso la figlia mentre allattava il piccolo. Questa volta è lui a cacciare fuori (e inseguire) l'etera che gli aveva sottratto il nipotino. Demea riesce a stento, non senza affettuosa ironia, a calmare l'amico. Ora è la volta di Moschione di sentirsi offeso, per la scarsa fiducia che suo padre adottivo ha dimostrato verso di lui. Così escogita una finta partenza come mercenario: sarà fatto recedere dal suo (finto) proposito: padre e figlio si riconciliano e il matrimonio può finalmente avere luogo.

Sykionioi (= Persone di Sicione). Stratofane di Sicione è andato a combattere in Caria, dove lo raggiunge la notizia che suo padre è morto lasciando un forte debito. Un creditore della Beozia, intanto, si è impossessato di tutti i beni del defunto, inclusa una fanciulla, che intende mettere in vendita al mercato di Eleusi, come schiava. Stratofane ha saputo dal suo schiavo Pirria di non essere figlio dei suoi presunti genitori, ma autentico cittadino ateniese. Così lo troviamo a Eleusi, proprio nel momento in cui la ragazza, Filumena, sta per essere acquistata da un giovane dall'apparenza effeminata, Moschione. Stratofane, forte della sua cittadinanza ateniese, si oppone alla vendita dichiarando che Filumena è libera: la ragazza viene allora affidata a una sacerdotessa in attesa che se ne rintracci il padre. Il parassita Terone escogita un inganno: offre del denaro a un vecchio, perché si spacci per il padre di Filumena. Ma il caso vuole che la ragazza, rapita in tenerissima età, sia veramente la figlia del vecchio. Al tempo stesso, Stratofane apprende che Smicrine, il padre del suo rivale Moschione, è anche suo padre, e che quindi

Moschione è suo fratello minore. La lieta e festosa fine non ci è pervenuta.

La commedia è sempre rappacificatoria: tranne rare e rispettabili eccezioni porta con sé una felice conclusione. È l'inverso della tragedia, dove una situazione tranquilla esplode e precipita verso il disastro: la commedia parte da una situazione di disordine e si compatta serenamente alla fine. Si può risolvere tutto in un'allegra sarabanda con eventuale banchetto pantagruelico o bisboccia, come succede nell'estroso, fantasmagorico e ritualistico Aristofane, o si possono dirimere i nodi con nozze riparatrici o con nozze auspicate, desiderate, come succede con Menandro. L'*happy end* non è però la caratteristica più significativa dello scrittore, anche se così come era costruita essa suonava consolatoria e appagante per il pubblico: tutto si risistema nel migliore dei modi, ma all'interno di un nucleo familiare e di una classe «borghese»:[13] gli emarginati e i poveri non entrano a far parte del gioco. Il merito più grande di Menandro consiste, invece, nell'avere offerto ai suoi successori, sino al rinascimento, sino ai Comici dell'arte ecc. uno schema operativo teatrale eccellente, di avere ideato l'intreccio comico, abbandonando la serie

di sketch isolati. Ma per impedire automatismi nella macchina da lui montata, per dare parvenza di credibilità al miraggio «tutto per bene» da lui garantito ai suoi spettatori, l'autore ha costretto a fare i conti con se stessi molti protagonisti delle sue vicende sceniche, li ha messi alle prese con il dubbio, con la coscienza, con il senso di responsabilità. Ha gettato sul tappeto il problema di come si può essere uomo non di fronte alle imprese più ardue, alla gloria, al denaro, ma al sentimento e alle sue complicanze. Altro grande pregio di Menandro è che attraverso di lui si scopre la commedia come un genere che riflette il quotidiano, come una *telenovela* in cui i ritmi domestici e i ritmi della giornata vengono colti nella loro verità: consentono, quindi, immedesimazioni con quanto accade sulla scena. Le opere di Menandro sono una sorta di cronaca, per capire la quale gli spettatori non devono percorrere sentieri tortuosi, azzardati itinerari. Gli stessi rapimenti, le stesse esposizioni di infanti che incontriamo nei testi menandrei corrispondono a eventi autentici: chi era povero (o divenuto tale) cercava di liberarsi dei propri figli, spinto dal bisogno, e i pirati nelle loro scorrerie si impadronivano di beni e di «cristiani».

La commedia di Menandro conosce due tipi di tempesta destinata a placarsi: una passione contrastata va a buon fine, una relazione felice d'amore si spezza all'improvviso, ma lo strappo verrà ricucito. Gli ostacoli che contrastano la felicità di due anime gemelle sono l'opposizione o la rivalità di un padre (o chi per esso) che ha deciso un diverso matrimonio per il figlio, oppure moti di gelosia o malintesi che scavano un solco fra due persone; qualche volta anche difficoltà economiche (è un motivo presente nel *Dyskolos,* e in un ampio frammento forse menandreo, conservato nel Pap. Didot i: «mio marito è diventato povero, padre mio, ma per me è un buon marito e ora tu mi dici che mi dai a un uomo ricco, perché io non passi la vita nell'indigenza», vv. 19-21). Al centro dell'attenzione c'è spesso una fanciulla violentata da uno sconosciuto durante una festa notturna, e la trama contempla o che la ragazza sia già sposata, senza saperlo, proprio con chi l'ha sedotta (e la verità salterà fuori), o che finisca per sposare il seduttore stesso. Il grande catalizzatore delle vicende è il riconoscimento: padri che riconoscono figli esposti neonati o rapiti, fratelli che riconoscono fratelli (o sorelle)...: attraverso l'agnizione il mosaico si ricompone in tutte le sue tessere. Un ruolo importante, nell'intreccio, è rivestito anche da bimbi, per così dire «illeciti», che vengono ritenuti, o fatti ritenere, della donna X, mentre appartengono alla donna Y. Il teatro di Menandro è il teatro del *déjà vu,* delle situazioni che continuano a ripetersi: ma lo scrittore si cimenta con una serie di interessanti variazioni. Prendiamo la *Samia.* Durante la celebrazione delle Adonie,

Moschione ha posseduto a forza una ragazza, Plangone, a cui però si lega di vero affetto e che vuole sposare, anche perché Plangone è rimasta incinta. Dunque, i due potrebbero lietamente celebrare gli sponsali. E Demea, patrigno di Moschione, ha pensato proprio a Plangone, come sua futura nuora, anche perché è figlia di un amico a lui carissimo. Ma la timidezza di Moschione che non osa confessare al suo patrigno l'accaduto, l'impulsività e il perbenismo di Demea, che non accetta un bastardo in casa, complicano la storia, gettando ombre e sospetti su ciò che sarebbe lineare, finché gli equivoci non vengono bellamente chiariti. Dopo una serie di spiegazioni false e di decisioni avventate, la vicenda si chiarisce e tutto si aggiusta. Negli *Epitrepontes,* Carisio si allontana da casa sdegnato contro la moglie Panfila: ha saputo che ha dato alla luce ed esposto un bambino: e ignora che il padre è proprio lui, colpevole di aver approfittato, nell'allegria di una festa, appunto di Panfila. Il rappacificamento tra marito e moglie non avviene dopo la rivelazione, ma prima che si venga a conoscere come stanno realmente le cose.

Gli accorgimenti teatrali di Menandro sono piuttosto brillanti. Nella *Samia* il vecchio Demea caccia di casa la schiava a cui vuol bene, Criside, con il bambino che le ha visto allattare; pensa, infatti, come si è già detto, che il figlio sia frutto di una relazione tra Criside e il suo figliastro Moschione. Lo scontro diretto Criside-Demea rischierebbe colori troppo drammatici, cadute nel patetico. A attenuare i toni estremi provvede un Cuoco, intervenendo a sproposito nel teso dialogo fra i due, e attirandosi così i fulmini del vecchio (vv. 369-390):

Demea Non mi senti? Vattene.

Criside E dove, povera me?

Demea Al diavolo, e subito.

Criside Che disastro!

Demes Sì, che disastro. Certo, piange da suscitare pietà. Ti farò smettere io, credo.

Criside Di fare che?

Demea Niente. Hai con te il bambino e anche una vecchia. Va' in malora.

Criside Perché non ho esposto il bambino?

Demea Sì, per questo e...

Criside E, che cosa?

Demea Per questo.

Cuoco Ecco dove sta il guaio. Capisco.

Demea Non hai saputo apprezzare la vita lussuosa.

Criside Non ho saputo? Ma cosa dici?

Demea Quando ti ho preso con me, te lo ricordi, non possedevi altro

che un abituccio, leggero leggero.

Criside E con questo?

Demea Allora, quando te la passavi male, io ero tutto per te.

Criside Perché, ora ho qualcun altro?

Demea Chiudiamo il discorso. Hai tutta la tua roba; ti ci aggiungo delle ancelle, Criside. Ma vattene fuori di qui. *Cuoco* È tutta questione di rabbia. Devo parlargli. Senti, carissimo.

Demea Ma cosa vuoi, tu?

Cuoco Ehi, non mordere.

Demea Ci sarà ben un'altra donna capace di apprezzare casa mia: anzi, offrirà sacrifici di ringraziamento agli dèi.

Cuoco Ah, sì? E chi è?

Demea II figlio ce l'hai: hai tutto.

Cuoco Non morde ancora. Senti, ma...

Demea Ti spacco la testa, amico, se mi rivolgi la parola.

Cuoco E me lo merito davvero, guarda: me la batto subito.

Menandro ricorre a rappresentazioni sia dirette che indirette. Un evento può essere restituito dal vivo nel suo farsi, oppure ricostruito a distanza temporale da un narratore, anche là dove il tema è di natura giuridica, da tribunale. Negli *Epitrepontes*, Davo e Siro si contendono i ninnoli (un segno di riconoscimento) di un infante trovato nel bosco. I ninnoli vanno a chi ha raccolto l'infante per poi sbarazzarsene al più presto, o a chi lo ha voluto e se lo è preso per allevarlo? Ogni decisione in proposito viene demandata a un giudice casuale, Smicrine (vv. 218-376). La scena è molto mossa: i due avversari espongono ognuno le proprie ragioni, raccontano la storia, qua e là il discorso è punteggiato da qualche domanda e rapide risposte. Siro tende il bambino, che sua moglie tiene in collo, a Davo e gli dice «vedi, è lui che te li chiede, i segni di riconoscimento». Insomma, c'è la ricchezza di emozioni della presa diretta. Ma un conflitto su un problema giuridico di vitale importanza può anche essere riferito da uno spettatore accidentale, che colora e anima a suo modo i protagonisti della vicenda, ed enuclea momenti cruciali e battute importanti nella discussione che coinvolge più persone e più voci. È quanto capita nell'opera *Sicionii*: Blepes (?) (vv. 176-271) racconta a Smicrine quanto è avvenuto poco prima ai Propilei, dove in un tumultuoso consesso una ragazza e uno schiavo hanno proclamato di essere liberi cittadini ateniesi entrambi. Menandro sa che un racconto animato può tenere desta l'attenzione e la curiosità non meno di un dibattito realistico.

Menandro fonde due poli che nella tradizione andavano separati: la più normale dimensione familiare e gli eventi più sorprendenti e vistosi si incontrano a metà strada, generando toni medi in cui il domestico viene vivificato (la vita corrente si appropria di risvolti incredibili) e il meraviglioso addomesticato. Ma il complicato ordito delle commedie menandree, con schiavi che risultano liberi, presunti morti che invece sono vivi e vegeti, padri (snaturati) che ritrovano le loro creature, esigeva una spiegazione preliminare per il pubblico. Essa veniva affidata a un prologo, di varia forma. Un dio, o un'astrazione personificata (Pan, il Genio tutelare, la Sorte, l'Ignoranza, la Confutazione, il Timore sono tra le entità superiori presenti, comunque, nella fase iniziale delle commedie di Menandro) precisa gli antefatti della vicenda, parla di sé e del carattere dei personaggi, magari specifica anche gli esiti. Il

Dyskolos, ad esempio, si apre con l'intervento di Pan (riporto ivv. 1-20).

Fate conto che ci troviamo in Attica, a File: il Ninfeo da cui sono uscito è il famoso santuario dei Filasii, gente capace di coltivare anche i sassi. Il podere lì sulla destra appartiene a Cnemone, un tipo selvatico, collerico con tutti, che odia la gente. Ma cosa dico «la gente»? In vita sua, ed è già abbastanza in là con gli anni, non ha mai scambiato volentieri con nessuno quattro chiacchiere, non ha mai salutato nessuno per primo, tranne me che sono il dio Pan, per necessità, perché siamo vicini e mi passa davanti. Ma se ne pente subito, lo so bene. Con questo bel caratterino ha sposato una vedova, a cui era morto da poco il marito lasciandola con un figlio piccolo. Con lei sono continui litigi, giorno e notte: una vita poco allegra. Gli nasce una bambina, ancor peggio...

Ma può anche essere uno dei protagonisti a raccontare ciò che è successo sino allora, a tracciare, secondo un'ottica personale, le coordinate della propria storia: è il caso della *Samia* che si apre con le riflessioni di Moschione. Le informazioni hanno anche un terzo canale di trasmissione, pervengono in modo più animato attraverso il monologo di uno dei protagonisti, seguito da un dialogo tra lui e un altro personaggio; compare infine un dio o un'astrazione personificata a completare i dati del quadro. Nei testi a noi pervenuti è il tipo di introduzione più diffuso: è completo solo nell'Ars, dove la divinità è Tyche, ma è ipotizzabile per almeno altre quattro commedie. Trascrivo qui il vivace dialogo fra Geta e Trasonide nel *Misoumenos*: esso teneva dietro a un'invocazione del soldato alla notte (vv. A 36-43 ed. F. Sisti).

Geta Ma cos'hai?

Trasonide Faccio pietà per come mi offendono.

Geta Chi è che ti offende?

Trasonide La mia prigioniera. Pensa, l'ho comprata, le ho dato la libertà, l'ho installata in casa da padrona, ha ricevuto da me oggetti d'oro, vestiti, l'ho contornata di ancelle, come fosse mia moglie.

Geta E allora? È una moglie che ti offende?

Trasonide Mi vergogno a confessarlo.

Geta A me puoi dirlo.

Trasonide Mi odia in un modo spaventoso.

È sottile Menandro. Il soldato non è stato buttato fuori di casa dalla sua donna ed ex schiava, in una notte di tregenda: è lui che è uscito, e spera, vuole che lei lo richiami, lo faccia rientrare tra pareti amiche.

Se Menandro non mette in campo eventi grandiosi e incredibili o bizzarri, grotteschi, singolari (tipo lo sciopero del sesso o la restituzione della vista a Pluto), percepisce molto bene i piccoli eventi, i drammi dimessi del quotidiano, le difficoltà a misura d'uomo con cui ciascuno può imbattersi e riconoscersi.[14]

Lo scrittore afferra dei comportamento gli elementi più comuni, quasi banali, ma non i meschini. Ci sono in lui figure fisse, con un ruolo preciso: Ovidio elenca (*Amori* I, 15, 17-18) il *fallax servus,* il *durus pater,* dell'*improba lena*, la *meretrix blanda* ossia il servo abile nel raggirare, il padre severo, la perfida ruffiana, la cortigiana adescatrice. Menandro (e i suoi colleghi contemporanei) aveva certamente ricevuto dai predecessori degli accreditati stereotipi, come il cuoco, il parassita, il soldato. Le maschere che

riproducono i tipi della Commedia Nuova ci parlano di categorie e caratteristiche ben precise: distinguono con cura minutissima vecchi, giovani, fanciulle, etere (cfr. p. 84). La onomastica stessa, com'è stato osservato, risponde a delle convenzioni: nei testi a noi pervenuti Sostrato e Moschione sono sempre dei giovani, Smicrine è un vecchio, Gorgia è un contadino, Mirrine una donna matura. Ma come incastra abilmente le scene e conduce, con varianti astute, il gioco della vicenda, così Menandro crea un ricco paesaggio umano con piccolissimi spostamenti d'accento. I suoi personaggi hanno dolcezze sconosciute al teatro precedente, sono capaci di introspezione penetrante e di perplessità; sono vittime di crisi di insicurezza, hanno moti d'affetto impensati. L'etera Abrotono prova tenerezza alla vista del bambino, «com'è grazioso», e si indigna con Onesimo che lo lascerebbe crescere come uno schiavo (*Epitrepontes*, vv. 466-470). L'abituale soldato smargiasso e tracotante non costituisce una pedina delle eleganti creazioni di Menandro: Polemone e Trasonide, gli uomini d'arme della *Perikeiromene* e del *Misoumenos,* hanno ben poco di ridicolo e di convenzionale, portano nomi minacciosi e altisonanti, e di Polemone conosciamo anche scatti di furia e di violenza: ma entrambi patiscono, sono infelici, sono attaccati, con sincero sentimento, alla donna amata. E si pensi anche alla dedizione che mostra, nell'Ars, il servo frigio Davo per il padrone da lui creduto morto. Riporta a casa il bottino di guerra del defunto e architetta, sì, un raggiro, ma per difenderne le sostanze dall'ingordigia altrui. In Menandro c'è un'attenzione molto trepida rivolta agli attriti, alle incomprensioni, alle ferite reciproche che possono infliggersi individui destinati a vivere vicino: e provvidenzialmente, dopo le lacerazioni, subentra la guarigione. Agli inizi della sua carriera, Menandro ha anche tentato di delineare un carattere: nel *Dyskolos* è approfondita una componente di un personaggio che rifiuta il contatto con il prossimo. Ma non risultano altri esperimenti in tale direzione.

Ovidio (*Tristia* n, 369) dichiara: *Fabula iucunda nulla est sine amore Menandri,* ossia, tradotto alla buona, «le piacevoli commedie di Menandro hanno tutte per tema Eros». La condizione umana che più sembra affascinare il poeta è, in effetti, l'amore ritratto con il suo carico di pene e di illusioni, di amarezze e di gioia, di follia e di pentimento (non si incontrano mai effusioni e svenevolezze sentimentali). L'amore è l'elemento in grado di trasformare un'esistenza, di far emergere i lati migliori di una persona; è anche qualcosa che obbliga a guardare più a fondo dentro se stessi. Non è una semplice espressione lirica, diventa causa ed effetto insieme di una vicenda: gli affetti vanno incontro a un buon esito, ma attraverso un percorso fitto anche di scacchi.

Non esistono in Menandro degli eroi né tanto meno delle eroine pronti a entrare in conflitto con l'ordine costituito, a risistemare una società tormentata da una guerra in atto, da problemi di giustizia, di distribuzione delle ricchezze. Nessuno, in Menandro, vuole cambiare il mondo. Ci sono, sullo sfondo, delle guerre, ma vaghe: costituiscono una sorta di ineluttabile calamità naturale, producono uno strano tipo d'uomo, il militare di carriera. E il cielo non è ostile, punitivo, o mercanteggiabile: nessuno Zeus è incollerito con la Grecia, nessun Hermes si mette al servizio del miglior offerente, domina sovrana la Tyche, il caso, che però ha un aspetto e una condotta benevoli. Si tratta sempre di una àyadf|n3xTi, almeno a giudicare dalle parole conclusive di Ignoranza nelle *Perikeiromene* (vv. 169-170): «Per opera della divinità anche il male trabocca verso il bene», e dalla frase con cui Tyche inizia il suo discorso nell'Ars (vv. 97-98): «Se a questa gente fosse capitato qualcosa di spiacevole non sarebbe conveniente che io, una dea, venissi qui, sulla scena, dopo di loro». E nella *Samia* (vv. 163-164) Demea osserva: «A quanto pare, il caso è quasi un dio, e molte situazioni imprevedibili comportano salvezza». Ma la Tyche benevola non sarà un prodotto delle azioni stesse degli uomini? Smicrine, il vecchio un po' avaro degli *Epitrepontes,*

non si ritira quando due sconosciuti lo invitano a far da arbitro per una loro controversia e pronunzia rettamente il giudizio. La sua disponibilità, il suo senso di giustizia, che lo induce ad affidare il bimbo a Siro, mettono in moto il meccanismo che porta, con suo vantaggio, al riconoscimento del trovatello e al lieto fine. L'onestà viene premiata, la buona condotta paga, non si ha mai a che fare con un fato ciecamente crudele.

Menandro è povero di personaggi cattivi, e non conosce neppure geni, spiriti cattivi che pervertano l'uomo, perché dio non può essere che buono. Il concetto (più volte ribadito da Platone) viene proclamato con ferma consapevolezza nel fr. 714 K.-Th.

Ogni uomo ha accanto a sé, sin dalla nascita, un demone buono che lo inizia ai misteri della vita; non è pensabile che esista un demone malvagio, nocivo per l'esistenza di un buono, né un demone che si nutra di cattiveria: il dio è sempre buono. Ma chi si comporta molto male e si crea una vita imbrogliata e per la propria sconsideratezza guasta tutto, attribuisce la colpa al demone e lo chiama malvagio, mentre il malvagio è lui.

Queste erano davvero le convinzioni del poeta? Direi piuttosto che questo era il messaggio ottimistico che egli voleva far pervenire al pubblico con il suo teatro di consumo. Note ben diverse, pessimistiche si incontrano più volte nei frammenti di Menandro: purtroppo non sappiamo chi e in quale occasione pronunziasse le frasi intrise di malinconia (la più nota è: «muor giovane colui che al cielo è caro», fr. 11 K.-Th.; ma nelle *Bacchides* di Plauto, vv. 816-821, il servo Crisalo pronunzia tale massima a fini canzonatori: se qualche dio lo avesse amato, il suo vecchio padrone doveva essere morto da più di dieci, anzi da più di vent'an-ni) e se realmente fossero più sincere delle dichiarazioni confortanti. Andrà anche specificato che lo scarso materiale a noi pervenuto di Menandro (otto per cento circa della sua copiosa produzione) non è quello conosciuto e imitato a Roma: possiamo istituire qualche confronto solo fra i pochi brani del *Dis exapaton,* il *Duplice ingannatore*, e le *Bacchides* di Plauto. La selezione papiracea che ci ha restituito opere (per lo più frammentarie) di Menandro rivela solo i gusti del pubblico greco, non è stata fonte di idee e di temi per i rapaci Romani.

Tra gli elementi teatrali che contrassegnano la commedia di Menandro spiccano, chiamiamolo così, il prolungamento della scena verso gli interni e gli «a parte». In apertura degli *Epitrepontes*, Smicrine blatera fra sé e sé, deprecando gli sprechi del figlio: e Cherestrato, amico di suo figlio, in un angolo commenta puntualmente lo sfogo di Smicrine (vv. 127-141):

Smicrine Di questo mi stupisco. E non parlo di come si ubriaca. È incredibile come uno, magari facendosi violenza, si beva il patrimonio a forza di un obolo per quartino.

Cherestrato Me l'aspettavo proprio. Questo qui piomba tra i piedi, e all'amore gli mette i bastoni fra le ruote.

Smicrine Ma a me che importa? Crepi pure. Ha ricevuto in dote quattro talenti d'argento e crede di non dover dipendere dalla moglie. Dorme fuori casa, paga dodici dracme al giorno a un lenone.

Cherestrato Dodici. Ma come è bene informato!

Smicrine Quanto basta a un individuo per tirare avanti un mese e sei giorni.

Cherestrato Il conto è perfetto: due oboli al giorno, un brodino per l'ammalato.

Il prolungamento della scena è creato artificialmente nel senso che qualcuno esce di casa e continua un discorso con un interlocutore invisibile che sta dentro: come fa, sempre negli *Epitre-pontes,* la cortigiana Abrotono agli inizi dell'atto terzo (vv. 430-435).

Abrotono. Lasciatemi in pace, vi prego non tormentatemi (*tra sé e sé*). A quanto pare non mi son resa conto che prendevo in giro me stessa, poveraccia. Amare. Ma quell'uomo mi odia con tutte le sue forze. Non mi permette neppure di stargli seduta accanto, disgraziata me: vuole che me ne stia discosta da lui.

Gli *Epitrepontes* sono, del resto, tra le commedie superstiti di Menandro, quella costruita con maggior sapienza. In essa si intrecciano, con notevole maestria, tre spunti diversi: il tema del bambino riconosciuto, il tema della fanciulla sedotta che sposa, senza conoscerlo, il seduttore, il tema dell'amore di Cherestrato per l'etera Abrotono.

Il riso di Menandro è affidato non alle bizzarrie dell'avventura, alla giocosità della vicenda, bensì a qualche isolata scena o trovata buffa. Nel *Dyskolos* tutti si mobilitano perché Cnemone è caduto in un pozzo e bisogna tirarlo fuori (vv. 574 sgg.), Geta e Sicone, nel finale, si prendono un'allegra vendetta con canti e danze, ai danni di Cnemone. Divertenti sono per natura propria certe figure: il cuoco fornito di coltellacci e arnesi da cucina, chiacchierone oppure collerico, il finto medico (*Aspis,* vv. 432-464) che si esprime in un greco artefatto, in un dorico aggiustato. La mitologia può prestarsi a qualche sapida battuta. Cnemone, nel *Dyskolos* (vv. 153-157), proclama beato Perseo perché poteva levarsi in volo evitando così di incontrare la gente e perché con la testa della Gorgone riusciva a pietrificare i seccatori. Demea, nella *Samia* (vv. 335-337), definisce Criside una Elena con cui suo figlio voleva scappare. Sempre Demea spiega all'amico Nicerato la inattesa calamità toccata a Plangone, in termini di poco seria mitologia (vv. 589-595).

Demea. Non ti è mai capitato, Nicerato, di sentir raccontare da attori tragici come Zeus si è trasformato in oro, è filtrato attraverso il tetto e ha reso incinta una ragazza chiusa in casa?

Nicerato E questo cosa c'entra?

Demea C'entra: vuol dire, forse, che c'è da aspettarsi di tutto. Controlla il tetto per vedere se passa acqua da qualche parte.

Nicerato Quasi dappertutto. Ma cosa c'entra con l'affare in questione?

Demea Eh, Zeus una volta si trasforma in oro, un'altra volta in acqua. Vedi, è opera sua. Come abbiamo fatto presto a scoprirlo!

Ci sono anche dei battibecchi abbastanza animati, tipo lo scontro tra Smicrine (?) e Blepes (?) nei *Sicionii* (vv. 150-168). Il primo accusa il secondo di essere un plebeo, un insulso, un miserabile, e il secondo replica chiamando l'avversario oligarchico, mascalzone, sopracciò e si gloria di essere un plebeo. Ognuno dei due invita l'altro a crepare e il litigio rischia di degenerare in pugilato. La scatologia, il riso stercorario, per quel che ci risulta, appare solo una volta, nella *Perinthia* (= la Donna di Perinto, in un frammento restituitoci dal Papiro di Ossirinco 855): un servo, minacciato di rogo dal padrone, che arriva con delle fascine e una fiaccola accesa, se la fa sotto (vv. 1-18). Né Menandro indulge alla facile comicità dell'osceno. Parole pruriginose, tratte ambiguamente dalla sfera militare, sono pronunziate dal servo del soldato Polemone nei riguardi di Abrotono (*Perikeiromene,* vv. 482-485) «Hai delle ottime qualità per un assedio: sai montare, sai fare manovre avvolgenti. Dove vai, sgualdrina? Ti vergogni? Te

ne importa qualcosa?». Ma è una delle poche incursioni di Menandro nel licenzioso compiaciuto. Gli insulti volgari della *Samia* - «battona» (v. 348), «mangiacacca» (vv. 427, 550) - non hanno alcuna valenza umoristica. Del resto gli attori di Menandro portavano la maschera, ma non avevano come corredo finti e vistosi falli.

Sono ridotti al minimo i giochi di parole (e non sono frizzanti), le metafore spiritose, i termini eccentricamente storpiati. Lo scrittore, come evita sconvolgimenti radicali nelle sue storie, così evita sussulti (o ancor peggio terremoti) verbali, anche se a fini ludici.

Nel teatro di pietra dell'epoca di Licurgo (cfr. p. 124) con la sopraelevazione del proscenio, l'orchestra rimane isolata: continuerà a ospitare il Coro, ma solo per brevi intervalli musicali che dividono la commedia in cinque parti (ma non si riesce a capire la ragione dei cinque atti e non si sa se davvero fossero sempre cinque). L'ingresso del Coro è in genere segnalato da un attore che invita a sgombrare la scena e a lasciare il posto al gruppo di «esagitati» che sta arrivando (cfr. p. 70). Si è ipotizzato che i Cori fossero accompagnati in Menandro da esecuzioni aulodiche di musica frigia ossia, secondo certi interpreti, invasata. Era, pare, la gran moda di un'epoca che vide l'invenzione di un nuovo strumento, l'*αὐλός γίγγρας*, dal suono piuttosto acuto. Tale strumento viene celebrato in maniera appassionata da Amphis, un commediografo di poco anteriore a Menandro (caf ii, fr. 14).

I dialoghi menandrei si svolgono di solito in trimetri giambici, ricchi di soluzioni e di pause, di inarcature: è un modo di avvicinarsi il più possibile al parlato. Nei momenti più concitati o cruciali compaiono serie di tetrametri trocaici. È testimoniata, con accompagnamento musicale dell'aulos, anche la presenza di tetrametri giambici catalettici: si trovano, ed è l'unica testimonianza, nel finale burlesco del *Dyskolos* (vv. 880-958).

Nel *Paragone tra Aristofane e Menandro*, 853 e-f, Plutarco osserva «qualunque passione o carattere esprima, Menandro anche quando si accosta ai personaggi più diversi, mantiene un'unità e si rassomiglia, sempre ricorrendo a espressioni comuni, familiari, di uso corrente. Tra i molti famosi artigiani mai nessuno, calzolaio o sarto o altro che sia, ha saputo fare una scarpa, una maschera, un mantello in modo ugualmente idoneo a un uomo e insieme a una donna, a un giovane, a un vecchio, a uno schiavo: lo stile di Menandro è tale da andar bene per tutti i caratteri, tutte le situazioni, tutte le età». La validità del giudizio plutarcheo è confermata dalle opere a noi pervenute di Menandro. Armonioso, gradevole nelle sue precise costruzioni, lo scrittore adopera una lingua di conversazione, pulita da ogni eccesso sia preziosistico sia passionale, una lingua in cui gli elementi sono perfettamente omogeneizzati sul tono medio. Il che spiega perché sia tanto difficile tradurre Menandro: è come procedere su una superficie lucidata a specchio: incombe sempre il rischio di uno scivolone per soverchio o anche per difetto di prudenza.

Guida Bibliografica

Sulla vita teatrale greca costituiscono preziose e intelligenti fonti di informazioni R.C. Flickinger, *The Greek theatre and its drama,* Chicago 1918; A. Pickard-Cambridge, *The dramatic Festival of Athens* (revised by J. Gould and D.M. Lewis), Oxford^2 1973. Non minore utilità rivestono lavori «tecnici» quali P. Arnott, *Greek scenic conventions in the fifth century B.C.,* Oxford 1962; H.C. Baldry, *The Greek tragic theatre,* London 1971 (trad. it. Bari 1972); D. Bain, *Actors and audience,* Oxford 1972; H. Kin-dermann, *Das Theaterpublikum der Antike,* Salzburg 1979 (trad. it. Firenze 1990).

Sugli attori è indispensabile l'agile panoramica di P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grece antique,* Paris 1976; di grande utilità anche il repertorio di dati raccolti da I.E. Stefanis, *Dionysiakoi Technitai,* Herakleio 1988. In campo archeologico offrono un ragguaglio completo (e innovativo) le due monografie di L. Polacco, *Il teatro antico di Siracusa,* n, Padova 1990;*Il teatro di Dioniso Eleutereo ad Atene,* Roma 1990.

Notizie su rappresentazioni moderne di testi classici si trovano in «Dioniso», la rivista dell'Istituto nazionale del dramma antico (Siracusa, dal 1989), e nei «Cahiers du Gita», Montpellier 1985-.

Eschilo

edizioni critiche La prima edizione di Eschilo (*editio princeps*) è la Aldina stampata a Venezia nel 1518; ma la storia delle edizioni critiche si può far iniziare con il testo stabilito da G. Hermann, Berlin 1859[2]. Ad esso seguirono, con vasto esame del materiale manoscritto, l'edizione di G. Vitelli-N. Wecklein, Berlin 1885-93, e quella di U. von Wilamowitz-Moellendorf, Berlin 1914,

fondamentale anche per la raccolta delle testimonianze antiche e gli interventi metrici. Dello stesso autore usciva nel 1932, sempre a Berlino, un'*editto minor*, più agile e ricca di nuovi apporti. Nella collezione *Les Belles Lettres* Eschilo è stato curato, e reso in un modo ben accolto da uomini di teatro francesi, da P. Mazon (Paris 1925, 1958[7]); nella Loeb Library, da H. Weir Smyth, London 1925-26, con varie ristampe, e un'eccellente appendice dei frammenti trovati dopo il 1930 e di cui si è conservato almeno un verso intero, dovuta a H. Lloyd-Jones; l'opera è corredata di versione. Un testo delle tragedie e dei frammenti, sempre con traduzione, si deve nelle *Tusculum* a O. Werner (Munchen 1969[2]). Nella Biblioteca Oxoniense sono usciti prima G. Murray (Oxford 1955[2], con felici suggerimenti di Paul Maas), poi D. Page (Oxford 1972). In Italia esiste un testo con versione di M. Un-tersteiner, Milano 1946-47 (2 voli, e un fascicolo con appendice metrica): esso non ha incontrato il consenso di tutti gli studiosi. Per i tipi della Teubner è uscita in Germania un'edizione pregevole anche per il numero di manoscritti collazionati e per la rettifica di paternità di molte congetture: M.L. West, *Aeschylns tra-goediaecum incerti poetae Promethens,* Stuttgart, 1990.

I frammenti di Eschilo, citati da scrittori antichi o reperiti in papiri, sono stati pubblicati, talvolta con supplementi audaci, da H.J. Mette (Berlin 1959, con integrazione nelle annate 1968, pp. 513-534, e 1975, pp. 338-344, nella rivista «Lustrum»); Mette, nel suo successivo volume, *Der verlorene Aischylos* (Berlin 1963) ne ha fornito una traduzione, commento e ricostruzione. Ora esiste una magistrale raccolta dei frammenti, curata da S. Radt, *Tragicorum graecorum fragmenta,* voi. ni: *Aeschylus*, Göttingen 1987.

In Italia, si era per primo occupato dei due drammi satireschi *I pescatori* e *I delegati* (testo e commento) A. Setti, in «Annali della Scuola Normale di Pisa», 1948, pp. 1-36; 1952, pp. 205-244. Sulla problematica e sul testo di entrambi, buone osservazioni si devono a I. Gallo, in *Studi salernitani in memoria di Raffaele Cantarella,* Salerno 1981, pp. 97-155. Pregevoli anche i lavori di M. Di Marco, *su I Delegati* (*Theoroi*) in «Helikon» 1969-70, pp. 373-422 e su *I Pescatori,* in «Bollettino dei classici», Accademia dei Lincei, 1983, pp. 89-97.

commenti Va segnalato, innanzitutto, perché è ancora oggi utile, il lavoro di F. A. Paley, *The tragedies of Aeschylus with an English commentary,* London 1879. Tra i moderni esegeti, occorre ricordare H .J. Rose, *A commentary on the surviving plays of Aeschylus*, 2 voll., Amsterdam 1957-58. Sempre in Olanda esiste un commento delle *Supplici* dovuto a J. Vùrtheim, Amsterdam 1928, e dei rimanenti sei drammi ad opera di P. Groeneboom, Groningen 1930-52. La trilogia è stata stampata con traduzione e note di W.G. Headlam e G. Thomson, 2 voll., Amsterdam 1967[2]. Dell'*Agamennone* esiste una monumentale interpretazione di E. Fraenkel, 3 voll., Oxford 1962[2]: è una sorta di somma del sapere umanistico che spazia con sicurezza nei più diversi campi. Ma sono eccellenti anche le succinte e brillanti postille all'*Agamennone* di J.D. Denniston e D. Page, Oxford I960[2]. Tra i più recenti studi su singole tragedie spiccano i volumi di D.J. Co-nacher, *Aeschylus' Prometheus bound. A literary commentary*, Toronto 1980; e L. Lupa§ e Z. Petre,

Commentane aux Sept contre Thebes d'Eschyle, Bucare§ti-Paris 1981. Ai *Sette contro Tebe* ha dedicato la sua attenzione anche G.O. Hutchinson, Oxford 1985.

scolii Esiste un'edizione degli scolii di Eschilo dovuta a W. Dindorf (più un uomo d'affari che un filologo, secondo Wilamo-witz): risale al 1851 (Oxford-Leipzig). Sono usciti nel secondo Novecento gli scolii i: ad *Agamennone, Coefore, Eumenidi, Supplici,* ii: ai *Sette contro Tebe,* ad opera di O.L. Smith, Leipzig 1976-1982, nonché gli scolii di Demetrio Triclinio ai *Persiani,* a cura di L. Massa Positano, Napoli 1963^2. C.J. Herington ha pubblicato *The olders cholia on the Prometheus Round,* Leiden 1972.

lessici II lessico corrente per Eschilo è oggi quello di G. Italie, *Index Aeschyleus,* Leiden 1964'; si veda anche H.G. Endinger, *Index analyticus Graecitatis Aeschyleae,* Hildesheim 1981.

lingua, stile, metrica Alle caratteristiche formali del dire di Eschilo si è rivolta l'attenzione di molti studiosi. Andranno ricordati: J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle,* Paris 1975^2, un libro ricco di felici intuizioni; W.B. Stanford, *Aeschylus in his style,* Dublin 1942; F.R. Earp, *The style of Aeschylus,* Cambridge 1948; S. Srebrny, *Wort und Gedanke bei Aischylos,* Wro-claw 1964; D. Sansone, *Aeschylean metaphors for intellectual activity,* Wiesbaden 1975; E. Petrounias, *Funktion und Thematik der*

Bilder bei Aischylos, Göttingen 1976. Acuti rilievi sulla tecnica espressiva di Eschilo (compresa la sua «sicilianità») in funzione di una datazione delle *Supplici* si trovano in A.F. Garvie, *Aeschylus Supplices: plays and trilogy,* Cambridge 1969, pp. 29-87. Per l'O-*restea* notevole il contributo di A. Lebeck, *The Oresteia. A study in Language and structure*, Washington 1971: l'autrice, tra l'altro, percepisce e mette in rilievo i molti significati delle parole poetiche. Sul vocabolario della caccia e del sacrificio nell'*Orestea,* cfr. P. Vidal-Naquet, in *Mythe et tragèdie en Grece ancienne*, a cura di J.P. Vernant e P. Vidal-Naquet, Paris 1977, pp. 135-158. Una penetrante analisi del quotidiano in Eschilo ha condotto M. West, *Colloquialism and naive style in Aeschylus*, nel volume di saggi in onore di Sir Kenneth Dover: *Owls to Athens,* Oxford 1990, pp. 3-12. Anche in Italia non sono mancati lavori interessanti: si vedano V. Citti, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo,* Bologna 1962; G. Cerri, *Il linguaggio politico nel «Prometeo» di Eschilo. Saggi di semantica*, Roma 1976. Esempi di polisemia nell'*Agamennone* sono illustrati da R. Tosi nella rivista «Le-xis», 3 (Abano Terme 1989), pp. 3-24.

Non esiste un'indagine sistematica sulla metrica di Eschilo: osservazioni singole o più ampie, parziali discussioni si trovano in trattazioni generali (cfr. soprattutto A. Dale, *Lyricmetres of Greek drama,* Cambridge 1968*passim, e* nella *Griechische Verskunst* di U. von Wilamowitz-Moellendorf, Berlin 1921, cap. n, 2, b, pp. 179-209). Per le parti liriche resta ancora valido W. Kraus, *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie, i: Aischylos und Sophokles,* Wien 1957; un esaustivo esame del trimetro giambico di Eschilo si trova nel volume miscellaneo *Ricerche sul trimetro dei tragici greci: metro e verso,* Roma 1975, pp. 35-64.

traduzioni in lingua italiana Dal punto di vista letterario, come capacità di restituire un lessico di alta dignità e di dare il senso del solenne non disgiunto da vigore e impeto, si segnala, in Italia, la resa in versi di classica fattura di tutto Eschilo di Leone Traverso, Firenze 1961^2. Fra le traduzioni della trilogia, molto elegante la prosa dell'*Orestea* di M. Valgimigli apparsa per la prima volta a Firenze nel 1948, riprodotta ora nel volume miscellano *II teatro greco. Tutte le tragedie,* Firenze 1970. Fondamentale, perché pensata e attuata in vista della rappresentazione, *l'Orestiade* in versi liberi di P.P. Pasolini, Torino 1960, corredata da una serie di appunti, memorie, documentazioni di varia provenienza, in «Quaderni del Teatro popolare italiano»; ristampa della sola versione Torino 1985. Si segnala inoltre la scabra

traduzione dell' *Orestea* di Ezio Savino (Milano 1978). Un tentativo di dare veste lirica alle *Coefore* è stato attuato con modesto esito, in mezzo a tanti suoi efficaci esperimenti, da S. Quasimodo, Milano 1949. Un'ardita operazione di calco delle *Coefore* è stata compiuta con intelligenza da Edoardo Sanguineti, Milano 1978. Una versione dell' *Orestea* tesa a privilegiarne il lato sapienziale, con otto inserti filosofici del traduttore in appendice, è stata condotta da E. Severino (Milano 1985) ed è servita di supporto per uno spettacolo allestito da F. Parenti al Teatro Pier Lombardo di Milano. La 2ªversione italiana di A. Caiazza del *Prometeo incatenato* (con testi di A. Trione e A. Caiazza, Milano 1988) è servita per spettacoli della compagnia Trade Mark destinati alle scuole.

saggi La rivalutazione moderna di Eschilo parte, nel Novecento, da U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Aischylos Interpretationen,* Berlin 1914, un volume assai meritorio, anche se Eschilo è visto troppo come una sorta di filosofo della scena, quasi come un presofista. La più acuta valutazione di Eschilo poeta è stata condotta da G. Perrotta, *I tragici greci,* Bari 1931 (rist. Firenze 1966), pp. 13-111; nel volume non mancano, se pur fuggevoli, ottime osservazioni teatrali. Notevole sensibilità estetica e finezza d'approccio rivelano i lavori, usciti in contemporanea, di T.G. Rosenmeyer, *The art of Aeschylus,* Berkeley and Los Angeles 1983, e di R.P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus,* Cambridge 1983. Una serrata indagine della messa in scena e delle convinzioni etico-religiose in Eschilo ha compiuto K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe,* Bern 1949. Un più vasto discorso di carattere sociologico a proposito dei drammi di Eschilo era stato avviato da G. Thomson, *Aeschylus and Athens* (London 1966^3, trad. it. Torino 1949), la cui impostazione di ricerca ha esercitato forte suggestione sul*l'Orestiade* tradotta da P.P. Pasolini. Il modo con cui i temi e gli avvenimenti politici dell'epoca si riflettono nell'opera di Eschilo è stato affrontato da A.J. Podlecki, *The politicai background of Aeschylean tragedy,* Ann Ar-bor 1966. Sulle tensioni tra l'ordine etico-didattico postulato da Eschilo e la realtà da lui stesso evocata, confronta V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca,* Torino 1978. Una suggestiva analisi di Eschilo come maestro di verità ha condotto E. Severino, *Il Giogo. Alle origini della ragione: Eschilo*, Milano 1989, riprendendo e sviluppando ipotesi avanzate nella sua versione dell'*Orestea* del 1985. Tra le miscellanee concernenti Eschilo si segnala per varietà di temi il volume *Aeschylos und Pindar,* Berlin 1981.

Al*l'Orestea* è stato dedicato un quaderno della compagnia Renaud-Barrault (Paris 1955) con apporti dei più diversi protagonisti della cultura francese: lo stesso J.L. Barrault ha ripresentato, con straordinaria intelligenza, i problemi *dell'Orestea* anche come spettacoli in *Nouvelles réflexions sur le théâtre* (Paris 1959, pp. 85-109). Utili per *l'Orestea* anche il quaderno del Teatro popolare italiano (Torino 1960) che contiene, come si è detto, accanto alla versione di P.P. Pasolini, appunti di regia e scenografia, note di studiosi, e il quaderno del «Pier Lombardo» di Milano (Milano 1985), con riflessioni sullo spettacolo, chiose registiche e un'antologia di saggi su Eschilo. Sulla struttura dei drammi di Eschilo, fondamentale resta O. Taplin, *The stagecraft of Ae-schylus,* Oxford 1989^2, ma si veda anche J. de Hoz, *On Aeschylean composition,* i, Salamanca 1979. Sulla possibile scenografia di Eschilo ha scritto eccellenti articoli L. Polacco: cfr., in particolare, *Le Supplici, come le rappresentava Eschilo,* in «Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche», Lugano 1983, pp. 65-89.

Originali saggi sui tre tragici greci e su messe in scena, oggi, dei loro drammi sono riuniti nel volume di B.M.W. Knox, *Word and action,* Baltimore 1980^2. Per moderni allestimenti teatrali di Eschilo, cfr. U. Albini, *Viaggio nel teatro classico,* Firenze 1987, pp. 9-38. Una raccolta di interessanti studi sul personaggio di Clitemestra, ieri e oggi, si trova nel volume *Views of Clytemnestra, ancient and modem,* curato da S.

MacEwen (Studies in Comparative Literature», 9), Lewiston, New York 1990.

Tra le panoramiche sul teatro greco (che includono anche Eschilo, ovviamente) resiste sempre bene (tra l'altro per la chiarezza con cui presenta i drammi) M. Pohlenz, *La tragedia greca,* 2 voll., Brescia 1961una guida utile, e ben articolata, sulla struttura dei drammi greci è costituita dall'antologia di saggi di autori vari raccolta da W. Jens, *Die Bauformen der griechischen Tragödie,* Munchen 1971. Ad essa si affianca, proficuamente, l'aggiornata miscellanea di contributi allestita da G.A. Seech, *Das griechische Drama,* Darmstadt 1979. Un'analisi agile e di piacevole lettura su problemi scenici, esaminati in base a nove tragedie, ha fornito O. Taplin. *Greek tragedy in action,* London 1978. Di grande finezza le pagine dedicate allo specifico teatrale nella tragedia greca da W.B. Stanford, *Greek tragedy and the emotions,* London 1983.

Sull'affascinante problema del *Prometeo* (e della sua fortuna) sono tornati da poco M. Pia Pattoni, *L'autenticità del Prometeo incatenato di Eschilo,* Pisa 1987; Fabio Turato, *Prometeo in Germania. Storia della fortuna e dell 'interpretazione del Prometeo di Eschilo nella cultura tedesca 1771-1871,* Firenze 1988. Illumina le istanze filosofiche e la struttura tecnica del dramma (negandone la paternità eschilea) B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo,* Firenze 1991). Una monumentale bibliografia di Eschilo si deve a A. Wartelle, *Bibliographie historique et critique d'Eschyle et de la tragèdie grecque, 1518-1974,* Paris 1978.

Sofocle

edizioni critiche L'*editio princeps* di Sofocle vede la luce a Venezia nel 1502. A lungo è rimasto punto di riferimento il testo curato il secolo scorso da G. Dindorf-S. Mekler, *Sophoclis tragoediae,* Leipzig 1896[7](prima edizione, del solo Dindorf, Oxford 1832). Nel Novecento si sono susseguite, nell'ordine, P. Masqueray, *Sophocle,* 2 voll., Paris 1922-24; A.C. Pearson, *Sophoclis fabulae,* Oxford 1928[2]; A. Dain, *Sophocle,* 3 voll., Paris 1967-1968[3](con traduzione di P. Mazon); R.D. Dawe, *Sophocles. Tragoediae,* Leipzig 1975-1979. La più accurata e solida edizione di Sofocle in circolazione oggi si deve a H. Lloyd-Jones e N.G. Wilson, *Sophoclis fabulae,* Oxford 1990: essa ha, tra gli altri meriti, quello di avere restituito molte congetture agli studiosi che le avevano per primi avanzate. Un'ampia discussione sui problemi del testo sofocleo è stata riservata, dai due editori, a un volume a parte: *Sophoclea. Studies on the text of Sophocles,* Oxford 1990.

Edizioni globali con commento si devono a Lewis Campbell, *Sophocles. Theplays and fragments,* 2 voll., Oxford 1871-81 (con una puntuale discussione, nell'introduzione, sul linguaggio di Sofocle); R.C. Jebb, *Sophocles. The plays and fragments,* 7 voll., Cambridge 1883-96, e F.W. Schneidewin-I.A. Nauck (riveduti da E. Bruhn-L. Radermacher), *Sophocles,* 7 voll., Berlin 1910-1913. Ben informato ancorché carente in campo metrico il commento (senza testo) di J.K. Kamerbeek, *The plays of Sophocles, Commentaries* (*Trachiniae,* Leiden 1959; *Aiax,* Leiden 1963; *Oe-dipus Tyrannus,* Leiden 1967; *Electra,* Leiden 1974; *Antigone,* Leiden 1978; *Philoctetes,* Leiden 1980; *Oedipus Coloneus*, Leiden 1984).

Una nuova, esemplare edizione dei frammenti di Sofocle ha curato S.L. Radt, *Tragicorum graecorum fragmenta*, 4: *Sophokles,* Gòttingen 1977. Ma ancora si segnala, per la precisione e la sagacia delle note, l'edizione commentata e corredata di indici di A.C. Pearson, *The fragments of Sophocles*, 3 voll., Cambridge 1917. Del dramma satiresco *I Segugi* ha fornito un testo scrupoloso V. Steffen, *Satyrographorum Graecorum fragmenta,* Poznan 1952, pp. 172-197. Ai frammenti papiracei scoperti più recentemente è dedicata l'edizione di R. Carden-W.S. Barrett, *The papyrus fragments of Sophocles,* Berlin-New York 1974.

commenti Tra i commenti alle singole tragedie, a parte il vecchio e robusto lavoro di G. Kaibel, *Sophokles, Elektra,* Leipzig 1896, si segnalano G. Muller, *Sophokles, Antigone,* Heidelberg 1967 (senza testo) e P.E. Easterling, *Sophocles, Trachiniae,* Cambridge 1982 (notevole per originalità e finezza di osservazioni). Ricco di dottrina e molto attento anche all'elemento scenico il lavoro di E.V. Maltese, *Sofocle, Ichneutai,* Firenze 1982. Scolastico, ma più di una volta utile, è W.B. Stanford, *Sophocles, Aiax,* Toronto 1963; relegato tra i libri scolastici, ma di notevole levatura scientifica O. Longo, *Sofocle, Edipo re,* Padova 1989[2]. A O. Longo si deve anche un attento commentario sintattico e stilistico alle *Trachinie* di Sofocle (senza testo), Padova 1968.

Nonostante il ruolo dimesso di appunti universitari, grande valore hanno *Due seminari romani* di E. Fraenkel: *Aiace* e *Filottete di Sofocle,* Roma 1977.

scolii Gli scolii antichi alle tragedie di Sofocle sono stati pubblicati da P.N. Papageorgios, *Scholia in Sophoclis tragoedias vetera,* Leipzig 1888. Si vedano anche V. De Marco, *Scholia in Sophoclis Oedipum Coloneum,* Roma 1952; O. Longo, *Scholia Byzantina in Sophoclis Oedipum Tyrannum,* Padova 1971; G.A. Christodoulou, *Ta archaia scholia eis Aianta,* Atene 1977.

lessici A Hildesheim, nel 1965, è stato ristampato il vecchio lessico di Sofocle: F. Ellendt-H. Genthe, *Lexicon Sophocleum,* Berlin 1872.

lingua, stile e metrica Sono ancora valide e penetranti molte delle osservazioni sulla lingua di Sofocle contenute nell'appendice all'edizione di Schneidewin-Nauck: E. Bruhn, *Anhang*, voi. viii, Berlin 1899; uno studio intelligente dei nomi astratti e della tecnica poetica ha condotto A. A. Long, *Language and thought in Sophocles*, London 1968.

Sullo stile di Sofocle in generale, cfr. F.R. Earp, *The style of Sophocles,* Cambridge 1944. Ottime puntualizzazioni metriche nel volume miscellaneo, *Ricerche sul trimetro dei tragici greci: metro e verso,* Roma 1975, *passim*.

Una pregevole guida alla metrica corale di Sofocle è costituita da H. Pohlsander, *Metrical studies in the lyric of Sophocles*, Leiden 1964.

traduzioni in lingua italiana Alle due traduzioni accademiche e paludate di E. Romagnoli, nella serie *Ipoeti greci,* Bologna 1926, e di E. Bignone, *Sofocle. Le tragedie*, Firenze 1938, si sono contrapposte per densità e vigore quella di G. Lombardo Radice, *Sofocle. Le tragedie*, Torino 1956, e per passione anche intellettuale quella di E. Cetrangolo, *Le tragedie di Sofocle,* Torino 1971. Di agevole lettura la resa approntata da G. Paduano di tutto *Sofocle, tragedie e frammenti* (2 voll., Torino 1982): meritorio l'ampio corredo di note esegetiche. Spiccano tra i singoli esperimenti, anche se il loro taglio è soprattutto letterario e non scenico, G. Perrotta, *Sofocle. Le donne di Trachis,* Bari 1931; C. Sbarbaro, *Sofocle. Antigone,* Milano 1943; S. Quasimodo, *Elettra di Sofocle, Edipo redi Sofocle* in *Tragici greci,* Milano 1963, con molti (e riusciti) sconfinamenti in campo lirico. Interessante la restituzione a calco di E. Sanguineti, *Sofocle. Edipo tiranno,* Bologna 1980: essa ha costituito la base per l'allestimento scenico di B. Besson. Finezza letteraria, sorretta da puntualità linguistica, contrassegna la versione di L. Biondetti, *Sofocle, Antigone,* Milano 1987 (con robusta introduzione politica e polemica di R. Rossanda).

saggi Un bel saggio ottocentesco, troppo spesso trascurato, è quello di M. Patin, *Etudes sur les tragiques grecs. Sophocle,* Paris 1870'. È chiaro che la figura del poeta e i suoi drammi, visti nei loro molteplici aspetti, costituiscono oggetto di continue ricerche. Tra i lavori di maggior impegno e più fruttuosi vanno indicati almeno i seguenti.

U. von Wilamowitz, *Die dramatische Technik des Sophokles,* Berlin 1917, un libro pionieristico sulla costruzione dei drammi di Sofocle; K. Reinhardt, *Sophokles*, Frankfurt 1933, una tappa fondamentale per la valutazione di Sofocle da un punto di vista concettuale in stretta connessione con la sua drammaturgia; E. Turolla, *Saggio sulla poesia di Sofocle,* Bari 1934 (carico soprattutto di entusiasmo e di passione); G. Perrotta, *Sofocle,* Messina 1935, la migliore guida, a tutt'oggi, alla lettura di Sofocle: sensibilissimo alla poesia del drammaturgo, Perrotta ben conosce le regole del gioco teatrale; C.M. Bowra, *Sophoclean tragedy,* Oxford 1944; W. Schadewaldt, *Sophokles und das Leid,* Potsdam 1948[4]; H. Diller, *Göttliches und menschliches Wissen bei Sophokles,* Kiel 1950; A.J. Waldock, *Sophocles the dramatist,* Cambridge 1951 (un libro brillantemente polemico nei confronti dei predecessori); J.C. Opstelten, *Sophocles and Greek pessimism,* Amsterdam 1952, sul problema se la concezione del mondo nelle pagine di Sofocle sia non conciliata e senza speranza. Meritano una lettura non superficiale G. Méautis, *Sophocle, essai sur le héros tra-gique,* Paris 1957; V. Ehrenberg, *Sofocle e Pericle,* trad. it. Brescia 1959 (sui rapporti del poeta con le vicende storiche della sua epoca); A. Maddalena, *Sofocle*, Torino 1963[2]; W.N. Bates, *Sophocles poet and dramatist,* London 1964; B.M.W. Knox, *The heoric temper, studies in Sophoclean tragedy,* Berkeley-Los Angeles 1964 (sul problema del non compromesso dell'eroe di fronte alla realtà che egli respinge: contiene un felice esame dell' *Antigone,* del *Filottete* e dell'*Edipo a Colono*)-, H. Diller, *Sophokles,* Darmstadt 1967

(antologia di una ventina di saggi di varia matrice corredata da una sintetica bibliografia); G. Ronnet, *Sophocle poete tragi-que,* Paris 1969; T.B.L. Webster, *An introduction to Sophocles,* London 1969; M. Untersteiner, *Sofocle,* Firenze 1974 (edizione riveduta di un saggio del 1935 sulla scoperta dell'individuo in Sofocle, con aggiornamento bibliografico a cura di D. Del Corno). Da citare, ancora, R.P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An interpretation,* Cambridge 1980, un esame apparentemente tragedia per tragedia, e volto, in realtà, a un discorso d'insieme su Sofocle.

Ricco di stimoli l'approccio strutturalista di Ch. Segai, *Tragedy and civilisation. An Interpretation of Sophocles,* Cambridge Massachusetts, 1981. Nel lavoro di V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze 1983, l'attenzione non è rivolta all'eroismo, bensì all'umanità comune, sofferente del protagonista tragico (cfr. l'acuta recensione di Ch. Segai in «Classical Philology» 1986, pp. 245-249). Materiale assai pregevole su Sofocle si trova in *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea,* atti del convegno internazionale, Urbino 15-19 novembre 1982, Edd. B. Gentili e R. Pretagostini, Roma 1986.

Nella sterminata letteratura sul teatro e la tragedia greca, sono molti i contributi utili anche in sede sofoclea. Ne segnaliamo alcuni di particolare pregio.

V. De Falco, *Studi sul teatro greco,* Napoli 1958^2; M. Pohlenz, *La tragedia greca,* 2 voll., Brescia 1961^2; H.D.F. Ritto, *Greek tragedy,* London 1961^2; K. von Fritz, *Antike und moderne Tragòdie,* Berlin 1962; C. Del Grande, TPATOAIA. *Essenza e genesi della tragedia,* Milano-Napoli 1962^2; M.J. Anderson, *Classical drama and its influence,* London 1965 (raccolta di diversi contributi dedicati a Ritto); H.D.F. Ritto, *Poiesis. Structure and thought,* Berkeley-Los Angeles 1966 (riguarda sia Eschilo che Sofocle ed è interessante anche per i richiami a Shakespeare); A. Lesky, *Die griechi-sche Tragòdie,* Stuttgart 1968^4; A.W. Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens,* Oxford 1968^2; V. Sander, *Tragik und Tragödie,* Darmstadt 1971 (miscellanea con scritti di vari autori). Aprono nuove, interessanti prospettive le pagine dedicate al teatro greco e ai suoi autori nella *Letteratura greca della Cambridge University,* voi. i, Milano 1989 (ediz. inglese 1985): particolarmente fecondo di idee il saggio su Sofocle di P.E. Easterling, pp. 553-572. Una lezione di intelligenza teatrale, di penetrazione nei problemi è data dal saggio di J. Duvignaud, *Les ombres collectives,* Paris 1965 (trad. it. Roma 1974) e dalle interpretazioni di J. Rott, *The eating of the Gods,* New York 1970 (trad. it. Milano 1977).

Perspicacia critica e scenica non comune rivelano le pagine di B.M.W. Rnox, *Word and action,* Baltimore 1980^2(con discussione anche su spettacoli). Di agile e stimolante lettura W.B. Stanford, *Greek tragedy and the emotions,* London 1983. Per Sofocle rivisitato oggi al cinema e al teatro, si vedano rispettivamente R. Mackinnon, *Greek tragedy into film,* London 1986 e U. Albini,

Viaggio nel teatro classico, Firenze 1987. Il volume miscellaneo *Scena e spettacolo* nell'*antichità,* atti del convegno internazionale di studio, Trento, 28-30 marzo 1988 a cura di L. De Finis, Firenze 1989, contiene due penetranti articoli su Sofocle e cioè O. Taplin, *La cartografia scenica nel Filottete,* e M. Fantuzzi, *L'ambigua prigione di Antigone,* pp. 165-178; 193-203. Sulla fortuna del mito di Antigone, dopo i saggi di S. Fraisse, *Le mythe d'Antigone,* Paris 1974 e di C. Molinari, *Storia di Antigone,* Bari 1977, si veda ora la provocatoria e geniale indagine di G. Steiner, *Le Antigoni,* Milano 1991 (ed. inglese 1984).

Euripide

edizioni critiche L'*editio princeps* di Euripide vide la luce a Firenze verso il 1494 ad opera di G. Lascaris: includeva *Medea, Ippolito, Alcesti, Andromaca.* Seguì, a Venezia, la stampa di tutte le altre tragedie, esclusa \'*Elettra,* nel 1503. Quest'ultima fu pubblicata nel 1545 a Roma da P. Vettori. Nel nostro secolo si sono avute sinora due edizioni complete di Euripide, quelle di G. Murray, *Euripides fabulae,* Oxonii, i, 1902 (rist. 1966); n, 1913^2 (rist. 1966); ni, 1913^2(rist. 1969) e di A.S. Way, *Euripides,* «Loeb Classical Library», **i-iv**, London 1912 (rist. 1962-1966), con traduzione inglese a fronte. All'edizione (iniziata a Parigi nel 1923 e più volte ristampata) con trad. di F. Chapouthier-H. Gregoire-L. Meridier-J. Meunier-L. Parmentier e F. Jouan in 6 volumi manca ancora il *Reso* (di dubbia autenticità). Una nuova edizione oxoniense è affidata a J. Diggle: sono usciti sinora il i e il n volume, Oxford 1987^2, 1986^2. Merito dello studioso è avere riguardato a fondo i codici, le loro parentele, essere intervenuto con congetture puntuali e felici restauri. I frammenti si trovano in A. Nauck, *Tragicorum Graecorum fragmenta,* Lipsiae 1889^2, utilizzabile nella ristampa curata e dotata di un supplemento da B. Snell, Hildesheim 1964, mentre va segnalato che tra qualche tempo uscirà a Gòttingen, a cura di R. Kannicht, una nuova edizione completa dei frammenti euripidei, contenente anche i reperti papiracei. Questi ultimi sono elencati, con ovvi limiti cronologici, in R.A. Pack, *The Greek and Latin literary texts from Grae-co-Roman Egypt,* Ann Arbor 1965^2, nn. 378-454, e raccolti in C. Austin, *Nova fragmenta Euripidea in papyris reperta,* «Kleine Texte», 187, Berlin 1968.

commenti Molti sono i commenti che accompagnano edizioni di singole tragedie euripidee; alcuni di essi rappresentano un sicuro mezzo di orientamento per una molteplicità di problemi: così la monumentale esegesi di U. von Wilamowitz-Moellen-dorff, *Euripides, Herakles,* **i-iii**, Berlin 1959^2(rist. anast.); E.R. Dodds, *Euripides, Bacchae,* Oxford I960^2; V. Di Benedetto, *Euri-pidis Orestes,* Firenze 1965; W.S. Barrett, *Euripides, Hippolytos,* Oxford 1969, con la penetrante recensione di H. Lloyd-Jones, *Journal of Hellenic Studies,* 85, 1965, pp. 164-171; R. Kannicht, *Euripides, Helena,* **i-ii**, Heidelberg 1969; Chr. Collard, *Supplices,* **i-ii**, Groningen 1975; K.H. Lee, *Troades,* London 1976; G.W. Bond, *Euripides, Heracles,* Oxford 1981; C.W. Willink, *Euripides, Orestes*. Oxford 1989. Quest'ultimo lavoro si raccomanda anche per le perspicaci osservazioni sceniche. Esistono pregevoli commenti anche di drammi giunti a noi parzialmente. Andranno ricordati almeno l'*Ipsipile* di G.W. Bond, Oxford 1963 (il papiro di *Ipsipile* è stato rivisto recentemente da W.E.H. Cockle, Roma 1987), il *Cresfonte* di O. Musso, Milano 1974, *l'Eretteo* di P. Carrara, Firenze 1977.

scolii L'ultima edizione completa è ancora quella di Ed. Schwartz, *Scholia in Euripidem,* Berlin, i, 1887; n, 1891 (rist. 1966). Cfr. anche O.L. Smith, *Scholia metrica anonyma in Euripidis Hecubam Orestem Phoenissas,* Copenhagen 1977; S.G. Daitz, *The Scholia in the Jerusalem palimpsest of Euripides,* Heidelberg 1979.

lessici Al fondamentale J.T. Allen-G. Italie, *A concordance to Euripides,* Groningen 1954 (rist. 1971) si è aggiunto Chr. Collard, *Supplement to the Alien & Italie concordance to Euripides,* Groningen 1971 (un ulteriore aggiornamento lessicografico sarà in appendice alla preannunciata nuova edizione dei frammenti di R. Kannicht).

lingua e stile A parte le ricerche dedicate a problemi minori e minimi, è proficua la consultazione di W. Breitenbach, *Untersuchungen zur Sprache der euripideischen Lyrik,* «Tübinger Beiträge», 20, Stuttgart 1934

(rist. Hildesheim 1967); L. Bergson, *L'épithete ornamentale dans Eschyle, Sophocle et Euripide,* Uppsala (Lund) 1956; D.M. Clay, *A formai analysis of the vocabularies of Aeschylus. Sophocles & Euripides,* i, Athens 1958; ii, Minneapolis 1960; Fr. Johansen, *General reflections in tragic rhesis,* Kopenha-gen 1959; Sh.A. Barlow, *The imagery of Euripides,* London 1971; accurati rilievi morfologici e sintattici in J. Smereka, «Studia Euripidea», Leopoli, i, 1936; ii / 1, 1937. Tra gli articoli, il basilare P.T. Stevens, *Colloquiai expressions in Euripides*, «Classical Quarterly», 31 (1937), pp. 182-191, è stato allargato a libro, *Hermes Einzelschriften Heft 38,* Wiesbaden 1976. Molto precisa e acuta l'indagine di M. McDonald, *Terms far happiness in Euripides,* Gòttingen 1978. Di notevole valore l'esplorazione di elementi chiave nel linguaggio della *Medea* condotta da P. Pucci, *The violente of pity in Euripides' Medea,* Ithaca and London 1980. Evidenzia brillantemente nuove prospettive semantiche nel tessuto linguistico delle *Baccanti* Ch. Segai nel suo *Dionysiac poetics and Euripides'Bacchae,* Princeton 1982.

metrica A prescindere dalle apposite sezioni dei manuali complessivi, la critica ha soprattutto esaminato il fenomeno delle soluzioni nel trimetro giambico recitativo, tentando di trarne anche indicazioni sulla cronologia dei drammi: E.B. Ceadel, *Resol-ved feet in the trimeter of Euripides and the chronology of the plays,* «Classical Quarterly», 35 (1941), pp. 66 sgg.: il metodo è stato particolarmente sfruttato (anche sulla scorta di Th. Zielinski, *Tragodoumenon libri tres,* Cracoviae 1925) da T.B.L. Webster, *Euripides,* London 1967; ottimo il capitolo di C. Prato, *Ricerche sul trimetro euripideo,* in *Ricerche sul trimetro dei tragici greci: metro e verso,* Roma 1975, pp. 111-148, con l'accento sulla fluidità voluta del fraseggio logico-sintattico di Euripide. Dallo stesso C. Prato è stato sottolineato l'influsso della tecnica orale sul trimetro di Euripide in *Problemi di metrica classica,* Genova 1978, pp. 77-99. Sul metro trocaico: W. Krieg, *Der trochàische Tetrameter bei Euripides,* «Philologus», 91 (1936), pp. 42 sgg.; M. Imhof, *Tetrameterszenen in der Tragèdie,* «Museum Helveticum», 13 (1956), pp. 125 sgg. Per i metri lirici, la migliore trattazione generale risale a A.M. Dale, *The lyric metres of Greek drama,* Cambridge 1968^2. Della stessa A.M. Dale cfr. le scansioni suggerite in *Metrical analysis of tragic choruses,* fase, i: *Dactylo-Epitrite,* fase, ii: *Aeo-lochoriambic*, London 1971, 1981.

traduzioni in lingua italiana Una buona raccolta di traduzioni, a cura di autori vari, dei 19 drammi euripidei, si trova in *II teatro greco,* Firenze 1970 (contiene, tra l'altro, la brillante resa del *Ciclope* di C. Sbarbaro); tra le versioni di singoli drammi occupano un posto a sé almeno *dell'Ifigenia in Aulide* di M. Visconti (Torino 1955), l'*Ecuba* di S. Quasimodo (Milano 1963), *Le Baccanti* e *Le Troiane* di E. Sanguineti (rispettivamente Milano 1968, Torino 1974): se Quasimodo sottolinea i momenti lirici e patetici, Sanguineti crea una sorta di calco distanziarne, efficace, però, nel rendere sia le passioni sia i moti intimi dell'animo. Andranno anche menzionate le *Baccanti* di V. Di Benedetto e A. Lombardo, Siracusa 1980; *Ifigenia fra i Tauri* di V. Consolo e D. Del Corno, Siracusa 1982; *Le Baccanti* di G. Guidorizzi, Venezia 1989. Sei tragedie (*Ciclope, Alcesti, Medea, Eraclidi, Ippolito, Andromaca*) sono state rese in un agile italiano, con buon corredo di note anche testuali, da O. Musso, Torino 1980.

Tendono a una resa più attenta alle esigenze della recitazione le versioni di *Elena* e *Ione* (Milano 1988^2), *Ecuba* e *Elettra* (Milano 1989^3) di Umberto Albini e Vico Faggi e le versioni di *Ifigenia in Tauride* e *Baccanti* (Milano 1987), di *Medea* e *Ippolito* (Milano 1990) di U. Albini.

saggi e monografie Tra le panoramiche generali costituisce sempre un pilastro, se non altro per la chiarezza della presentazione dei drammi, M. Pohlenz, *La tragedia greca*, 2 voll., Brescia 1961^2; utili anche i lavori d'insieme di H.D.F. Ritto, *Greek tragedy. A literary study,* London 1961^{3}e A. Lesky, *Die tragische*

Dichtung der Hellenen, Göttingen 1972[3]; molto nitide e penetranti le osservazioni di G. Perrotta, *I tragici greci*, Firenze 1966 (rist. anast.), pp. 163-243, che vede in Euripide il poeta della umana debolezza. Un agile strumento di seria divulgazione è costituito dal manualetto di J. De Romilly, *La tragèdie grecque,* Paris 1982[3]. Numerosissime le intepretazioni dei singoli drammi. Tra le pagine più acute vanno segnalati gli studi euripidei di G. Perrotta, «Studi italiani di Filologia Classica», n.s. vi (1928), pp. 5-102, nonché gli interventi di B.M.W. Rnox sia in articoli specialistici (quali *The Medea of Euripides,* «Yale Classical Studies», 25, 1977, pp. 193-225), sia nelle discussioni sulla «New York Review», particolarmente attente ai problemi anche della realizzazione teatrale o cinematografica (si vedano le puntuali precisazioni sull'*Ifigenia* di Cacoyannis nel numero del 9 febbraio 1978). I contributi di Rnox sono raccolti ora in *Word and action,* Baltimore 1980[2].

Sulle realizzazioni (e rivisitazioni) cinematografiche di testi euripidei, fondamentale il libro di M. McDonald, *Euripides in cinema: the heart mode visible*, Philadelphia 1983. Naturalmente non vanno dimenticate le analisi stimolanti e provocatorie di J. Kott, *The eating of the Gods,* New York 1970 (trad. it. Milano 1977).

Molto nutrita e buona la bibliografia generale, ed è assai difficile menzionare un saggio a preferenza di un altro. Dalla mole delle pubblicazioni andranno comunque citati: P. Decharme, *Euripide et l 'esprit de son théàtre,* Paris 1893; A. W. Verrall, *Euripides the rationalist: a study in the history of art and religion*, 1895 (rist. Cambridge 1913); W. Nestle, *Euripides, der Dichter der grie-chischen Aufklàrung,* 1901 (rist. Darmstadt 1969); P. Masqueray, *Euripide et ses idées,* Paris 1908; G. Murray, *Euripides and his age,* Oxford 1913, 1955[7](trad. it. Bari 1932); D.F.W. Van Lennep, *Euripides poietes sophos,* Amsterdam 1935; G.M.A. Grube, *The drama of Euripides,* London 1941, New York 1973[2]; A. Rivier, *Essai sur le tragique d'Euripide,* Lausanne 1974[2]: Euripide è presentato non come testimone di idee e tensioni della sua epoca, ma come grande artista; W. Zuercher, *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides,* Basel 1947 (secondo lo studioso i personaggi anche maggiori di Euripide sono condizionati dalla situazione più che dal carattere individuale). Dopo la suggestiva ipotesi di un Euripide illuminista, contro cui già però E.R. Dodds, *Euripides the irrationalist,* «Classical review», 42 (1929), pp. 97 sgg., la critica si è mossa in altre direzioni, per un diverso recupero del teatro euripideo. Si vedano E.M. Blaiklock, *The male cha-racters of Euripides: a study in realism*. Wellington 1952; L.H.G. Greenwood, *Aspects of Euripidean tragedy,* Cambridge 1953 (rist. 1972); G. Norwood, *Essays on Euripidean drama,* London 1954; K. Reinhardt, *Die Sinneskrise bei Euripides,* «Die neue Rundschau», 68 (1957), pp. 615 sgg. (ora in *Traditimi und Geist: ge-sammelte Essays zur Dichtung,* Gòttingen 1960); J. De Romilly, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide,* Paris 1960; A. Spira, *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides,* Kallmünz/ Opf. 1960; A. Garzya, *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide,* Napoli 1962; R. Goossens, *Euripide et Athenes,* Bruxelles 1962; G. Zuntz, *The politicai plays of Euripides,* Manchester 1963[2]; K. Matthiessen, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, «Hypomnemata», 4, Göttingen 1964; N.C. Hourmouziades, *Production and imagination in Euripides,* Athen 1965, ricco di stimolanti discussioni sull'armamentario teatrale; Q.H. Macurdy, *The chronology of the extantplays of Euripides,* New York 1966; T.B.L. Webster, *The tragedies of Euripides,* London 1967 e D.J. Conacher, *Euripidean Drama,* Toronto 1977, opera intelligente, che vede anche con che sapienza Euripide regga i fili delle situazioni; E.R. Schwinge, *Die Verwendung der Sticomythie in dem Drama des Euripides,* Heidelberg 1968; H. Rohdich, *Die euripideische Tragödie. Untersuchungen zu ihrer Tragik,* Heidelberg 1968. Ancora, G. Paduano, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide,* Pisa 1968, ora in *II nostro Euripide l'umano,*

Firenze 1986: il lavoro sottolinea, fra l'altro, i contenuti e i motivi euripidei che fecero scandalo nel sec. v; A. Pippin Burnet, *Catastrophe suruived: Euripides'plays of mixed reversai,* Oxford 1971 (molto fine nei rilievi scenici); V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società,* Torino 1971 ; Ph. Vellacott, *Ironie drama,* London 1975; V. Citti, *Tragedia e lotta di classe in Grecia,* Napoli 1979; T.K. Stephanopoulos, *Umgestaltung des Mythos durch Euripides,* Athens 1980; A. Dihle, *Der Prolog der «Bacchen» und die antike Überlieferungsphase des Euripides-Textes,* Heidelberg 1981 (sul problema delle interpolazioni degli attori). Tra i contributi più recenti ricordiamo: R. Aelion, *Euripide héritier d'Eschyle,* tom. **i-ii**, Paris 1983, utile per la ricchezza del materiale esaminato; H. Erbse, *Studien zum Prolog der euripideischen Tragòdie,* Berlin-New York 1984; J. De Romilly, *La modemité d'Euripide,* Paris 1986; D. Kovacs, *The Heroic Muse: studies in the «Hip-polytos» and «Hecuba» of Euripides,* Baltimore and London 1987. Tre comode raccolte di contributi sono quelle di E.R. Schwinge, *Euripides,* Darmstadt 1968; E. Segai, *Euripides: a collection of criticai essays,* Englewood Cliffs, N.J. 1968; P. Burian, *Directions in Euripidean criticism. A collection of essays,* Durham 1985. Una buona presentazione, riassuntiva e critica, dei drammi di Euripide, con menzione di allestimenti scenici, si deve a M. Matteuzzi in *Il teatro. Repertorio dalle origini a oggi,* Milano 1983, pp. 46-64.

Aristofane

edizioni critiche Mentre il testo dei tragici greci ha conosciuto in questo ultimo decennio rivisitazioni esemplari (West per Eschilo, Lloyd-Jones e Wilson per Sofocle, Diggle per Euripide) non esiste una riedizione delle 11 commedie di Aristofane. Tengono ancora banco F.W. Hall-W.M. Geldart, *Aristophanis comoediae* i-ii, Oxford 1906M 90 7^2; V. Coulon, *Aristophane*, i-v, Paris 1923-1930 (trad. di H. van Daele); R. Cantarella, *Aristofane. Le commedie*, i-v, Milano 1949-1964 (con traduzione). Ma una eccellente indagine sul testo della triade bizantina di Aristofane (*Pluto, Nuvole, Rane*) ha condotto Sir K.J. Dover, *The Greeks and their legacy*, Oxford 1988, pp. 223-265. Edizioni delle 11 commedie commentate si devono a J. van Leeuwen, Leiden 1893-1906; a B.B. Rogers, London 1902-1916: non merita le aspre censure che gli sono state mosse dai filologi, ma è utile per lo meno per la mole di materiale raccolta e l'inclusione degli scolii, F.H.M. Blaydes, *Aristhophanis comoediae* i-xi, Halis Saxonum 1880-1893.

Un'esemplare edizione dei frammenti di Aristofane hanno allestito R. Kassel e C. Austin, *Poetae comici graeci* in, Berlin - New York 1984.

commenti Due collezioni di classici si sono arricchite di pregevoli commenti a singole commedie di Aristofane. Per la collana di Oxford andranno ricordati K.J. Dover, *Aristophanes Clouds,* 1968; D.M. MacDowell, *Aristophanes Wasps,* 1971; R.G. Ussher, *Aristophanes Ecclesiazusae,* 1973: in tali lavori l'interesse filologi-co-letterario e l'attenzione alle esigenze sceniche procedono di pari passo. Per la fondazione L. Valla hanno visto la luce *Le Rane* (a cura di D. Del Corno, 1989), *Gli Uccelli* (a cura di G. Zanetto, con traduzione di D. Del Corno, 1987); *Le donne all'Assemblea* (a cura di M. Vetta, con traduzione di I). Del Corno, 1989). Anche in questo caso va segnalato l'intreccio di note esegetico-filologiche e di puntualizzazioni teatrali. Risultano necessari e utili (giustamente) i commenti agli *Acarnesi* di W.J.M. Starkie, London 1909 (rist. New York 1979) e alla *Lisistrata* di U. von Wilamowitz (Berlin 1927, rist. 1958).

scolii Esistono due edizioni ottocentesche, chiaramente superate, degli scolii aristofanei e sono opera di W. Dindorf (Oxford 1838) e di F. Dtibner (Paris 1848). È in corso di pubblicazione, a Groningen, una nuova edizione completa (diretta dal 1960 da W.J.W. Koster, dal 1975 da D. Holwerda).

lessici O.J. Todt, *Index aristophaneus,* Cambridge Mass. 1932; H. Dunbar, *A complete concordante to the comedies and fragments of Aristophanes,* Oxford 1883 (nuova edizione riveduta e ampliata a cura di B. Marzullo, Hildesheim-New York 1972).

metrica J. Descroix, *Le trimètre iambique dès iambographes à la comédie nouvelle,* Macon 1931 ; C. Prato, *Icanti di Aristofane. Analisi, commento, scolii metrici,* Roma 1962; F. Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca,* Roma 1968. Si vedano anche B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischer Komòdien,* **i-ii** Meisenhein 1984, 1985; nonché R. Pretagostini, *Forma e funzione della monodia in Aristofane* in «Scena e spettacolo nell'antichità», Firenze 1989, pp. 111-128.

traduzioni in lingua italiana Resta un capolavoro per genialità inventiva e brillantezza ritmica la versione di E. Romagnoli (Bologna 1907 con infinite ristampe). Molto attenta ai momenti anche cupi, alle amarezze di Aristofane è la resa di B. Marzullo, Bari 1983^3. Tra le singole traduzioni spicca per piacevolezza e intelligenza ironica la restituzione degli *Acarnesi* (con commento) di C.F. Russo (Bari 1953). Buone le antologie di C. Cor-bato, *Acarnesi, Nuvole, Uccelli, Rane,* Milano 1966; di G. Padua-no,

Acarnesi, Nuvole, Vespe, Uccelli, Milano 1982, *Vespe e Uccelli,* in seconda edizione rivista e con testo greco a fronte, Milano 1990; e di G. Mastromarco (*Acarnesi, Cavalieri, Nuvole, Vespe, Pace*) con testo greco, Milano 1983.

saggi Una penetrante lettura di Aristofane (visto come un pacifista a oltranza) si deve a G. Murray, *Aristophanes. A study,* Oxford 1933. Un tentativo di impronta crociana di restituire il mondo e le fantasie di Aristofane risale a Q. Cataudella, *La poesia di Aristofane,* Bari 1934. Grande raffinatezza e sensibilità politica rivelano le pagine dedicate ad Aristofane da G. Perrotta, in «Maia» 1952, pp. 1-31. Il personaggio dominante di Aristofane, privo di scrupoli e ricco di deliziosa cattiveria, è l'oggetto dell'indagine di C.H. Whitman, *Aristophanes and the comic hero,* Cambridge Mass. 1964. Una guida attenta alle commedie di Aristofane, con molte osservazioni nuove enunziate in tono dimesso, è rappresentata da K.J. Dover, *Aristophanic comedy,* London 1972.

Esplora il vincolo unitario che lega tra di loro le commedie di Aristofane C. Moulton, *Aristophanic poetry,* Göttingen 1981.

Notevoli risultati hanno conseguito le ricerche concernenti gli strumenti linguistici e stilistici, l'inventario immaginifico di Aristofane. Rimangono esemplari in questo senso H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes,* Miinchen 1957, di grande rigore e acutezza di interventi; J. Taillardat, *Les images d'Aristophanes. Etudes de langue et de style*, Paris 1965^2; S. Rau, *Paratragödie, Untersuchungen zu einer komischen Form des Aristophanes*, Mtinchen 1967; J. Henderson, *The maculate muse. Obscene language in Attic Comedy*, New Haven - London 1975.

Sul mondo teatrale di Aristofane (inclusa la scena) è intervenuto, un po' frettolosamente, C.W. Dearden, *The stage of Aristophanes,* London 1976 (cfr. la recensione di H.-J. Newiger in «Gnomon» 1983, pp. 197-201). Precise osservazioni tecniche (anche sui tempi di recitazione) si trovano nel libro del regista K. McLeish, *The theatre of Aristophanes,* London 1980. Pionieristica, e densa di spunti, l'indagine di C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984\ Due contributi preziosi sono offerti da un articolo sul ruolo della Corifea nelle *Tesmoforiazuse*, di C. Austin, «Dioniso» 1976, pp. 316-325 e di L.E. Rossi sul finale delle *Vespe,* «Riv. di cultura classica e medioevale» 1978 (Miscellanea Barchiesi), pp. 1149-1170. Un felice (e sin troppo deciso) approccio alla commedia di Aristofane come testimonianza della vita reale in Atene si deve a V. Ehrenberg, *L'Atene di Aristofane. Studio sociologico della commedia attica antica,* Oxford 1951^2(trad. it. Firenze 1957). Si colloca tra la vita reale, l'esegesi e la tecnica drammatica la raccolta di studi di E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes,* Roma 1962.

Inesauribile la messe di monografie e studi su singole commedie di Aristofane o aspetti della sua produzione. Vorrei ricordare alcuni notevoli lavori italiani. Intanto, l'esplorazione psicoanalitica delle *Vespe* condotta da G. Paduano, *Il giudice giudicato,* Bologna 1974. E poi la storia redazionale, sempre delle *Vespe,* tracciata in modo convincente da G. Mastromarco, *Storia di una commedia di Atene*, Firenze 1974, nonché il sottile esame linguistico politico della *Pace* da parte di A. Cassio, *Commedia e partecipazione,* Napoli 1985. Fra i buoni lavori miscellanei vanno menzionati *Aristophane. Les femmes et la cité*, «Les cahiers de Fontenay», 17, 1973 (con uno splendido articolo di S. Said sulle *Eccle-siazuse); Thalie. Mélanges interdisciplinaires sur la Comédie.* «Ca-hiers du Gita», n. 5, Montpellier 1990.

Esauriente (e originale) il quadro tracciato della commedia e i suoi autori da E.W. Handley nella *Letteratura greca della Cambridge University*, voi. i, Milano 1989 (ed. inglese 1985).

Menandro

edizioni critiche II testo corrente per Menandro, prima della messe di scoperte iniziata nel 1958 con il *Dyskolos,* fu quella di A. Koerte, con revisione e ampliamenti di A. Thierfelder, *Menandri quae supersunt,* 2 voll., Lipsiae 1957\ 1959^2. In Italia ha retto bene il campo anche il volume di D. Del Corno, Menandro, *Le commedie*, i (con i resti di 13 commedie), Milano 1967: molto pregevole la prefazione, che continua a costituire uno dei più illuminati profili critici dello scrittore. Oggi circola l'edizione aggiornata (anche se non completamente) di F.H. Sandbach, *Menandri reliquiae selectae,* Oxford 1972. Un'edizione completa, con relativa traduzione, è in cantiere in tre tomi per i tipi della Loeb ad opera di W.G. Arnott: è già apparso il tomo primo (1979) che va *dall'Aspis* agli *Epitrepontes.*

commenti Un buono strumento di lavoro fu rappresentato, a suo tempo, in Italia da G. Coppola, *Menandro, Le commedie*, Torino 1927. Esiste un commento attuale, relativamente globale, ed è costituito da F.H. Sandbach - A.W. Gomme, *Menander. A com-mentary*, Oxford 1973. Singoli testi menandrei sono stati editi con note da molti autorevoli studiosi: il *Dyskolos* da E.W. Handley, London 1965 e da F. Stoessl, Paderborn 1961-1965; *l'Aspis* e la *Samia* da C. Austin, Berlin 1969-1970, e da F. Sisti, Roma 1971, 1974; gli *Epitrepontes* da U. von Wilamowitz, Berlin 1925 (rist. 1958) e da V. De Falco, Napoli 196P; il *Misoumenos* da F. Sisti, Genova 1985.

lingua, stile, metrica Denso e istruttivo l'articolo di F.H. Sandbach, *Menander's Manipulation of Language for dramatic Purposes,* Entretiens Hardt xvi, Vandoeuvres-Genève 1970, pp. 113-136. Pregevole D. Del Corno, *Alcuni aspetti del linguaggio di Menandro*, «Studi classici e orientali» 1975, pp. 13-48. Ancora valido resta il libro di S. Zini, *Il linguaggio dei personaggi nelle commedie di Menandro,* Firenze 1938.

In campo metrico, l'intervento più persuasivo è rappresentato dall'introduzione di E.W. Handley alla succitata edizione del *Dyskolos.* Si è occupata del tetrametro trocaico, del tetrametro giambico e del tetrametro giambico catalettico F. Perusino, «Rivista di cultura class, e medioevale» 1962, pp. 3-22; 45-64; «Studi urbinati» 1965, pp. 156-166; «Quaderni urbinati di cultura class.» 1966, pp. 9-14: cfr. anche F. Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca,* Roma 1968, pp. 131-158. Un'ampia analisi del trimetro di Menandro si trova nel volume *Ricerche sul trimetro di Menandro: metro e verso,* a cura di AA. W., Roma 1983 (con un utile indice dei termini menandrei impiegati in «soluzione»).

traduzioni in lingua italiana Menandro costituisce una sfida perenne per i traduttori: non consente modi troppo colorati e comporta il rischio costante del ronron sonnacchioso. Le versioni che accompagnano l'edizione citata di D. Del Corno hanno eleganza espressiva: costituiscono buoni copioni teatrali i cinque pezzi scelti da G. Paduano, *Menandro, Commedie,* Milano 1980 (*Lo Scudo, il Misantropo, l'Arbitrato, la Donna tosata, la Donna di Samo*). Tra le molte versioni di una sola commedia si presentano interessanti il *Dyskolos* (con testo a fronte) restituito con piglio letterario da C. Diano, Padova 1968 e la *Samia* nella scorrevole restituzione di I. Gallo, Salerno 1973. Della *Samia* esiste anche un estroso rifacimento teatrale di M. Prosperi. Ricerca un gradevole colloquiale F. Sisti nella sua resa di *Aspis, Samia, Mi-soumenos.*

saggi Di notevole spessore intellettuale sono i contributi di T.B.L. Webster, *Studies in Menander,* Manchester I960^2; *Studies in later Greek Comedie,* Manchester 1970^2; *Introduction to Menander,* Manchester 1974. Essi comprendono esegesi di testi inquadrati in una problematica generale, indicazione di paralleli,

anche strutturali, presentazione del poeta nell'ampia cornice della sua epoca. Rigorosa e sottile l'indagine di A. Blanchard, *Essai sur la composition des comédies de Ménandre,* Paris 1983: essa verte sia sullo stato attuale di conoscenza delle commedie di Menandro e sulla loro composizione, sia sulla società in cui visse il poeta, sulle regole morali di tale società. Uno spericolato tentativo di vedere in Menandro un filosofo peripatetico, ligio ad Aristotele, si deve a A. Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino 1965.

In campo più specificamente teatrale si segnalano almeno tre lavori. Ossia E.W. Handley, *The conventions of the comic stage and their exploitation by Menander,* Entretiens Hardt xvi, Vandoeuvres-Genève 1970, pp. 1-26, sulle tecniche di Menandro a fine atto e inizio dell'atto successivo, con sfruttamento drammatico dell'intervallo. E poi, N. Holzberg, *Menandre. Untersuchungen zur dramatischen Technik,* Nurnberg 1974, sull'esposizione dei fatti, sul modo come si annoda e scioglie l'intreccio, sulle entrate in scena. E, infine, J. Blundell, *Menander and the Monologue,* Gottingen 1980. Sulla tipologia dei personaggi resta ancora insostituibile H. Dohm, *Mageiros. Die Rolle des Kochs in der griechischrö-mischen Komòdie,* Munchen 1964. Molto acuti gli interventi di W.T. MacCary, *Menander's characters: their names, roles and masks; Menander's old men; Menander's soldiers: their names, roles and masks,* rispettivamente in «Trans, of American philol. as-sociation», 1970, pp. 277-290; 1971, pp. 303-325; «Amer. journal of philology» 1972, pp. 279-298: i tipi di Menandro portano con sé uno schema narrativo fisso.

Su Menandro e la società vanno citati C. Préaux, *Ménandre et la société Athénienne,* «Chronique d'Egypte» 1970, pp. 84-100; e, splendida continuazione all'articolo della Préaux, in base alle nuove scoperte, E.G. Turner, *Menander and the new society of his time,* «Chronique d'Egypte», 1979, pp. 106-126. Inquadra bene i problemi D. Del Corno, *Vita cittadina e commedia borghese,* «Storia e civiltà dei Greci», Milano 1979, in, 3, pp. 265-295. Piacevole l'esposizione di M. Fernàndez-Galiano, *La Atenas de Menandro,* Madrid 1961.

Volumi pubblicati in questa collana:

AA.W., *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale*

A.N. Afanas'ev, *Fiabe russe proibite*

Francesco Alberoni, *Gli invidiosi*

Francesco Alberoni, *Genesi*

Francesco Alberoni, *L'albero della vita*

Francesco Alberoni, *Innamoramento e amore*

Francesco Alberoni, *Le ragioni del bene e del male*

Francesco Alberoni, *L'amicizia*

Francesco Alberoni, *L'erotismo*

Francesco Alberoni, *Pubblico e Privato*

Francesco Alberoni - Salvatore Veca, *L'altruismo e la morale*

Guido Almansi - Claude Béguin, *Teatro del sonno*

Guido Almansi, *Amica ironia*

Louis Althusser, *Quel che deve cambiare nel partito comunista*

Alberto Arbasino, *Matinée*

Alberto Arbasino, *Trans-Pacific Express*

Alberto Arbasino, *Un Paese senza*

Alberto Arbasino, *Il meraviglioso, anzi*

Deirdre Bair, *Samuel Beckett. Una biografia*

Gabriele Baldini, *Abitare la battaglia*

Gian Luigi Beccaria, *Italiano*

Gian Luigi Beccaria, *Le forme della lontananza*

Quentin Bell, *Virginia Woolf*

Ingmar Bergman, *Lanterna magica*

Bruno Bettelheim, *La fortezza vuota* Maurice Blanchot, *Passi falsi* Andrea Bonomi, *Le immagini dei nomi* Nino Borsellino, *La tradizione del comico*

John Brockman, *Einstein, Gertrude Stein, Wittgenstein àf Frankestein*

Pascal Bruckner - Alain Finkielkraut, *Il nuovo disordine amoroso*

Italo Calvino, *Lezioni americane*

Italo Calvino, *Collezione di sabbia*

Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*

Piero Camporesi, *Il brodo indiano*

Piero Camporesi, *La casa dell 'eternità*

Piero Camporesi, *Le officine dei sensi*

Emilio Cecchi, *Di giorno in giorno*

Massimo Colesanti, *Stendhal. Le regole del gioco*

Gian Biagio Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*

Robert Darnton, *L'intellettuale clandestino*

Giacomo Debenedetti, *Verga e il naturalismo*

Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*

Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*

Giacomo Debenedetti, *Pascoli: la «rivoluzione inconsapevole»*

Giacomo Debenedetti, *Quaderni di Montaigne*

Oreste Del Buono, *Il comune spettatore*

Roberto De Monticelli, *L'attore*

Bram Dijkstra, *Idoli di perversità*

Gillo Dorfles, *Elogio della disarmonia*

Georges Duby, *Il sogno della storia*

Hans Magnus Enzensberger, *Mediocrità e follia*

Hans Magnus Enzensberger, *Ah, Europa!*

Leslie Fiedler, *Freaks*

Luigi Forte, *Le forme del dissenso*

Franco Fortini, *Insistenze*

Franco Fortini, *Extrema ratio*

Carlo Emilio Gadda, *Lettere a Gianfranco Contini*

Carlo Emilio Gadda, *I viaggi la morte* Cesare Garboli, *Falbalas* Cesare Garboli, *Penna Papers* Giovanni Gentile, *Opere filosofiche* Romano Giachetti, *Lo scrittore americano* André Glucksmann, *Ipadroni del pensiero* Giuliano Gramigna, *Le forme del desiderio* Nigel Hamilton, *Ifratelli Mann* Vàclav Havel, *Interrogatorio a distanza* Ruggero Jacobbi, L '*avventura del Novecento* Vladimir Jankélévitch, *Trattato delle virtù* Giovanni Jervis, *La psicoanalisi come esercizio critico* Giovanni Jervis, *Presenza e identità* Furio Jesi, *Cultura di destra*

Paul Kennedy, *Ascesa e declino delle grandi potenze* Gina Lagorio, *Sbarbaro*

H.C. Landon Robbins, *1791 L'ultimo anno di Mozart*

Gilles Lipovetsky, *L'impero* dell'*effimero*

Grazia Livi, *Da una stanza ali 'altra*

Mario Luzi, *Discorso naturale*

Michel Maffesoli, L '*ombra di Dioniso*

Claudio Magris, *Itaca e oltre*

Claudio Magris, *Danubio*

Giorgio Manganelli, *Laboriose inezie*

Predrag Matvejevic, *Mediterraneo*

Hans Mayer, *I diversi*

James Mellow, *Cerchio magico*

Luigi Meneghello,/wra

Alice Miller, *L'infanzia rimossa.* (*Dal bambino maltrattato all'adulto distruttivo nel silenzio della società*)

Morpurgo - Guido Tagliabue, *Geologia letteraria*

Vladimir Nabokov, *Lezioni di letteratura*

Vladimir Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*

Vladimir Nabokov, *Lezioni sul Don Chisciotte*

Boris Pasternàk, *Le barriere* dell'*anima*

Octavio Paz, *Una terra, quattro o cinque mondi*

Maurice Pinguet, *La morte volontaria in Giappone*

S.S. Prawer, *La biblioteca di Marx*

Mario Praz, *Studi e svaghi inglesi*

Mario Praz, *Fiori freschi*

W.V. Quine, *Quiddítates*

Tom Regan, *I diritti animali*

Adrienne Rich, *Nato di donna*

Jean-Pierre Richard, *Proust e il mondo sensibile*

Alberto Ronchey, *Giornale contro*

Franco Russoli, *Arte moderna cara compagna*

Roberto Sanesi, *La valle della visione*

Jean-Paul Sartre, *Lettere al Castoro e ad altre amiche* (*1926-1963*) Giorgio Soavi, *Il quadro che mi manca* Jean Starobinski, *Tre furori*

Jean Starobinski, *17891sogni e gli incubi della ragione* George Steiner, *Le Antigoni*

Ian Stewart - Vann Joines, *L'Analisi Transazionale*

Roberto Tassi, *L'atelier di Monet*

Abram Terz (Andrej Sinjavskij), *Una voce del coro*

Abram Terz (Andrej Sinjavskij), *Nell'ombra di Gogol'*

Louis-Vincent Thomas, *Antropologia della morte*

Tzvetan Todorov, *Teorie del simbolo*

Gianni Vattimo, *Le avventure della differenza*

Gianni Vattimo, *La fine della modernità*

Salvatore Veca, *Etica e politica*

Lea Vergine, *L'arte in gioco*

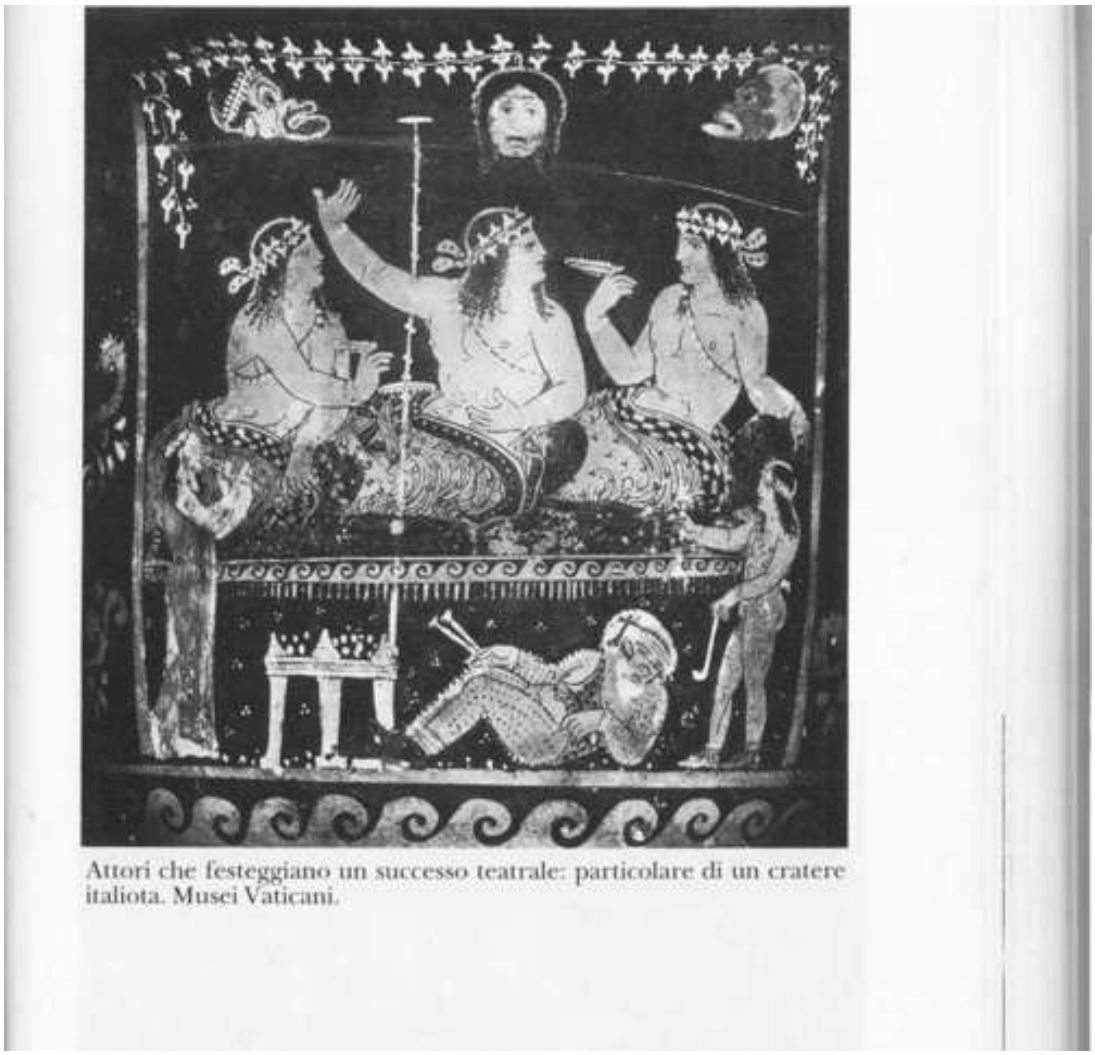
Edmund Wilson, *Il pensiero multiplo*

Finito di stampare il 21 marzo 1991 dalla Garzanti Editore s.p.a. Milano

59811

Immagini

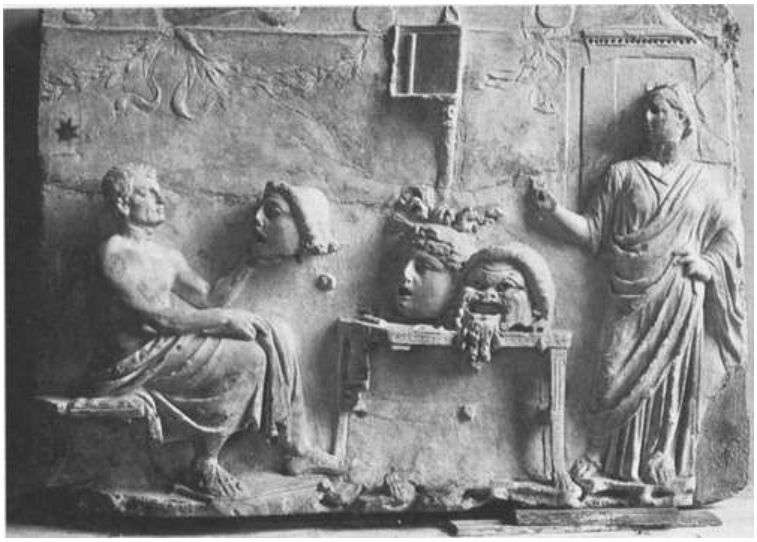
L'attore



Attori che festeggiano un successo teatrale: particolare di un cratere italiota. Musei Vaticani.

Attori che festeggiano un successo teatrale: particolare di un cratere italiota. Musei Vaticani.

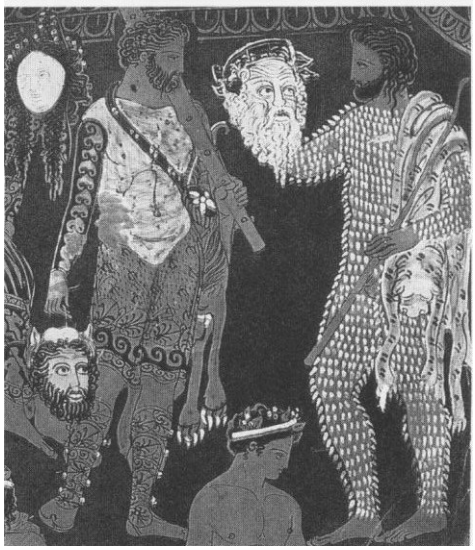
Attori durante una recita: rilievo (sec. v a.C.) dal Pireo. Atene, Museo Archeologico Nazionale.



Menandro e la Commedia Nuova (sulla destra Glicera, la sua musa protettrice): rilievo di epoca ellenistica. Roma, Museo Lateranense.

I costumi

Attore che indossa il chitone e i calzari (coturni): frammento di un cratere (sec. iv a.C.) da Taranto. Wùrzburg, Martin von Wagner Museum.



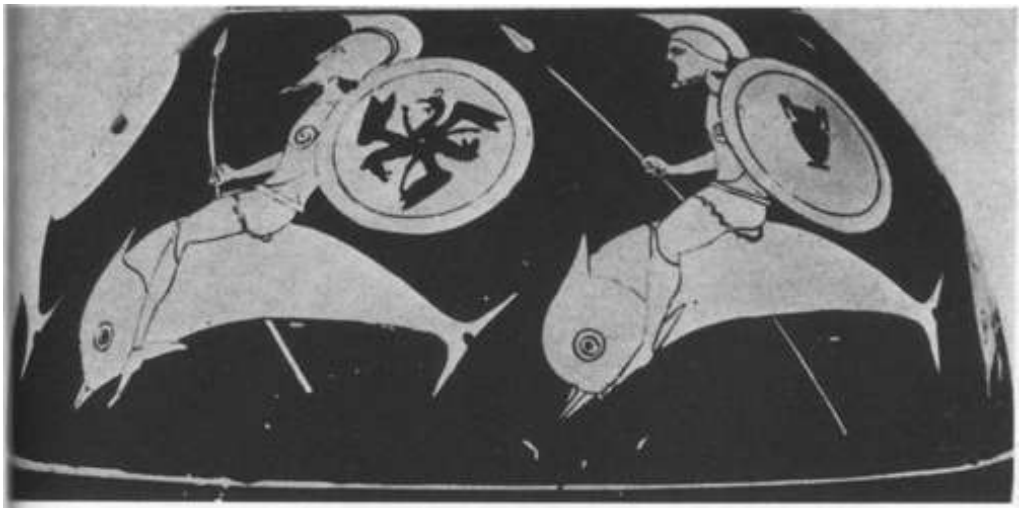
Due attori con abiti da scena (a sinistra Eracle con la pelle di leone e la clava) particolare di un cratere (sec. iv a.C.) da Ruvo. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Attore tragico con grande onkos, alti coturni e peplo: statuetta in avorio da Rieti. Parigi, Petit Palais.

Il coro

L'emmeleia (coro e danza): particolare di un cratere a figure rosse (sec. v a.C.)- Basilea, Antikenmuseum.

Coro di cavalieri: particolare di un vaso a figure nere (sec. v a.C.). Berlino, Staatliche Museen.



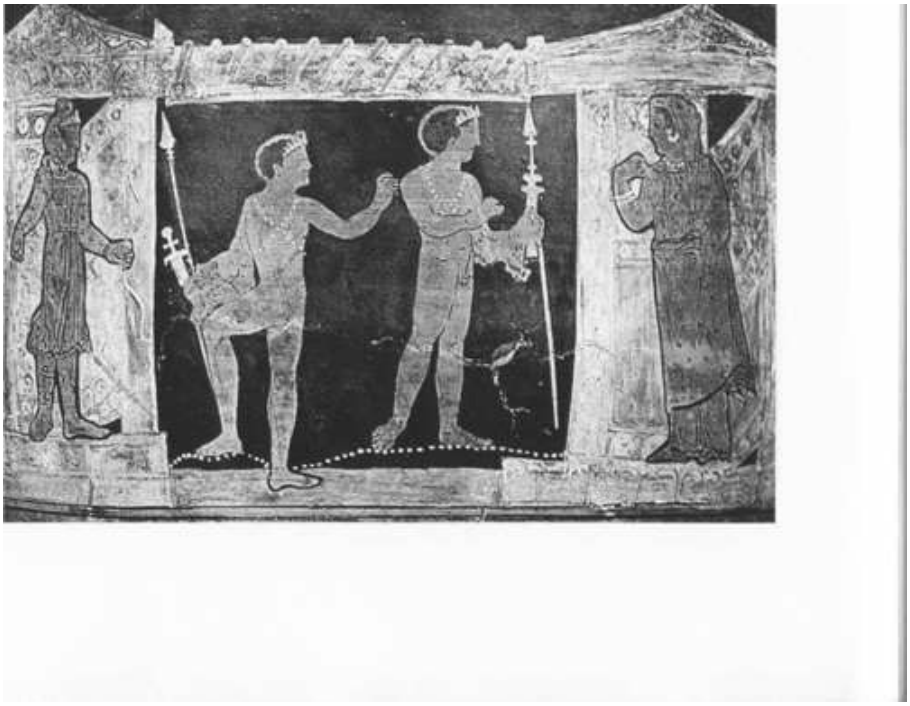
Coro di cavalieri su delfini: particolare di un vaso attico a figure rosse (sec. v a.C.). Cambridge (Mass.),

Collezione privata.

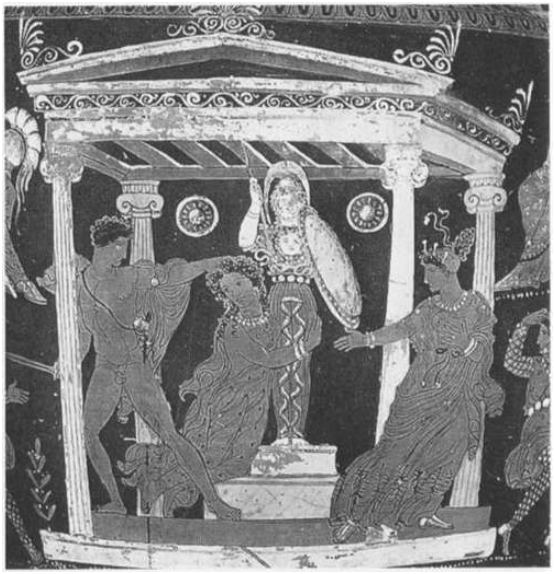
Coro degli *Uccelli* di Aristofane (gli attori eseguono il cordace): particolare di un oinoche a figure nere (sec. v a.C.). Londra, British Museum.

Scenografie – Macchine teatrali

Scenografia teatrale: frammento di un cratere (sec. iv a.C.) da Taranto. Wùrzburg, Martin von Wagner Museum.



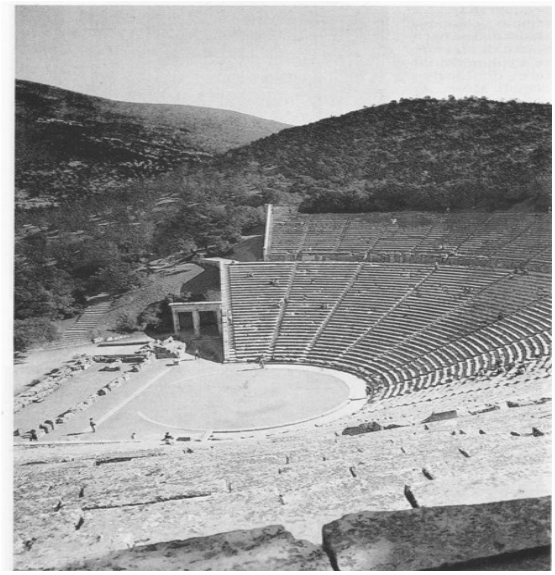
Enciclema parte scorrevole sulla *skene* nella rappresentazione di *Ifigenia in Tauride* di Euripide: particolare di un cratere a campana (sec. iv a.C.). Parigi, Louvre.



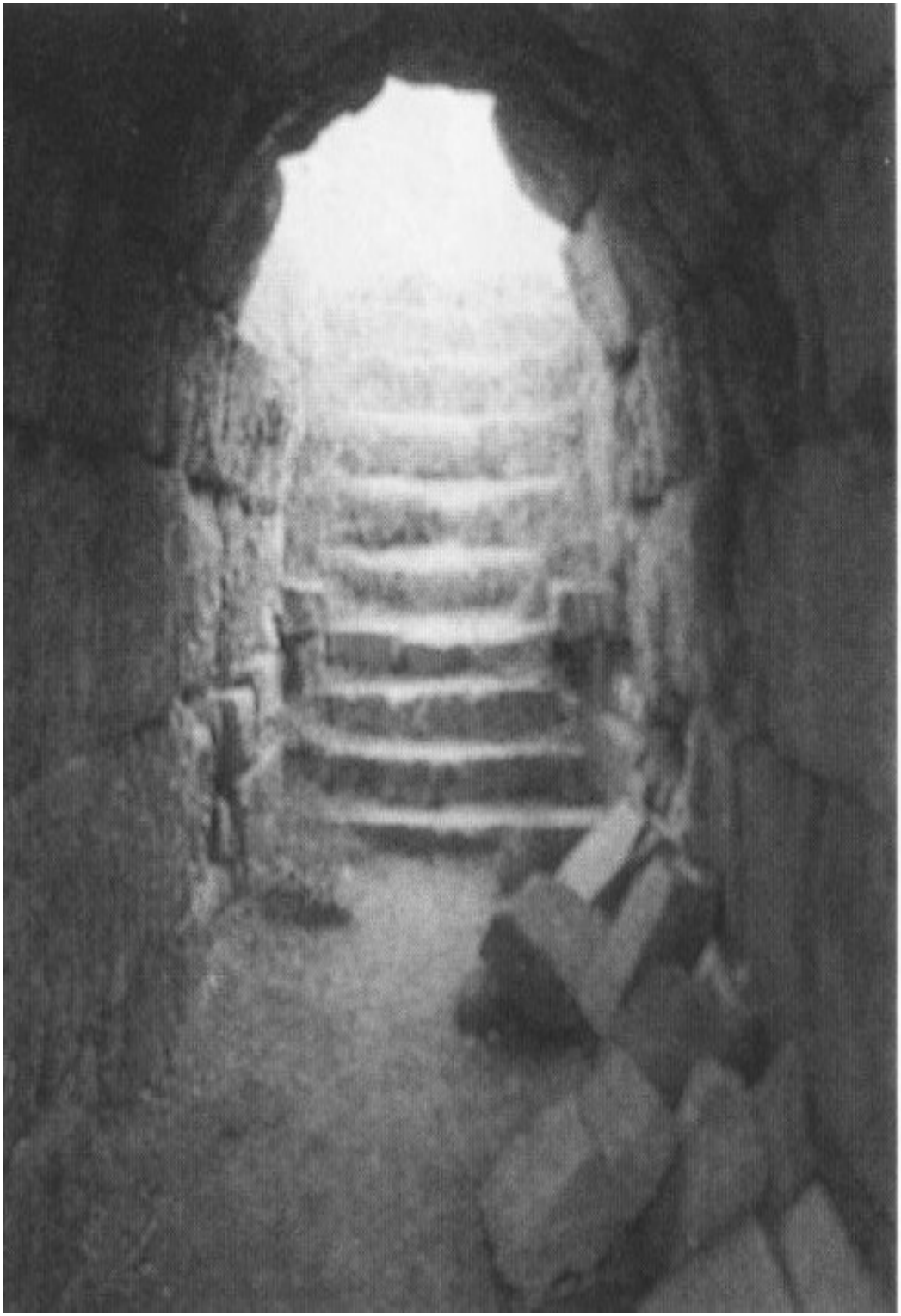
Scenografia con tempio a colonne e statua di dea: particolare di un cratere a volute del Pittore di Licurgo. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Rappresentazione del *theologeion* in un cratere a campana (sec. iv a.C.). Londra, British Museum.

Edifici teatrali



Il teatro greco di Epidauro (sec. iv. a.C.)

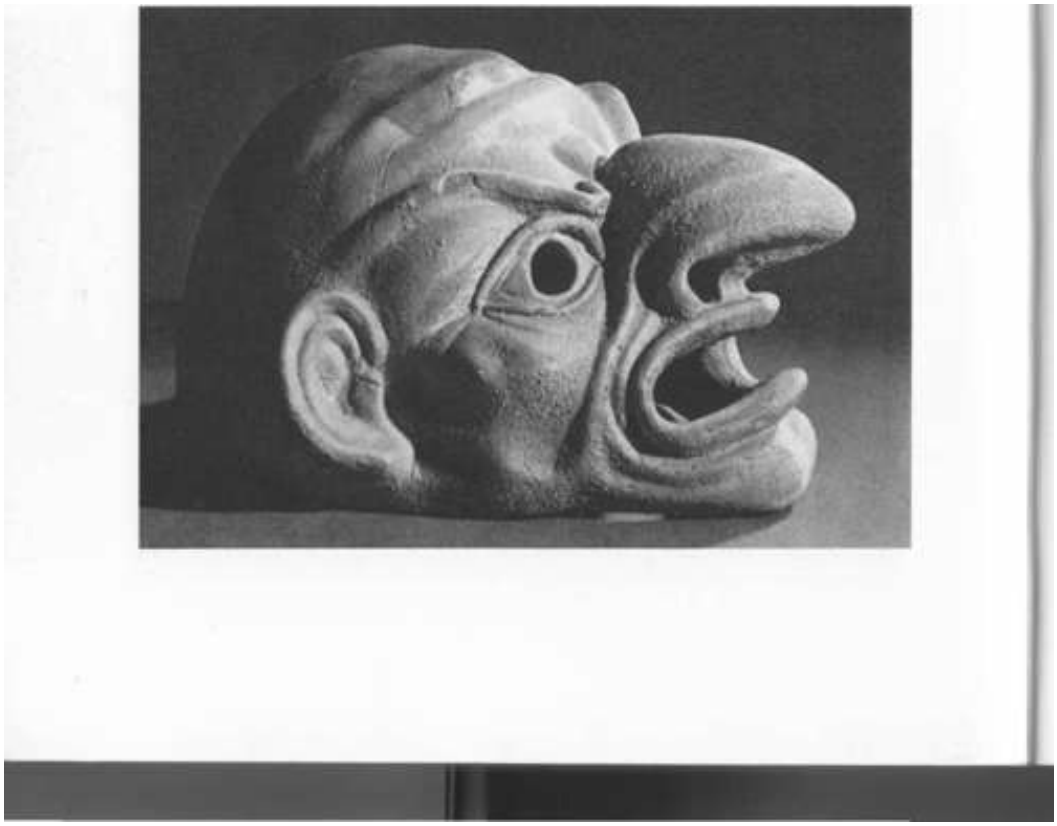


Le *scale di Caronte* del teatro greco di Eretria

Sedile in marmo del teatro di Dioniso ad Atene

Maschere

1-2 Ecuba e Priamo: maschere tragiche fittili (sec. iv a.C.) da Lipari. Lipari, Museo Eoliano. 3 Maschera tragica in bronzo (*onkos*) dal Pireo (sec. iv a.C.). Atene, Musco Archeologico Nazionale.



Maschera con naso adunco in terracotta da Taranto. Taranto, Museo Archeologico Nazionale.

Agamennone e Erinni: maschere di D. Sartori per *l'Orestea* di Eschilo. Parigi, Teatro Marigny, regia diJ.-L. Barrault (1955).

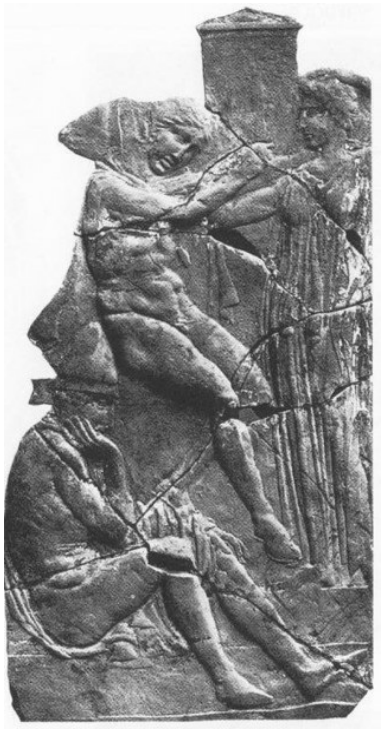
Alice Sapricht e Marie Dasté con maschere di Sartori per l'*Orestea* eli J L. Barrault (1955).

Il pubblico

Gradinata con spettatori: particolare di un vaso di Solilo. Atene, Museo Archeologico Nazionale.

Gettoni d'ingresso alle rappresentazioni teatrali.

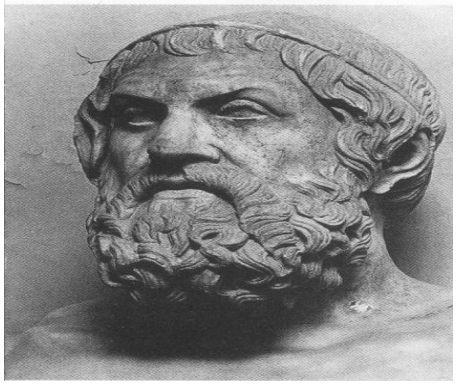
Eschilo



Oreste, Pilade e Elettra sulla tomba di Agamennone: rilievo in terracotta (sec. va.C.) da Melos. Berlino, Staatliche Museen.

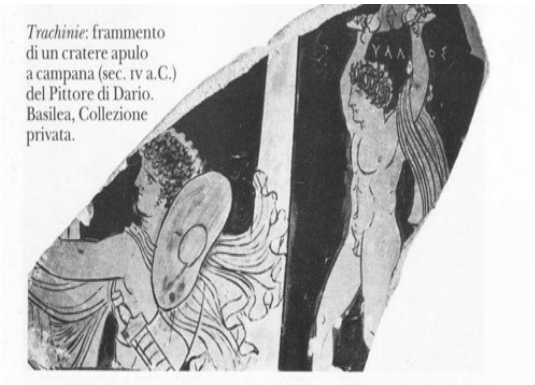
I Persiani: particolare di un cratere apulo del Pittore di Dario (sec. iv a.C.) da Canosa. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Sofocle



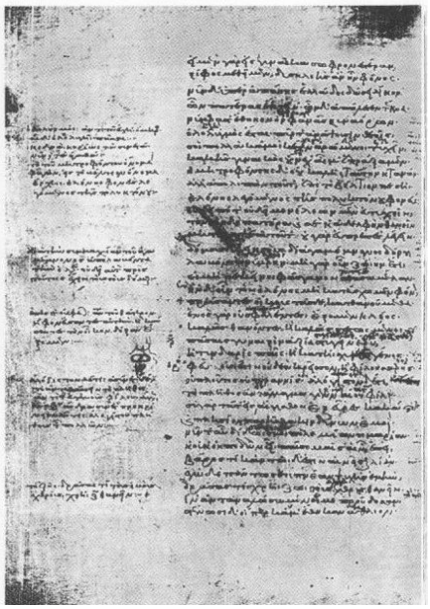
Sofocle: scultura romana in marmo da un originale greco del sec. iv a.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Pagina iniziale dell'*Edipo Re* in un manoscritto greco del sec. xiv. Firenze, Biblioteca Laurenziana (Laur. Conv. soppr. 71).



Trachinie: frammento di un cratere apulo a campana (sec. IV a.C.) del Pittore di Dario. Basilea, Collezione privata.

Euripide: lucerna fittile (sec. 1 d.C.) da Lipari. Lipari, Museo Eoliano.



Pagina dell'*Oreste* da un manoscritto greco del sec. xii. Parigi, Bibliothèque Nationale (ms. grec. 2713).

Medea uccide i figli: collo di un'anfora a campana del Pittore di Issione (sec. iv a.C.) da Cuma. Parigi, Louvre.

Menandro

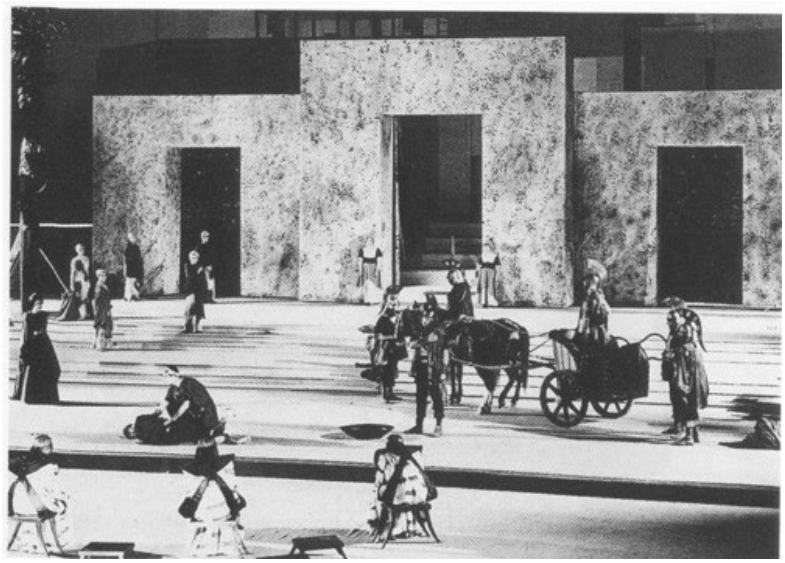
Menandro: affresco (sec. i d.C.) dalla Casa di Menandro a Pompei. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

La donna di Samo (*Samia*) e *l'Arbitrato* (*Epitrepontes*)*:* mosaici (sec. in d.C.) dalla cosiddetta Casa di Menandro a Mitilene.

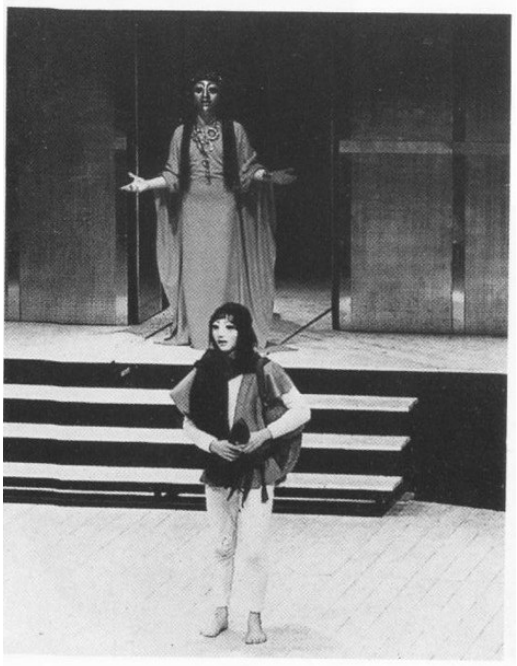
Gli uccelli: particolare di un cratere a campana (sec. v a.C.). Malibu, Paul Getty Museum.

Coreuti nella commedia *Le nuvole;* particolare di un vaso attico a forma di astragalo (sec. v a.C.)- Londra, British Museum.

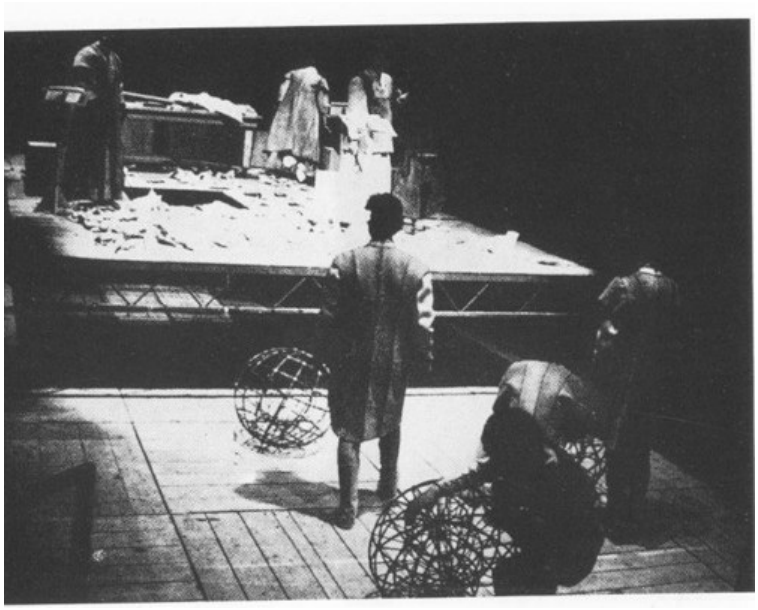
Rappresentazioni moderne – Eschilo



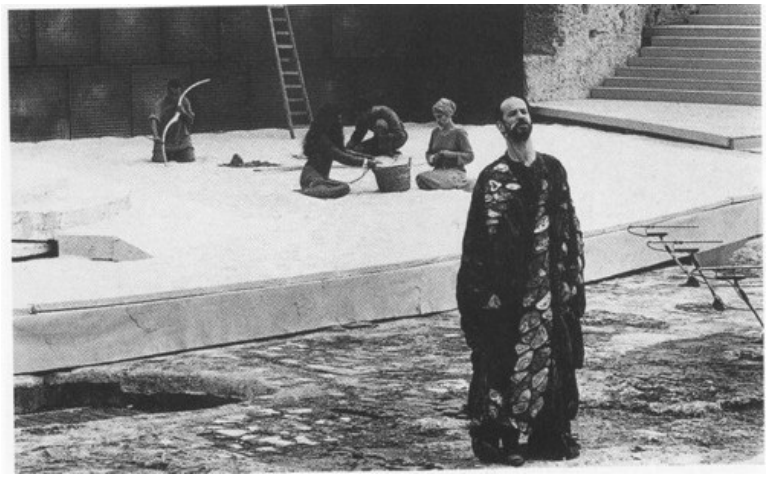
Scena dalla «Trilogia» al Teatro Greco di Siracusa (regia di Vittorio Gassman, traduzione di Pier Paolo Pasolini, 1960).



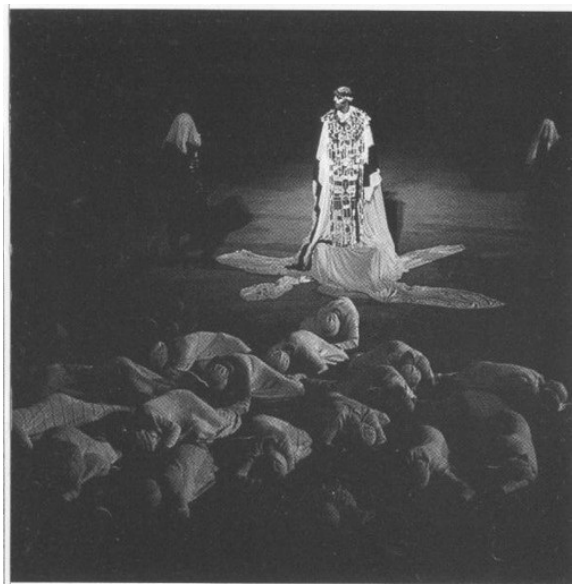
Clitennestra (Pip Donaghy) e Oreste (Greg Hicks) in una scena dell'*Orestea* con la regia di Peter Hall (1981).



Azione scenica e Coro dell'*Agamennone*. Regia di Luca Ronconi, scenografia di Mario Ceroli.



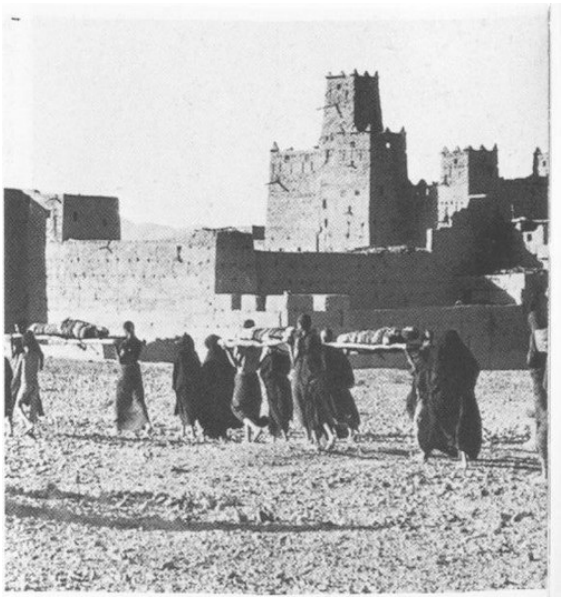
I Persiani: scena da una rappresentazione (1990) al Teatro Greco di Siracusa.



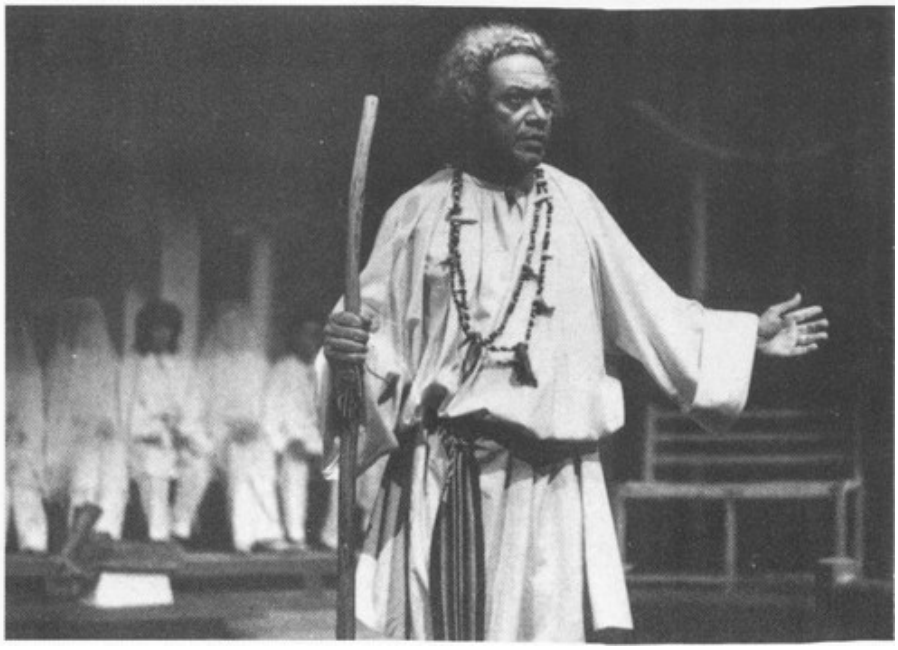
Eteocle (Takis Voularas) nei *Sette a Tebe* in una rappresentazione (1981) al Teatro di Epidauro (Compagnia del Teatro Nazionale di Atene, regia di Nikos Charalambous).

Locandina per una rappresentazione (1914) dell'Agamennone al Teatro Greco di Siracusa.

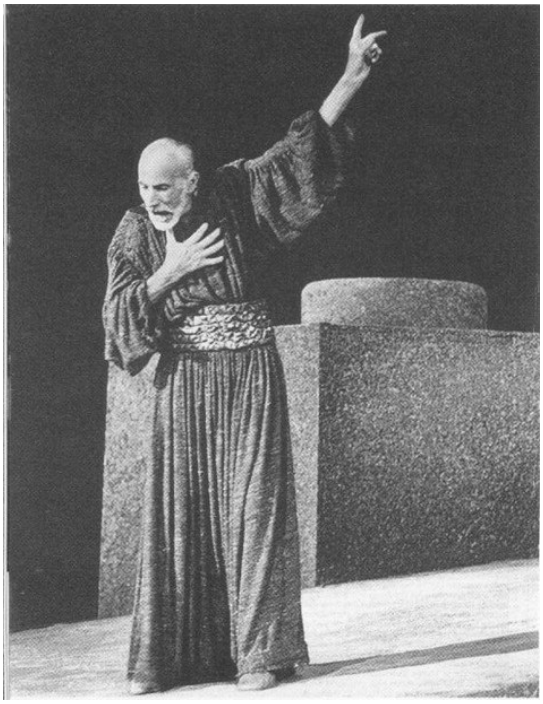
Rappresentazioni moderne – Sofocle



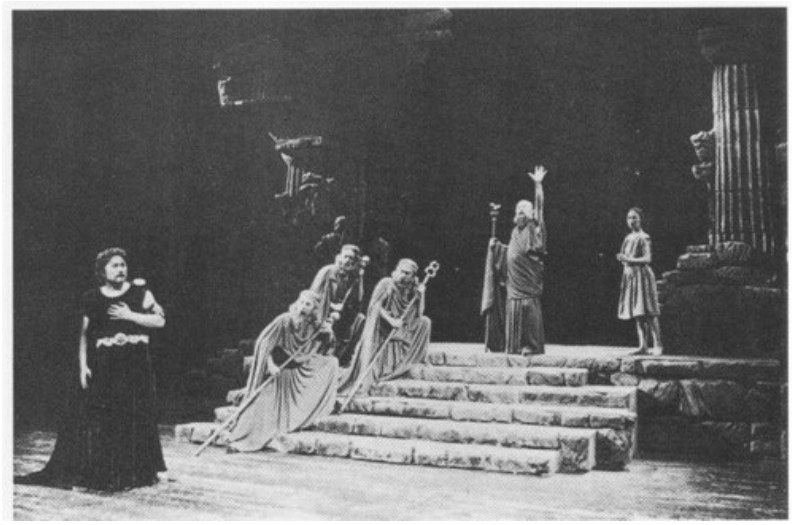
La peste a Tebe: scena dal film *Edipo Re* (1967) di Pier Paolo Pasolini.



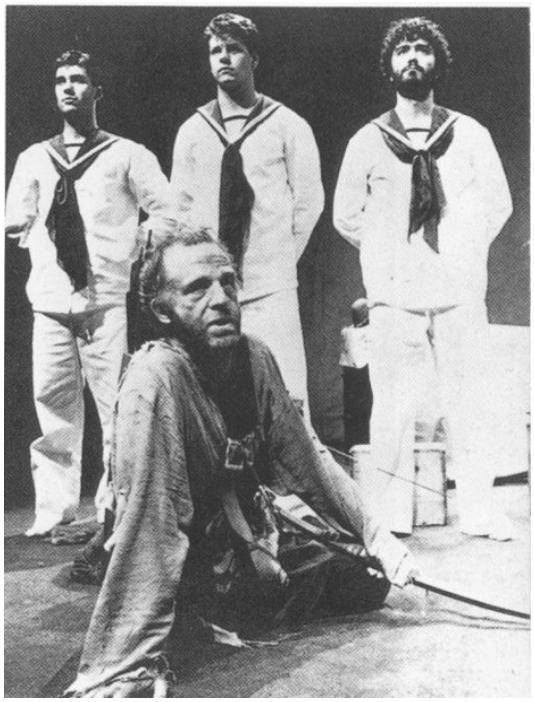
Edipo (Alexis Bianco) nell'*Edipo Re* rappresentato a Delfi (1988) dalla Sociedad Dramatica de Maracaibo, regia di Enrique Leon.



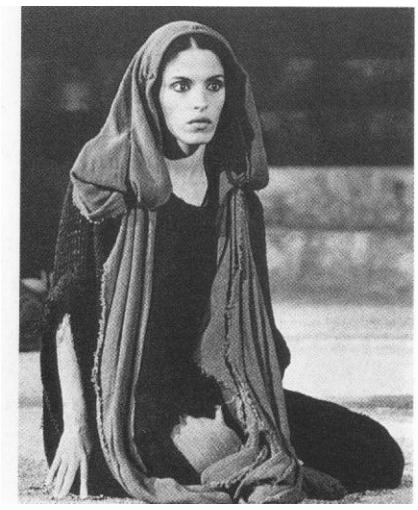
Manos Katrakis (Edipo) nell'*Edipo Re* al Teatro di Epidauro (1981) rappresentato dalla compagnia del Teatro Nazionale di Atene, regia di T. Mousenidis.



Scena *dall'Antigone* rappresentata a Delfi (1988) dafl'Herbin Theatre of China, regia di Lou Jinlin e Nu Jicheng.



Eracle (Keith Bartlett) e il Coro: scena dal *Filottete* al Teatro di Delfi (1988).



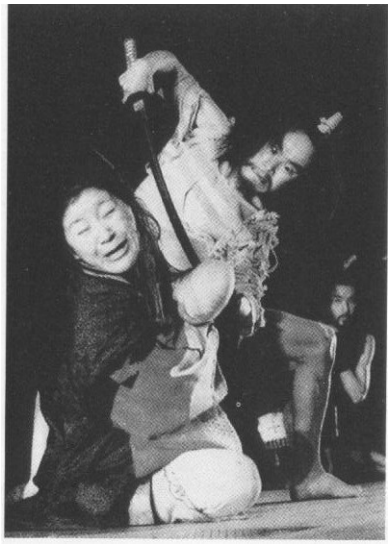
Sophia Kakarelidou (Corifera) nell'*Elettra* rappresentata a Epidauro (1981) dalla Compagnia del Teatro Nazionale di Atene, regia di Spyros A. Evangelatos.

Rappresentazioni moderne – Euripide

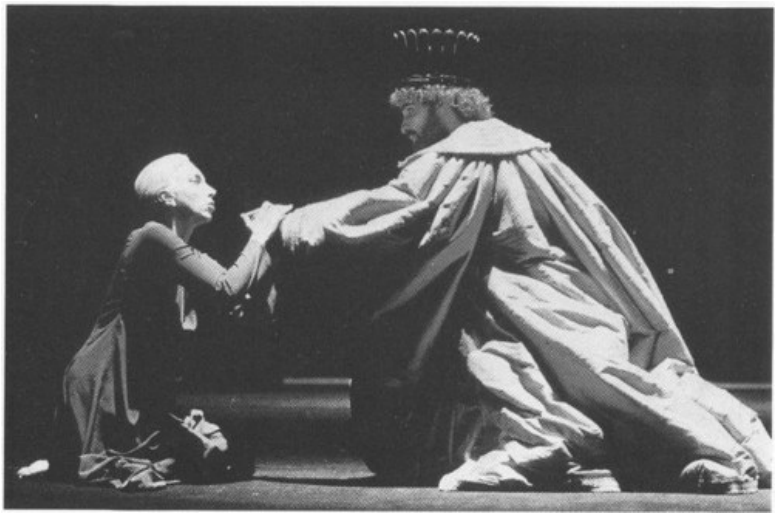
Scena dalle *Baccanti*. Regia di Luigi Squarzina. Genova, Teatro Stabile (1968).

Messa in scena delle *Baccanti* dell'Art Theatre-Karolos Koun a Delfi (1988), regia di Karolos Koun.

Scena dalle *Troiane* dallo Schwerin State Theatre (1985). Regia di Christoph Schroth.



Il piccolo Astianatte tolto a Ecuba: scena dalle *Troiane* rappresentate dalla Japanese Suzuki Company a Delfi (1985), regia di Tadashi Suzuki.



Mariangela Melato (Medea) e Pietro Bartolini (Creonte) nella rappresentazione della *Medea* della Comunità Teatrale Italiana, regia di Giancarlo Sepe.

Viva la pace. Regia di Aldo Trionfo. Genova, Teatro della Tosse (1988).

Scena da *Le rane* nella rappresentazione al Teatro di Delfi (1989) con la regia di Nikos Charalambous.

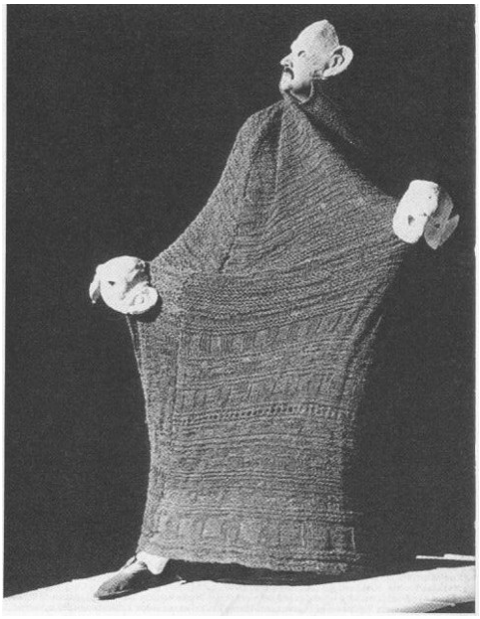
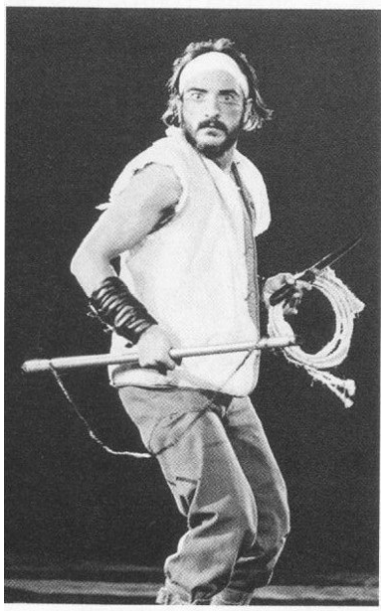


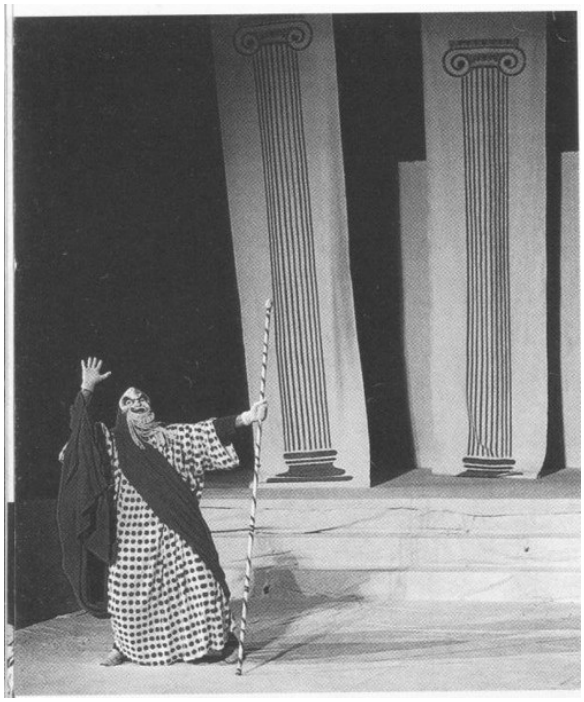
Figura di sicofante nel *Pluto* rappresentato dal Lykabettus Theatre di Atene (1981), regia di Nikos Charalambous.



Scena da *Le ecclesiazuse*. Teatro di Erode Attico ad Atene (1981). Compagnia del Teatro Nazionale di Atene, regia di Alexis Solomos.

La festa delle donne: disegno per manifesto (1979) di Emanuele Luzzati. Genova, Teatro della Tosse.

Rappresentazioni moderne – Menandro



Scena dall'*Epitrepontes* al Teatro di Erode Attico ad Atene (1981), regia di Spyros A. Evangelatos.

Scena dalla *Samia* rappresentata a Delfi dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa (1981), regia di Mario Prosperi.

ALBINI, Umberto.

Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica. (Saggi blu). 1. Teatro - Grecia antica I. Tit. 792

UMBERTO ALBINI

Nel nome di Dioniso

Vita teatrale nell'Atene classica

1. 1Come faceva l'attore a cambiarsi in poco più di venti secondi? Gli scolii hanno pensato giusto di inserire a questo punto l'annotazione «Coro», ed è probabile che nella prima stesura delle *Nuvole* ci fosse un intervallo cantato, soppresso, poi, perché inadatto al nuovo contesto e non più sostituito nella fretta del rifacimento.

1. 2Un'operazione di segno contrario si deve a Th. Salmon. Nella sua messa in scena delle *Troiane* euripidee, presentata a Gibellina nel 1988 - e poi, con modifiche, ad Avignone, Amburgo, Napoli... - anche i personaggi maschili, come Taltibio, Menelao, erano interpretati da donne. Per far vedere negli eroi vincitori i lati di debolezza femminea? Per indicare che la differenza tra uomini e donne è convenzionale e siamo tutti prigionieri, succubi di qualcosa che non è visibile, princìpi assurdi, divinità persecutori? Comunque, il colpo di scena più interessante dello spettacolo è l'uccisione della «fanciulla» Astianatte, che avviene per mano delle prigioniere troiane.

1. 3Ancora verso la fine del iv secolo nelle processioni bacchiche la maschera costituiva la regola: Demostene può, a giusto titolo, additare al pubblico disprezzo un individuo che non la metteva durante tale cerimonia (*Sulla corrotta ambasceria,* 287).

4Un appello per la manovra rivolto al macchinista si trova anche nel fr. 192 K.-A.: ma lo stato corrotto del testo non lascia indovinare il tipo di azione che in esso si enunzia.

5Si tratta di due o più tavolette lignee, che avevano una faccia liscia e l'altra con un incavo rettangolare ricoperto di cera per lo più scura, sulla quale si scriveva con la punta di uno stilo. Le tavolette venivano accostate facendo combaciare i bordi rilevati: avevano dei fori attraverso i quali passavano cordicelle annodatali, da fissare con sigilli.

6Da qui il detto proverbiale «le cose stanno sulle ginocchia dei cinque» (che troviamo già in Epicarmo, fr. 223 Kaibel), rielaborazione di una ben nota massima di saggezza universale: «le cose stanno sulle ginocchia di Zeus» (*Iliade*, xvii, *514; Odissea* i, 267).

7Una coregia comportava l'obbligo di reperire e pagare i coreuti, il loro preparatore, di provvedere ai costumi, alle maschere, ai banchetti. L'istituzione della coregia durò circa due secoli: essa venne abolita da Demetrio Falereo, nell'epoca in cui governava Atene (317-307 a.C.).

8Le vite che precedono le edizioni di Eschilo, Sofocle, Euripide ecc. nei manoscritti sono testi scolastici, di lontana origine peripatetica: costituiscono riduzioni e accomodamenti dei *bioi* originali, nati in ambiente aristotelico. Notizie di varia credibilità sugli autori teatrali greci e le loro opere ci sono pervenute attraverso le voci biografiche della *Suda,* un'enciclopedia-dizionario compilata all'incirca verso il 1000 d.C. e che attinge le sue informazioni da un *Nomenclatore* o *Indice delle persone illustri nella cultura* dovuto a Esichio, un dotto di epoca giustinianea.

9Una fine analoga a questa di Sofocle toccò, secondo la saga, al citarodo Terpandro. Mentre stava cantando, qualcuno gli scaraventò in bocca un fico, provocandone la morte per soffocamento.

10Per Euripide disponiamo, come per Eschilo e Sofocle, di una *Vita* premessa nei manoscritti alle sue opere. Il Papiro di Ossirinco 1176 ci ha fornito un altro *bios* del drammaturgo, in forma dialogica: ne è

autore uno scolaro di Aristotele del **iii-ii** sec. a.C., Satiro. Le due biografie hanno vari elementi in comune.

11Ad Atene esistevano prestazioni economiche straordinarie, le cosiddette liturgie, a favore dello stato: andavano dalle spese per una gara o per un Coro all'allestimento di una trireme. Un cittadino destinatario di una liturgia poteva invitare un altro cittadino più ricco ad assumersi lui l'onere o a consentire allo scambio dei rispettivi patrimoni.

12Due edificanti episodi legati alla guerra del Peloponneso potrebbero sottolineare che non mancarono a Euripide dei «fans» sia in vita sia poco dopo la morte. Nella *Vita di Nicia* 29, Plutarco ricorda che prigionieri ateniesi a Siracusa, nel 413, si salvarono in quanto conoscevano a memoria e erano in grado di recitare opere di Euripide. Rimpatriati, andarono a ringraziare il poeta. Nella *Vita di Lisandro,* 14, sempre Plutarco riferisce che Atene, nelle intenzioni dei vincitori, nel 404 avrebbe dovuto essere rasa al suolo, ma un Focese si levò durante un banchetto a declamare versi *dell',* e gli alleati si convinsero che era un delitto distruggere una città patria di uomini come Euripide.

1. 13Durante il suo governatorato in Atene (317-307 a.C.) Demetrio Falereo abolì la coregia (cfr. p. 148): già prima era cessata l'elargizione del *theorikon,* il gettone gratuito per entrare a teatro. Il teatro perse così la sua componente popolare, assembleare, per così dire: continuarono, invece, a frequentarlo, accanto ai ricchi, gli artigiani, i piccoli proprietari, i commercianti: un ceto definibile, oggi, per comodità, con l'epiteto di borghesia.

14Secondo gli antichi la vita reale e l'opera scritta di Menandro combaciavano («O Menandro, o vita: chi di voi due imitò l'altro?». La battuta risale al grande critico Aristofane di Bisanzio). Una tale identificazione nacque probabilmente dal fatto che nelle commedie menandree si respira l'aria di tutti i giorni, si possono contemplare luoghi e vicende familiari (i problemi di cittadinanza, di adozione, di eredità, erano correnti), si coglie il ritmo dell'esistenza domestica: tutti elementi così grandiosamente e umoristicamente deformati da Aristofane.