

**Guido Avezù**

*Emulazione e antagonismo nella produzione tragica ateniese*

**Abstract**

The renewed interest in the fragments of both tragic and comic drama texts prompts to reconsider this theatrical production, notoriously characterized by a strong agonistic component, as a privileged space for mutual relations between authors, as well as between authors and the myths from which they derive their subjects. This article sets out from a quantitative analysis of the production of some major tragic writers in order to offer a discussion of the antagonism between playwrights (whether contemporary or not), and illustrate the persistence of dramaturgical paradigms, as well as their contestation, through the analysis of Electra's self-representation in Aeschylus, Sophocles and Euripides.

Il rinnovato interesse per i frammenti dei testi drammatici greci, sia tragici che comici, sollecita una visione di quella produzione teatrale, notoriamente caratterizzata da una forte componente agonistica, come luogo privilegiato di una ampia gamma di relazioni fra gli autori, e fra ciascuno di questi e i miti ai quali attinge i propri soggetti. Questo articolo muove da alcuni rilievi quantitativi sulla produttività dei maggiori autori tragici per indirizzarsi poi verso le forme dell'agonismo fra drammaturghi (contemporanei e non) e illustrare, attraverso l'analisi della autopresentazione di Elettra in Eschilo, Sofocle e Euripide, la persistenza e, non disgiunta da questa, la contestazione di determinati paradigmi drammaturgici.

La pubblicazione dei *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*<sup>1</sup>, iniziata sotto la direzione di Bruno Snell e coronata dai frammenti euripidei curati da Richard Kannicht, e quella dei *Poetae Comici Graeci* ad opera di Rudolf Kassel e Colin Austin (finora otto tomi) costituiscono un irrinunciabile presupposto per chi oggi voglia accostarsi al teatro ateniese. Inoltre, per limitarci alla tragedia, in poco più di quindici anni sono apparse edizioni ampiamente commentate dei frammenti di Euripide<sup>2</sup> e di selezioni dei drammi frammentari sofoclei<sup>3</sup>. Altre edizioni affiancate da traduzione e commento hanno privilegiato un'ottica per così dire trasversale, quanto mai adatta per documentare le relazioni fra drammi appartenenti al medesimo "sottogenere", come nel caso dei satireschi<sup>4</sup>, o concernenti il medesimo nucleo fabulistico<sup>5</sup>. Tuttavia già le testimonianze

---

<sup>1</sup> *TrGF. Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen: I: *Didascaliae tragicae, catalogi tragicorum et tragoediarum, testimonia et fragmenta tragicorum minorum*, ed. B. Snell, editio correctior et addendis aucta cur. R. Kannicht, 1986<sup>2</sup>; II: *Fragmenta adespota, testimonia volumini I addenda, indices ad volumina I et 2*, edd. R. Kannicht et B. Snell, 1981; III: *Aeschylus*, ed. S. Radt, 1985; IV: *Sophocles*, ed. S. Radt (fr. 750a-g ed. R. Kannicht), 2000<sup>2</sup>; V: *Euripides*, ed. R. Kannicht, 2004.

<sup>2</sup> JOUAN – VAN LOOY (1998-2003); selezioni in COLLARD et al. (1997 e 2004).

<sup>3</sup> SOMMERSTEIN e al. (2006) e SOMMERSTEIN – TALBOY (2012).

<sup>4</sup> KRUMEICH et al. (1999).

<sup>5</sup> Come CARRARA (2014), per le drammatizzazioni della storia di Polliido. In questo contesto non menziono le edizioni, talora fondamentali, di drammi singoli. Quanto all'impegnativo progetto

e i titoli forniti in *TrGF* consentono di recuperare, almeno nelle grandi linee, la sinopia di un'attività teatrale di eccezionale intensità, fortemente caratterizzata in senso relazionale e, nel caso della tragedia, dalla pratica dello scarto innovativo rispetto al mito, alla poesia non drammatica e alle precedenti realizzazioni sceniche della stessa *fabula*, spesso prodotte da autori effettivamente antagonisti nei concorsi dionisiaci. Entro questo orizzonte appaiono sempre meno praticabili sia i tradizionali medaglioni dedicati ai singoli autori, magari con la più o meno consapevole riproposta di modelli dialettici e biologici, lascito della teoria e dell'esegesi ottocentesche (p. es. Sofocle come “stadio perfetto della tragedia e del tragico”), sia il corpo a corpo ermeneutico col singolo dramma. Non sarà dunque un caso se, a breve distanza di tempo e del tutto indipendentemente, si sono avute due proposte di carattere “annalistico”: una relativa alla produzione tragica e comica fino a Menandro (Ferrari 1996), l'altra alla sola tragedia (Avezzù 1998a, 1998b e 2003). Una preliminare considerazione che muova da alcuni rilievi quantitativi, in grado di rappresentare questa produttività nei suoi aspetti più concreti, può perciò rivelarsi non inutile al fine di tratteggiare la cornice entro la quale legittimamente collocare la creatività degli autori e la cifra delle singole opere.

Devo premettere che qui mi occupo esclusivamente della tragedia e del dramma satiresco che concludeva la sequenza di tre tragedie nel festival dionisiaco primaverile (le Dionisie Grandi o Cittadine). Non della commedia, anche se alla commedia la macchina teatrale ateniese dedica spazi ufficiali nelle Grandi Dionisie dal 486 con cinque commedie, e dal 440 nel festival invernale, le Lenee, con altrettante. A proposito della produzione comica mi limito perciò al dato numerico e a una considerazione, quest'ultima marginale, forse, rispetto alla connotazione spettacolare. Il dato: nell'arco di un secolo sono circa 600 le commedie rappresentate alle Dionisie e alle Lenee. La considerazione: questa produzione – prima cinque e poi dieci commedie nuove ogni anno – costituisce un formidabile strumento di controllo sociale sui comportamenti delle *élites* politiche, confrontabile con la spettacolarizzazione implicita nei processi della litigiosissima Atene, spesso inscenati davanti a folte giurie popolari non troppo diverse dal pubblico del teatro. E confrontabile anche con l'eco di quelle arringhe processuali, consegnate a una memoria perenne negli scritti dei cosiddetti oratori, in realtà autori di discorsi scritti su commissione, che talvolta offrono un sapido controcanto alla drammatizzazione “alta” di taluni personaggi: si pensi a quanto l'Alcibiade di Isocrate sia diverso dall'Alcibiade dei dialoghi platonici. Perciò, accanto alle letture del comico in chiave carnevalesca o come satira politica, la stessa estensione del fenomeno, una vera e propria “macchina teatrale comica”, suggerisce una visione antropologica della *komodia* affine a quella proposta esemplarmente da Sally Humphreys a proposito delle

---

*Kommentierung der Fragmente der griechischen Komödie (KomFrag)*, diretto da Bernhard Zimmermann, vedi <http://www.komfrag.uni-freiburg.de>.

reti di solidarietà e di (dis)approvazione sociale attivate dalle pratiche processuali<sup>6</sup>.

I rilievi di tipo quantitativo sulla produzione tragica ateniese del V secolo a.C. consentono di apprezzare quanto sia stata intensa un'attività teatrale che ha pochi paralleli nella nostra tradizione culturale. Per rendere l'idea con tutte le sue necessarie implicazioni può essere utile avventurarsi in un calcolo almeno approssimativo sull'arco di 115 anni, dal 499 al 386. Nel considerare questo lasso di tempo

– prescindiamo dal periodo che va dall'inclusione della tragedia nelle Grandi Dionisie, attribuita tradizionalmente a Pisistrato e collocata nella 61<sup>a</sup> olimpiade (536-532), alla fine del VI secolo<sup>7</sup>;

– collochiamo convenzionalmente nel 432 il primo concorso tragico invernale (alle feste Lenee);

– consideriamo l'intero V secolo e il quindicennio che va fino al 386, quando per decreto alle Grandi Dionisie si comincia ad allestire fuori concorso una tragedia «antica» (vedi *infra*);

– teniamo conto delle sospensioni dei concorsi teatrali nel 479 e nel 478, dopo il sacco di Atene ad opera di Serse, e nel 405/404, dopo la sconfitta a Egospotami, e delle riduzioni imposte nell'ultima fase della Guerra del Peloponneso, come quando, nel 406/405, si fecero gareggiare solo due tragediografi.

Fra il 499 e il 386 possiamo perciò collocare 110 concorsi tragici primaverili a ranghi completi, cioè con tre drammaturchi che presentano ciascuno tre tragedie e un dramma satiresco, e circa 45 concorsi invernali, con due drammaturchi e due drammi ciascuno. Questo significa 1500 nuovi drammi, fra tragedie (quasi 1200) e satireschi.

Stiamo tenendo conto, si noti, solo dei drammi che avevano superato la selezione operata preliminarmente dall'arconte eponimo o, come si diceva, «avevano ottenuto il coro», non di quelli non ammessi – in effetti non sappiamo quanti autori sottoponessero ogni anno le loro opere all'arconte: perfino Sofocle non viene ammesso almeno in un'occasione<sup>8</sup>. Possiamo presumere che i drammi rifiutati potessero essere ripresentati a una successiva selezione, oppure circolare nei teatri dei villaggi, allestiti nelle Dionisie dette “rurali” accanto ad altri, reduci dal successo in città, oppure restare per così dire “nel cassetto”, accanto ad abbozzi e a drammi non finiti. Questi ultimi potevano essere ripresi e allestiti dagli eredi<sup>9</sup>. È attestato, per esempio, che Euforione, figlio di Eschilo, attivo nella seconda metà del V secolo e vincitore alle Dionisie del 431 su Sofocle ed Euripide (che quell'anno, fra altro, presentava *Medea*)<sup>10</sup>, vinse quattro agoni tragici «con drammi inediti del padre»<sup>11</sup>. Quattro vittorie alle Dionisie implicano sedici

<sup>6</sup> Cf. HUMPHREYS (1985b e 1985c).

<sup>7</sup> Sulla cronologia della tragedia arcaica e i limiti della nostra informazione al riguardo, vd. WEST (1989).

<sup>8</sup> Ateneo, *Sapienti a banchetto*, XIV 638D (= *TrGF* IV T31).

<sup>9</sup> Sulle ‘dinastie’ di autori teatrali vd. SUTTON (1987).

<sup>10</sup> *TrGF* I 12 T1.

<sup>11</sup> *Ibidem*: τοῖς Αἰσχύλου τοῦ πατρὸς, οἷς μήπω ἦν ἐπιδειξάμενος, τετράκις ἐνίκησεν.

drammi, e otto alle Lenee: forse comunque troppi perché si tratti solo di inediti. Qui soccorrono le testimonianze relative all'apprezzamento degli Ateniesi per Eschilo, così forte da autorizzare la rappresentazione postuma dei suoi drammi: il problema è chiarire cosa sia da intendere con "rappresentazione postuma"; perciò è opportuno fare qualche precisazione non meramente linguistica quanto al significato di testimonianze che talora con troppa libertà sono state intese come allusioni a riprese di drammi già rappresentati.

Allestire un dramma è detto col generico *didaskēin* (διδάσκειν); con una più decisa connotazione relativa all' 'esibirsi', lo stesso concetto è espresso da ἐπιδείξασθαι (*epideixasthai*; cf. *supra* n. 11). Invece *anadidaskein* (ἀναδιδάσκειν) vale 'rappresentare di nuovo' (LSJ<sup>9</sup> s.v., II: 'produce' play 'a second time'); lo troviamo appunto nella biografia di Eschilo, a proposito dei *Persiani* riproposti in Sicilia dopo la prima ateniese del 472: φρασὶν ὑπὸ Ἰέρωνος ἀξιωθέντα ἀναδιδάξαι τοὺς Πέρσας ἐν Συκελία καὶ λίαν εὐδοκίμεῖν «si racconta che, per l'apprezzamento che Ierone aveva per lui, Eschilo allestì nuovamente i *Persiani* a Siracusa ed ebbe grandissimo successo»<sup>12</sup>. Si tratta di un nuovo allestimento che non fu proposto ad Atene, perciò non di una ripresa in senso stretto. Anche Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana* 6.11, usa *anadidaskein*, precisando che Eschilo avrebbe vinto «di nuovo» (ἐκ καινῆς) *post mortem* e, con questo, apparentemente alludendo alla riproposta nei concorsi drammatici ateniesi di opere già presentate in vita. Ma è improbabile che un dramma già rappresentato potesse gareggiare nuovamente, e l'autore della *Vita di Apollonio* scrive nel III secolo d.C., perciò non possiamo credergli ciecamente. Invece i contributi degli antichi eruditi dei quali ci restano tracce negli *scholia* in margine ai manoscritti bizantini sembrano (l'espressione è d'obbligo) parlare solo genericamente di allestimenti (διδάσκειν, ᾄδεσθαι [*adesthai*): quest'ultima espressione, 'cantare', sembra alludere alla "concessione del coro", cioè al finanziamento dello spettacolo), non specificamente di riproposte nel festival dionisiaco di tragedie già allestite<sup>13</sup>. La biografia dice che Ἀθηναῖοι δὲ τοσοῦτον ἠγάπησαν Αἰσχύλον ὡς ψηφίσασθαι μετὰ <τὸν> θάνατον αὐτοῦ τὸν βουλόμενον διδάσκειν τὰ Αἰσχύλου χορὸν λαμβάνειν («gli Ateniesi tanto amavano Eschilo che dopo la sua morte decretarono che chi volesse allestire opere di Eschilo potesse 'ottenere il coro' [cioè essere ammesso al festival dionisiaco]») <sup>14</sup>: se qui si allude all'ammissione all'agone e ci si riferisce, come sembra, a un periodo precedente al decreto del 386 che ho menzionato poco sopra e sul quale tornerò più avanti, il senso è che si potessero proporre inediti del grande drammaturgo ottenendo una ammissione diretta, grazie al decreto – e c'erano due figli in carriera, il già ricordato Euforione ed Eveone, che avrebbero potuto farlo riscuotendo successo, tanto che Eschilo in questo modo οὐκ ὀλίγας δὲ μετὰ τελευτὴν νίκας ἀπηνέγκαστο («ottenne non poche vittorie anche da morto») <sup>15</sup>. Infine *paradidaskein* (παρὰδιδάσκειν), che troviamo nei c. d. *Fasti*: ἐπὶ Θεοδότου

<sup>12</sup> *TrGF* III T1 18.

<sup>13</sup> *TrGF* III T73 e 75.

<sup>14</sup> *TrGF* III T1 12.

<sup>15</sup> *TrGF* III T1 13.

παλαιὸν δρῶμα πρῶτον παρεδίδαξαν οἱ τραγωδοί<sup>16</sup>, definisce l'allestimento 'collaterale', giusto il valore assunto da *παρά* in composizione (LSJ<sup>9</sup> s.v., G I-IV), e perciò 'fuori concorso': «sotto l'arcontato di Teodoto (= 386) per la prima volta gli attori [o i cori] tragici allestirono fuori concorso un dramma antico». A proposito dei drammi di Eschilo ripresentati dopo la sua morte, Stefan Radt, editore dei frammenti eschilei in *TrGF* III, ne allinea una trentina che, in quanto fonte di citazioni o oggetto di allusioni da parte di Aristofane, potrebbero essere stati nuovamente allestiti nella seconda metà del V secolo<sup>17</sup>: per esempio la trilogia dell'*Oresteia* (del 458), in quanto citata o allusa negli *Acarnesi* (425), nelle *Nuvole* (423) e nelle *Rane* (405); o la tetralogia tebana (467), in quanto i *Sette contro Tebe* sono citati o allusi negli *Acarnesi* e nella *Lisistrata* (411), e il satiresco *La Sfinge* nelle *Rane*. Tuttavia il principio non è applicabile senza rischi. Consideriamo, per esempio, che il *Telefo* di Euripide, allestito nel 438 (l'anno di *Alceste*), viene citato da Aristofane in più commedie lungo tutto l'arco della sua carriera, dal 425 (*Acarnesi*) al 388 (*Pluto*): i cinquant'anni che separano *Telefo* e *Pluto* non autorizzano però a supporre nuove rappresentazioni del *Telefo*, ma più semplicemente che anche Aristofane «avesse il suo libro» e vi leggesse Euripide, come il Dioniso delle *Rane*, che nel suo leggeva l'*Andromeda*, anche se allestita da Euripide solo sette anni prima, o come gli spettatori della tragedia, affinati nei loro gusti (secondo il Coro delle *Rane*) appunto dal libro<sup>18</sup>.

In sintesi: non mi pare dimostrato, e forse nemmeno dimostrabile, che drammi da Eschilo già allestiti in vita siano stati ripresentati dopo la sua morte, quanto invece (1) che Eschilo abbia scritto più drammi di quanti potrebbero essergli attribuiti dalle diverse registrazioni epigrafiche relative ai concorsi drammatici, quand'anche fossero integre, e che quelli elencati nel catalogo conservato nel più antico manoscritto bizantino, pur aumentati degli altri già noti all'erudizione antica e ivi non compresi<sup>19</sup>, non coincidano necessariamente con allestimenti prodotti in vita; e (2) che già nella fortuna postuma di Eschilo abbia avuto la massima importanza la permanenza del testo scritto. Mentre d'altro canto è probabile che suoi drammi incompleti, o mai presentati, o rifiutati, siano stati recuperati e allestiti dagli eredi: Diceopoli, il protagonista degli *Acarnesi* di Aristofane (del 425) dice (vv. 9-11) di avere provato «un dolore davvero tragico»

<sup>16</sup> I *Fasti* sono la registrazione epigrafica dei vincitori alle Dionisie, incisa non molto dopo il 346 a.C. (*TrGF* I DID A1).

<sup>17</sup> Radt (*TrGF* III, 56s.): «ceterum conicere licet Aristophanis temporibus denuo doctas esse quas ille respicit fabulas (vel tetralogias) Aeschyli».

<sup>18</sup> Dioniso dice di aver letto l'*Andromeda* «a se stesso» (πρὸς ἑμαυτόν): *Rane*, vv. 52-54; più avanti il Coro sosterrà che ogni spettatore «ha il suo libro e riconosce dove c'è stile» (v. 1114: βιβλίον τ' ἔχων ἕκαστος μανθάνει τὰ δεξιὰ). È appena il caso di ricordare la famosa formulazione di WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1981, 121) «die ersten wirklichen Bücher sind die attischen Tragödien gewesen».

<sup>19</sup> Le fonti epigrafiche sono raccolte e assemblate nella sezione DID di *TrGF* I (pp. 3-51, in part. 3-21). Il catalogo dei titoli eschilei nel codice *Laurenziano* 32.9 (XI secolo) e nel *Marciano* 468 (653; XIII s.) contiene 73 titoli; altri 9 erano noti ai grammatici antichi, e un altro (*Cycnus*) è desumibile da Aristofane, *Rane* 963; mentre la *Vita* (*TrGF* III T1.13) parla di 70 tragedie e di «circa» cinque satireschi, e il lessico *Suda* (*ibidem*, T2) di 90 in tutto.

quando si aspettava un dramma di Eschilo e invece fu presentata una tragedia di Teognide, autorucolo oltre che politico di parte oligarchica<sup>20</sup>. E comunque, perché non ipotizzare che anche ad Eschilo, in una lunga carriera con antagonisti come Cherilo (160 drammi e 13 vittorie), sia accaduto di vedersi rifiutato qualche dramma?

Quanto a Euripide: Euripide Junior allestì *Ifigenia in Aulide* e *Baccanti* dopo la morte del padre<sup>21</sup>. La constatazione che in questi drammi una certa caratteristica formale della recitazione, cioè la sostituzione di sillabe lunghe con due brevi nei trimetri giambici, via via più frequente nella produzione euripidea<sup>22</sup>, sia meno pronunciata che nell'*Oreste*, rappresentato nel 408, potrebbe significare non tanto che Euripide abbia infine mitigato certi tratti colloquiali dei suoi giambi, quanto che *Ifigenia in Aulide* e *Baccanti* siano state composte prima dell'*Oreste*, e dunque rimaste “nel cassetto”, per esserne infine recuperate in una sorta di omaggio postumo. Inoltre, per uno dei drammi euripidei sopravvissuti, l'*Andromaca*, ci è attestato che «non fu rappresentato ad Atene» e che «Callimaco lo indicava sotto il nome di Democrate»<sup>23</sup>. Di recente Butrica (2001) ha ipotizzato che questo dramma, che le caratteristiche dei giambi recitati collocano intorno fra 424 e 421, sia stato rappresentato postumo nella stessa regione nella quale è ambientato, la Molossia – in ogni caso non potrebbe far parte di un elenco dei drammi euripidei desunto dalle registrazioni (*didaskaliai*) ufficiali.

Le considerazioni svolte quanto a Eschilo e a Euripide ci offrono lo spaccato di una produttività drammatica ancora più ampia di quella, già impressionante, offerta da una grezza contabilità. Dunque: una sessantina di autori per circa 1500 fra tragedie e satireschi, scritti e allestiti in 115 anni nella sola Atene, sullo sfondo di una produttività dai tratti difficilmente afferrabili e certamente irriducibile all'inventariale e raggelata fissità dei *corpora* tradizionali; più la circolazione nei villaggi dell'Attica: “carri di Tespi” che, arrivando sulla spianata antistante il tempio, nell'*agorà* o in un piccolo teatro, attivano nuovamente l'originario senso estetico e la funzione sociale della *parodos*, l'ingresso ormai stilizzato dei *tragodoi* nell'*orchestra* del Teatro di Dioniso; più i drammi rappresentati dagli eredi; più quelli, per pochi che siano, scritti e mai rappresentati. Quasi spontaneamente viene da pensare all'età protomoderna di Elisabetta

<sup>20</sup> Quanto a questa pagina aristofanea, DI MARCO (1992) opta invece per l'ipotesi di rappresentazioni eschilee fuori concorso, sospese a causa della guerra con Sparta.

<sup>21</sup> *TrGF* I DID C22 (scolio a *Rane* 67).

<sup>22</sup> Quanto al fenomeno delle c.d. ‘risoluzioni’ nel trimetro giambico recitato vd. KORZENIEWSKI (1998, 59-63); RAALTE (1984, 125); CROPP – FICK (1985).

<sup>23</sup> Scolio al v. 445, dove l'erudito antico commenta l'antilaconismo del dramma affermando che εἰλικρινῶς δὲ τοὺς τοῦ δράματος χρόνους οὐκ ἔστι λαβεῖν· οὐ δεδίδακται γὰρ Ἀθήνησιν. ὁ δὲ Καλλίμαχος ἐπιγραφῆναί φησι τῇ τραγῳδίᾳ Δημοκράτην (fr. 451 Pf.). ... φαίνεται δὲ γεγραμμένον τὸ δράμα ἐν ἀρχῇ τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου («una datazione precisa del dramma non è possibile, in quanto non fu rappresentato ad Atene; si dice che Callimaco l'attribuisse a Democrate. [...] Comunque sembra sia stato scritto all'inizio della Guerra del Peloponneso»). Almeno un altro, *Archelao*, di soggetto macedone, è possibile che Euripide l'abbia scritto e allestito durante l'autoesilio, dal 408 alla morte, presso la corte di Macedonia.

I e Giacomo e a quella della Restaurazione; allargando la panoramica, al teatro europeo nell'età dell'assolutismo. Quanto a oggi, un vistoso parallelo è offerto dall'analoga concentrazione di un'altissima produttività teatrale nel Regno Unito e a New York. Come osserva Paolo Bertinetti (2014, 234) a proposito del Regno Unito,

nel primo decennio del nuovo millennio sono andati in scena circa tremila testi teatrali: in media trecento all'anno, uno al giorno. L'Arts Council ha rilevato che circa il quaranta per cento dei lavori andati in scena sono 'nuovi': solo il sessanta per cento sono dei classici o riproposte di lavori contemporanei. Tant'è vero che nello scorso decennio più di trecento drammaturghi hanno esordito con una loro opera prima. In nessun [altro] Paese europeo, in nessun Paese al mondo, con la parziale eccezione degli USA (o meglio, di New York), ci troviamo di fronte a una produzione di nuovi lavori teatrali così ampia, ad una vita teatrale in cui è decisivo il peso, il rilievo, la forza di richiamo di nuovi testi che vengono messi in scena con un ritmo stupefacente.

La quantità dei drammi nuovi inscenati ogni anno e la regolarità della prassi che prevede alle Grandi Dionisie tre nuove tetralogie non soltanto compongono un fenomeno culturale e sociale pressoché unico, ma ci allertano quanto alle aspettative che il pubblico nutrive nei confronti degli allestimenti drammatici. La prassi di rappresentare alle Grandi Dionisie la trilogia tragica più il satiresco comporta lo stabilirsi di consuetudini nel pubblico e, per così dire, predispone un regime di attese, in rapporto con le connessioni che si possono realizzare fra gli elementi della trilogia e fra questa e il satiresco – su vari piani: dalla trama, nei non molti casi accertati di trilogie organiche o “legate”, alla ricorrenza di motivi affini, alla pura e semplice coerenza formale tra ruoli attoriali e parti liriche destinate ad attori e a cori con determinate capacità.

A proposito del satiresco possiamo almeno affacciare un'osservazione (non nuova, perché era stata proposta vari decenni or sono ed è stata perlopiù dimenticata) che viene confermata ogniqualvolta cerchiamo di cogliere la *ratio* interna a una tetralogia “legata”. Sequenze come *Laio*, *Edipo*, *Sette contro Tebe*, *Sfinge* (la tetralogia tebana di Eschilo, del 467) e *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*, *Proteo* (l'*Oresteia*, del 458) suggeriscono un preciso rapporto fra il satiresco e il *mythos*, che viene confermato anche quando ci occupiamo di sequenze proposte in epoche nelle quali comunemente si accetta che le trilogie siano ormai “slegate”, come nel caso di *Alessandro*, *Palamede*, *Troiane*, *Sisifo* (la tetralogia troiana di Euripide, del 415)<sup>24</sup>: in tutti questi casi il satiresco sembra riguardare una fase della *fabula* complessiva coincidente col secondo “momento” della trilogia – la *Sfinge* si relaziona all'*Edipo*, *Proteo* alle *Coefore*, *Sisifo* al ruolo coprotagonistico che certamente Odisseo avrà avuto nel *Palamede* (fra le tante invettive rivolte tradizionalmente a Odisseo, c'è proprio quella di essere «figlio di Sisifo

---

<sup>24</sup> Cf. SCODEL (1980).

venduto a Laerte», come esclama il protagonista del *Filottete* sofocleo, v. 417)<sup>25</sup>. Perciò è ragionevole ipotizzare che gli spettatori si attendano che il quarto dramma riprenda il filo della narrazione svolta nella trilogia da una fase intermedia della sequenza. In altri termini, anche nelle aspettative del pubblico il satiresco non è destinato a imporre alla trilogia un finale diverso, di tonalità giocosa invece che patetica, ma configura un momento cardinale del decorso narrativo su un registro armonico diverso, quasi si trattasse di dare rilievo a una “voce” trattenuta per tutta la durata della trilogia e finalmente incanalata in una forma marcatamente tradizionale e a suo modo rassicurante.

Quanto alla logica interna alle tetralogie, ricordiamo ancora che la biografia di Sofocle insiste sul fatto che il drammaturgo scriveva tenendo presenti le doti dei suoi attori<sup>26</sup>: questo potrebbe sollecitare a cercare il comune denominatore della tetralogia nelle caratteristiche formali e gestuali della recitazione e del canto. Questo tipo di indagine è ovviamente irrealizzabile per l'esiguità del materiale sopravvissuto, tuttavia vorrei proporre una breve digressione. A proposito dell'*Oreste* euripideo, rappresentato nel 408, Martin West fa osservare che lo stesso attore deve impersonare Elettra e il Frigio, parti che comprendono ampie parti liriche e sembrerebbero richiedere una voce dal registro alto, e Menelao: ciò potrebbe comportare che anche la recitazione di Menelao fosse impostata su una vocalità piuttosto alta, non spiccatamente virile<sup>27</sup>. A Demostene (or. XIX 247, del 343) dobbiamo invece la testimonianza che nel IV secolo i ruoli di re e di tiranni erano convenzionalmente assegnati al *tritagonistés*; Kenneth Dover perciò considera l'ipotesi che l'attribuzione dei ruoli non fosse determinata solo in base alla loro importanza, ma per convenzione<sup>28</sup>. Tutto ciò suggerisce qualcosa di simile a quella distribuzione convenzionale dei ruoli in base alla tonalità e al colore della voce, cui ci ha abituato il melodramma. Ovviamente, questa suggestione non possiamo che relegarla nell'ambito delle ipotesi non verificabili.

Per affrontare il cuore del problema, dobbiamo però ammettere che il gran numero di nuovi allestimenti pone una questione teorica e critica riguardo alla stessa essenza di ciò che genericamente designiamo come “teatro” e alla specifica fenomenologia che esso assume nell'Atene classica. La produzione di 1500 drammi che attingono i loro soggetti dalla tradizione mitica, soprattutto panellenica ma talora anche locale (p. es. le storie relative a Teseo), sollecita a considerare i singoli interventi dei drammaturghi contro lo sfondo della narrazione mitica, a commisurarli al non molto che si sa sulla storia politica e istituzionale di Atene e del mondo greco, a inquadrarli nell'interazione

<sup>25</sup> Questo rapporto sembra confermato anche da qualche recente analisi di tetralogie molto problematiche, come quella eschilea che contiene i *Persiani* (472): *Fineo, Persiani, Glauco di Potmia, Prometeo portatore del fuoco* (cf. SOMMERSTEIN 2010).

<sup>26</sup> *TrGF* IV T1 6.

<sup>27</sup> WEST (1987, 38).

<sup>28</sup> DOVER (1989, LXXIXs.).

agonistica fra gli autori. Come fa notare Aristotele nella *Poetica*, nella produzione tragica attica il numero dei soggetti tragici – i μῦθοι, ovvero le *fabulae* – progressivamente si riduce rispetto all'ampia varietà degli inizi, concentrandosi sulle vicende esemplari di alcune grandi famiglie dell'età eroica e di pochi personaggi<sup>29</sup>. Ciò comporta necessariamente una diversificazione dei *plot*, ovvero dei τραγωδούμενα (*tragodumena*): le vicende vengono innovate quanto agli elementi compatibili con variazioni accessorie, e le azioni sono riorganizzate in nuove sequenze. La rassegna degli indici dei primi due volumi dei *TrGF* conferma l'affermazione di Aristotele, e il pur esiguo *corpus* dei drammi sopravvissuti, trentuno in tutto, ci consente di assistere alla vendetta di Oreste nelle *Coefore* di Eschilo e nelle due *Elettre* di Sofocle ed Euripide. Ma sappiamo anche, per esempio, dei *Filottete* di Eschilo, Euripide e Teodette, oltre al sofocleo, il solo sopravvissuto: abbiamo almeno quattro tragedie su questo soggetto, in un secolo o poco più. Così sappiamo di tre *Medee*: accanto alla sola che possiamo leggere altre due *Medee* contemporanee, quella cioè Neofrone e quella di un altro Euripide (che forse avrebbe scritto a sua volta anche un *Oreste!*)<sup>30</sup>. Tutto questo ci obbliga a considerare la poesia drammatica ateniese del V secolo in termini di *parodia* – nel senso antico della parola – ovvero in termini di emulazione e di agonismo a distanza, e insieme nel quadro dell'agonismo attivato dal singolo concorso drammatico. Allo spettatore non immemore l'agonismo a distanza proponeva un termine di confronto ancora attivo, che l'agonismo dell'occasionale concorso drammatico poteva contribuire a ravvivare: proviamo a immaginare Sofocle ed Euripide in gara alle Dionisie del 409, il primo con il suo *Filottete*, radicalmente innovatore rispetto all'eschileo e all'euripideo (quest'ultimo risaliva al 431), l'altro, immaginiamo, con le *Fenicie* (e un'ovvia *recantatio* dei drammi tebani di Sofocle, dall'*Antigone* all'*Edipo re*) o con l'*Issipile* (e una possibile *recantatio* delle *Lemnie* sofoclee). Anche a questo proposito mi si consenta di concedere qualcosa ai numeri.

Se consideriamo Sofocle, attivo sulle scene ateniesi per una sessantina d'anni, dal 468 (esordio e primo successo) fin quasi alla morte (406/405), abbiamo una produzione tradizionalmente quantificata in 123 drammi, dei quali almeno uno, *Edipo a Colono*, viene rappresentato dal nipote dopo la sua morte. A fronte di questo ragguardevole *corpus* la tradizione biografica gli assegna un numero variabile di vittorie, da 18 a 24, senza distinzione fra i due festival drammatici. La *Vita*, che parla di 20 vittorie, precisa anche che fu «spesso secondo, e mai terzo». Orbene, 123 drammi corrisponderebbero a una trentina di partecipazioni alle Grandi Dionisie, ma nella sua carriera Sofocle avrà potuto partecipare anche a qualche concorso leoneo

<sup>29</sup> Aristotele, *Poetica* 1453a18-20: πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλιστα τραγωδία συντίθενται, κτλ. («agli inizi gli autori accoglievano qualsiasi *fabula*, oggi le tragedie più belle riguardano poche casate, etc.»).

<sup>30</sup> Neofrone: *TrGF* I 15, 120 drammi; Euripide I (più anziano del maggiore): *ibidem* 16, dodici drammi e due vittorie; Euripide II (nipote del precedente): *ibidem* 17, autore di *Oreste*, *Medea*, *Polissena*.

con due drammi – comunque era in grado di confezionare l'equivalente di una tetralogia (circa 5500 versi) in poco più di due anni<sup>31</sup>. Quanto a Euripide, esordiente nel 455 e sulle scene ateniesi fino al 408: gli si attribuiscono 75 drammi<sup>32</sup>, ai quali dobbiamo però sottrarre i tre allestiti postumi dal figlio (vedi *supra*), più un numero imprecisato di drammi scritti in Macedonia (oltre all'*Archelao*, del quale si è già detto a n. 23, forse anche *Temeno* e *Temenidi*, relativi alla dinastia macedone). Se vogliamo confrontare la sua carriera con quella sofoclea disponiamo perciò di una settantina di titoli, coi quali ottenne quattro vittorie nei circa 47 anni di potenziale antagonismo con Sofocle. Sappiamo che Euripide gareggia alle Dionisie nel 455 (esordio e terzo posto con un dramma relativo a Medea: *Le figlie di Pelia*), nel 438 (secondo posto con *Le Cretesi*, *Alcmeone a Psocide*, *Telefo* e *Alceste*), nel 431 (terzo con *Medea*, *Filottete*, *Ditti* e *Mietitori*, mentre Sofocle si classifica secondo ed Euforione, figlio di Eschilo, primo), nel 428 (vittoria con *Ippolito portatore di corona*), nel 415 (secondo con *Alessandro*, *Palamede*, *Troiane*, *Sisifo*), nel 412 (*Andromeda*, *Elena*), e infine nel 408 (*Oreste*). Gli eruditi antichi ci informano che agli ultimi anni trascorsi ad Atene appartengono anche *Issipile*, *Fenicie* e *Antiope*<sup>33</sup>, mentre considerazioni stilometriche (le già menzionate caratteristiche dei giambi recitati) collocano *Ifigenia Taurica* e *Ione* fra *Troiane* (415) ed *Elena* (412). Possiamo così elencare 33 drammi, 14 dei quali conservati, appartenenti al quindicennio che precede la partenza di Euripide da Atene (si veda la tabella che segue). Si tratta di una quota considerevole (oltre il 40%) dell'intera produzione euripidea. Anche a non voler considerare i drammi la cui datazione viene dedotta dalle citazioni aristofanee, in base alla riserva avanzata più sopra quanto al *corpus* eschileo (sono i titoli fra parentesi quadre), si tratta pur sempre di 25 drammi di questo gruppo e conservati, un terzo dell'intero *corpus*, e pertanto dell'indizio di una produttività pressoché costante nei cinquant'anni di attività del drammaturgo. Ben sei dei quattordici drammi conservati dalla tradizione bizantina, cioè *Andromaca*, *Baccanti*, *Ecuba*, *Fenicie*, *Oreste*, *Troiane*, appartengono alla selezione "erudita", cioè al gruppo che la cultura ellenistica ci ha trasmesso con il corredo di scoli e che realizza un progetto editoriale selettivo (di questi solo *Alceste*, *Medea*, *Ippolito* sono da riferire a un periodo precedente, mentre *Reso* è di attribuzione e cronologia incerta)<sup>34</sup>. *Ecuba*, *Fenicie* e *Oreste* sono anche i più presenti fra i reperti papiracei di età ellenistica, perciò presumibilmente i più letti e studiati già in antico, e in età bizantina costituiranno una triade rappresentativa dei tre maggiori cicli mitici: il troiano, il tebano e l'argivo. Questo conferma la percezione suggerita dal ridotto *corpus* eschileo, i cui titoli, con l'eccezione del *Prometeo* (di paternità a dir poco dubbia), coprono un arco di tempo che va dal 472 al 458, quando è attestato che Eschilo avrebbe esordito fra il 500 e il 496: la critica e la scuola antiche attingerebbero di preferenza alla produzione più tarda – per Eschilo

<sup>31</sup> Cf. MÜLLER (1984).

<sup>32</sup> *TrGF* V TId.

<sup>33</sup> *TrGF* I DID C15(c).

<sup>34</sup> Gli altri drammi conservati attendibilmente databili dopo il 424 e perciò presenti in tabella (*Supplici*, *Elettra*, *Eracle*, *Ione*, *Ifigenia Taurica*, *Elena*, *Ciclope*, *Ifigenia in Aulide*) appartengono invece alla *tranche* cosiddetta 'alfabetica' e sopravvissuta fortuitamente, della quale facevano parte anche gli *Eraclidi* (databile fra il 429 e il 426).

non è dunque necessario ipotizzare, come talora è stato fatto, che il sacco di Atene ad opera dei Persiani nel 480 abbia causato la perdita irrimediabile dei suoi testi precedenti. Purtroppo non ci soccorrono analoghi rilievi per Sofocle: possediamo la datazione tradizionale dell'*Antigone* al 442 e quella del *Filottete* al 409; *Edipo a Colono*, allestito postumo, apparterrà verosimilmente al 409-406; per l'*Aiace* si converge sul 440 o poco dopo; di *Elettra* si sostiene spesso che sia un dramma dell'ultimo periodo (ma vd. *infra*); quanto alle *Trachinie* mi sembra più attendibile una datazione di qualche anno precedente il 450; dell'*Edipo re* si discute e si continuerà a discutere: evitata la sincronia con l'epidemia che colpisce Atene in due riprese fra il 430 e il 425, sia per la riluttanza ad accogliere sulla scena gli *oikeia kakà*, cioè le sventure sperimentate dalla cittadinanza ateniese, sia perché la vicenda della pestilenza causata dal sacrilegio è paradigmatica fin dagli inizi della poesia greca, non resta che considerare una datazione negli anni '30 (Müller 1984), o in quelli successivi al disastro militare in Sicilia (Diano 1968). Perciò la stessa triade troiana/argiva/tebana (*Aiace*, *Elettra*, *Edipo re*), privilegiata già nella tradizione ellenistica, sembra estratta da un arco produttivo assai più vasto che per gli altri due drammaturghi. Grazie ai rilievi quantitativi, la frequenza con la quale Sofocle ed Euripide dovettero trovarsi a gareggiare direttamente l'uno contro l'altro, forse già dalla presentazione del proprio lavoro all'arconte eponimo, assume comunque contorni più precisi.

drammi euripidei (in maiuscololetto quelli conservati)	c r o n o l o g i a		
	test. esterna	ante- (allusione in Aristofane)	risoluzioni nei giambi recitati <sup>†</sup>
<i>ANDROMACA</i>			424-421
[ <i>Cresfonte</i> ]		424 ( <i>Contadini</i> )?	455-
[ <i>Peleo</i> ]		423 ( <i>Nuvole</i> )	455-417
[ <i>Eolo</i> ]		423 ( <i>Nuvole</i> )	455-
<i>ECUBA</i>		423 ( <i>Nuvole</i> )	422-418
<i>Eretteo</i>			421-410
[ <i>Teseo</i> ]		422 ( <i>Vespe</i> )	455-
[ <i>Stenebea</i> ]		422 ( <i>Vespe</i> )	455-
<i>SUPPLICI</i>		414 ( <i>Uccelli</i> )	424-420
<i>Melanippe prigioniera</i>			425-412
<i>ELETTRA</i>			421-416
<i>ERACLE</i>			420-417
<i>Alessandro, Palamede,</i> <i>TROIANE, Sisifo</i>	415		418-413
<i>IONE</i>			417-413
[ <i>Plistene</i> ]		414 ( <i>Uccelli</i> )	455-
[ <i>Licimio</i> ]		414 ( <i>Uccelli</i> )	455-
<i>FIGENIA TAURICA</i>			416-412
<i>ELENA, Andromeda</i>	412		413-408
<i>Issione</i>	post 411 <sup>††</sup>		420-406
[ <i>Melanippe la saggia</i> ]		410 ( <i>Lisistrata</i> )	455-
<i>Antiope</i>	412-408*		427-419
<i>Issipile</i>	412-408*		
<i>FENICIE</i>	412-408*		413-408
<i>CICLOPE</i>	408**		
<i>ORESTE</i>	408		406
<i>Archelao</i>	408-406		
<i>BACCANTI</i> ¶			
<i>FIGENIA IN AULIDE</i> ¶			
<i>Alcmeone a Corinto</i> ¶			

- † Cf. Cropp – Fick (1985). 455-: valore imprecisato; 406: valore massimo.  
 †† Allusione alla morte di Protagora (*TrGF* V.1, p. 456).  
 \* Scolio ad Aristofane, *Rane* 53.  
 \*\* Cf. Seaford (1982).  
 ¶ Rappresentazione postuma.

Ma, come si è detto, oltre a contendersi il favore del pubblico nel singolo agone, i drammaturghi gareggiano a distanza. Questo avviene nella gestione della *fabula* nel *plot*, in quel gioco di anticipazioni e ritardi del quale Sofocle ed Euripide ci danno una prova eloquente, ciascuno nella sua *Elettra*, misurandosi fra loro in un costante dialogo con l'Eschilo delle *Coefore*. Se il riconoscimento di Oreste da parte della sorella avviene nel I episodio delle *Coefore*, cioè a un quarto nemmeno del dramma (v. 234), nell'*Elettra* di Sofocle si ha nel IV episodio (v. 1227, su 1510), a cinque sestimi della tragedia, e nell'euripidea nel II (v. 575, su 1359), dunque poco prima della metà. Mi attengo volutamente allo schema cronologico tradizionale – prima Sofocle e poi Euripide, in ragione dell'età anagrafica dei due autori – nonostante i rispettivi *Filottete* (l'euripideo è del 431, il sofocleo del 409) ne smentiscano l'aprioristica attendibilità. La questione della cronologia relativa delle due *Elettre* è comunque molto travagliata, e questa non è l'occasione per reconsiderarla. Possiamo solo ammettere che il dramma sofocleo appartenga alla piena maturità del poeta, anche se non è possibile provare che sia vicino al *Filottete* e all'*Edipo a Colono*, e che l'euripideo sia invece da collocare fra il 422 e il 416, ancora una volta in base alle caratteristiche dei giambi recitati, come si è visto poco sopra<sup>35</sup>. I due drammaturghi contemporanei si misurano non solo nelle soluzioni, talora contrapposte, offerte dai *plot*, ma anche nei particolari. Quanto ai *plot*, quello sofocleo è marcatamente idiosincratico – come osserva Michael Walton (1996, 42), «Sophocles' Electra spends most of the play in a different dimension from the rest of the plot», mentre «Euripides' Electra, whether dated before or after that of Sophocles, builds upon contrasts between what Electra says and how she appears, who she is and where she lives». Quanto ai particolari, come vedremo, la contrapposizione fra le due *Elettre* sembra anticipare in qualche modo l'esteso confronto che opporrà Eschilo ed Euripide nelle *Rane* – spero di non mancare di riguardo né ai tragediografi né ad Aristofane, se propongo la considerazione che non era necessario inscenare una tenzone fra Sofocle ed Euripide nell'Ade, e non solo perché Sofocle era ancora vivo finché Aristofane scriveva le *Rane*<sup>36</sup>, ma perché quella tenzone era stata per decenni sotto gli occhi di quello stesso pubblico. Si consideri, per esempio, il modo in cui i due autori più tardi presentano Elettra, che solo con loro assume il ruolo protagonista nella

<sup>35</sup> Fa il punto sulla questione, in sintesi, FINGLASS (2007, 1s., con sommaria bibliografia).

<sup>36</sup> Nelle *Rane* tanto Eracle (75s.) quanto Xantia (785s.; questa battuta fu scritta dopo la morte di Sofocle) chiedono ragione prima della disattenzione per Sofocle e poi della sua assenza. Cf. DOVER (1993, 7-9); Totaro in MASTROMARCO – TOTARO (2006, 568-70).

drammatizzazione della vendetta: come cercherò di mostrare, i due tragediografi si cimentano col modello eschileo e direttamente fra loro.

Nelle *Coefore* Elettra entra insieme alla processione di donne nerovestite che comincia ad apparire al v. 10; al fratello “pare” di riconoscerla (vv. 16s.), ma essa tace per tutta la durata della parodo (vv. 22-83). Riluttante a compiere il rito cui è stata obbligata dalla madre, chiede consiglio al Coro, e le sue prime parole, con l’apostrofe alle «schiave di guerra addette al palazzo» (v. 84), sottolineano il suo rango a beneficio sia di Oreste e Pilade, che assistono da un nascondiglio, sia degli spettatori. È ovvio, ma dev’essere comunque sottolineato, che mentre il riconoscimento di Oreste da parte di Elettra è ‘semplice’ (se Oreste è giunto ad Argo, può essere solo per vendicarsi, e sciogliere il dubbio sulla sua identità comporta l’immediato inizio dell’azione di vendetta), il reciproco consta invece di due momenti: la scoperta dell’identità di lei e, non meno importante, la verifica del suo atteggiamento verso i due usurpatori – questo non è affatto scontato, e puntualmente sarà tematizzato da Sofocle con l’introduzione del personaggio di Crisotemide, la sorella soggiogata dalla coppia regnante, e con l’ammissione, da parte di Oreste, di avere riconosciuto la propria sofferenza nella sofferenza di Elettra (vv. 1185-87).

Nell’*Elettra* di Sofocle la protagonista si annuncia dall’interno del palazzo con un lamento (v. 77) che il Pedagogo attribuisce a un’ancella (vv. 78s.) e Oreste si chiede, invece, se non possa essere della sorella (vv. 80s.)<sup>37</sup>. Quando Elettra entrerà in scena dall’ingresso centrale Oreste, Pedagogo e Pilade saranno già usciti da un passaggio laterale: si avvia l’azione parallela di Oreste e Pedagogo, destinata a ricongiungersi all’azione di Elettra solo dal v. 1098, con il nuovo ingresso di Oreste. Dal v. 86 la protagonista si presenta perciò esclusivamente a beneficio del pubblico: abbigliata in modo dimesso (v. 191), confermandoci perciò nel dubbio se si tratti di un’ancella o della figlia di Agamennone, si assicura una pronta riconoscibilità con un recitativo in anapesti (vv. 86-120) che, fin dall’esordio, con l’apostrofe alla «luce santa» e all’«etere che eguaglia la terra», sarebbe fuori luogo sulle labbra di un’ancella<sup>38</sup>. Il riconoscimento di Elettra da parte del pubblico è affidato primariamente a questo connotato formale. Infatti la menzione del padre (vv. 94s.) non è immediata e, soprattutto, non è funzionale esclusivamente all’autopresentazione (come saranno invece in Euripide quelle di Egisto e della madre), ma ha piuttosto una valenza argomentativa: Elettra lamenta che il padre non abbia avuto una fine gloriosa in battaglia (vv. 94-96) riprendendo le considerazioni svolte *in lyricis* dall’Elettra eschilea, quando riecheggiava il rammarico espresso dal fratello (*Coefore* 345-47 e 363-66):

Or. se almeno fossi morto sotto Ilio, padre  
[...]

<sup>37</sup> Sulla distribuzione dei vv. 78-85 seguo FINGLASS (2007).

<sup>38</sup> Trad. GENTILI (2002).

El. nemmeno sotto le mura di Troia saresti dovuto perire, padre, né essere sepolto presso la riva dello Scamandro.

Perciò se in Eschilo il riconoscimento di Elettra da parte del fratello e del pubblico è contemporaneo e “ritarda” di poco meno di settanta versi rispetto alla sua comparsa in scena, in Sofocle è immediato da parte del pubblico e viene invece differito di 1100 versi quanto al fratello.

In Euripide Elettra appare dall’ingresso centrale (la porta della casupola) al v. 54, dopo un dettagliato soliloquio del marito, per allontanarsi con lui al v. 81; sul capo porta la brocca che avrà anche al ritorno (v. 107) e passerà infine a un’ancella (v. 142). Attingere l’acqua è compito umiliante, da schiava (Euripide, *Troiane* 205s.); l’abito è dimesso: più avanti il Coro la inviterà ad accettare ricchi abiti e monili (vv. 190-93). A causa dell’abito e della brocca il fratello, entrato a scena vuota al v. 82 e nascostosi di lì a poco, la scambierà per un’ancella (v. 107). Il suo primo ingresso non è stato annunciato dal marito, anche se la sua presenza nella casa è adombrata già nel suo monologo (vv. 34s., 43s.): egli sembrerà accorgersi della sua comparsa solo quando avrà cominciato a parlare. Elettra, che a sua volta si rivolgerà al marito solo al v. 67, si autopresenta da v. 60 menzionando l’*hybris* di Egisto, la madre, nuovamente Egisto in quanto padre dei fratellastri e, per finire, Oreste (v. 63). Nei brevi istanti che precedono l’apostrofe alla notte, il suo aspetto non consente agli spettatori di cogliere immediatamente la sua identità: essi cadono nello stesso errore che, poco più avanti, sarà compiuto dal fratello.

O nera notte, nutrice di stelle d’oro, eccomi, questa brocca poggiata sul capo vado portando alle correnti del fiume – non perché sia giunta così in basso, ma per mostrare agli dèi l’insolenza di Egisto. {e innalzo lamenti al cielo, a mio padre.} <sup>39</sup>	55
L’esecrabile figlia di Tindareo, mia madre, mi cacciò di casa per far piacere allo sposo: così genera altri figli nel letto di Egisto ed Oreste, e me, ci tiene ai margini della famiglia.	60

L’avvio altiloquente e concettualmente ricercato provoca uno stridente contrasto con ciò che il pubblico vede e con la prima e più ovvia interpretazione che può darne: nella convenzione drammatica la figura che esce dalla *skènè* potrebbe essere un’ancella, come quella che, non previamente segnalata dalla protagonista nel suo soliloquio prologico, entra al v. 56 dell’*Andromaca* (sono significative le simmetrie fra i prologhi dei due drammi cronologicamente vicini), ma qui è invece la protagonista. Qui, da una parte, il

<sup>39</sup> Mantengo la sequenza tradata dei versi e preferisco espungere v. 59, come proposto già da BAIN (1977, 33) – è possibile che v. 59, con la lamentazione rivolta αἰθέρ’ ἐς μέγαν, sia un’interpolazione indotta dall’apostrofe con cui in Sofocle Elettra si rivolge, fra l’altro, ad ἄηρ.

contenuto “alto” assolve al medesimo compito che in Eschilo e in Sofocle era realizzato con la presenza di Elettra nella processione e con la sua uscita dalla porta della reggia, mentre dall’altra il contrasto fra il contenuto e la versificazione più banale (in trimetri giambici) ripete sul piano stilistico e comunicativo il paradigma della dislocazione di Elettra in un ambiente diverso da quello che le spetta.

Quanto alla notte stellata in apertura del dramma, cf. Eur. *Andromeda* (TrGF V F114), dove viene invocata (ὦ νύξ ἱερά) da Andromeda nel suo *incipit* anapestico, presumibilmente successivo al monologo prologico (di Eco?), come di consueto in giambi<sup>40</sup>. Sofocle *Trachinie* vv. 94 e 132 αἰόλα νύξ («lucente [di stelle]»; ambedue *in lyricis*) e Crizia TrGF I 43 F4 vv. 3s. (dal *Piritoo*): ὀρφναία / νύξ αἰολόχρως ἄκριτος τ’ ἄστρον / ὄχλος («buia notte, e lucente indistinguibile ammasso di stelle»; recitativo in anapesti). Anche altrove in Euripide la notte è «nera», per esempio come madre del sonno (μέλαινα, *Ciclope* v. 601, nel contesto altamente enfatico dell’invocazione di Odisseo), o come madre di Lissa (κελαινή, secondo il modello epico, in *Eracle* v. 834); è la «buia» tenebra della morte (σκοτία, *Alc.* v. 269. *in lyr.*; e cf. anche *Eracle* v. 1071 e l’invocazione a Zeus e alla Terra in *Ecuba* v. 68, *in lyr.*). È μελάμπεπλος («dal nero manto») in *Ione* v. 1150. Ed è invocata senza aggettivi, con Zeus, la Terra e la Luce a *Oreste* v. 1496 *in lyricis* (Luce, Terra, e Notte saranno nuovamente evocate dalla protagonista ai vv. 866s. dell’*Elettra*).

Questo suggerisce che Euripide non soltanto emuli l’ingresso di Elettra in Sofocle mutuandone, capovolta di segno (dalla luce diurna al cielo ancora notturno), l’apostrofe iniziale, ma si proponga di intensificare l’effetto straniante indotto dalla raffigurazione di un’Elettra umiliata, con ciò allontanandosi ancor più decisamente dal modello eschileo. Anche il rimprovero alla madre (vv. 62s.) coincide con quello formulato nell’*Elettra* sofoclea, vv. 589s.: «fai figli con Egisto, e quelli avuti prima, i figli legittimi avuti da nozze legittime, li hai cacciati di casa (ἐκβαλοῦσ[α] ἔχεις)» – ma solo in Euripide è davvero appropriato, perché in Sofocle tanto Elettra quanto Crisotemide, anche se in condizioni diverse, continuano a vivere nella reggia. Complessivamente, si tratta di elementi capitali per valutare le relazioni fra le due *Elettre* e, anche a non volerne trarre deduzioni di carattere cronologico, ben illustrano l’antagonismo del quale dicevo. Per certo, l’opposizione fra Elettra e l’ambiente in cui vive (a sua volta in opposizione alla reggia lontana) viene radicalizzata da Euripide anche sotto il profilo formale, grazie all’apostrofe espressa in versi recitati, pienamente adatti all’aspetto del personaggio ma dal contenuto dissonante rispetto alla versificazione:

<sup>40</sup> Kannicht (TrGF V) è invece dell’avviso che questo sia effettivamente l’*incipit* del dramma, cf. la discussione in apparato al fr. 114.

Eschilo, <i>Coefore</i>	Sofocle, <i>Elettra</i>	Euripide, <i>Elettra</i>
guida la processione	esce dalla reggia	esce dalla casupola, con aspetto di schiava
apostrofe alle schiave	apostrofe alla luce etc., in recitativo	apostrofe alla notte, in versi recitati

Sulle dinamiche antagonistiche, in presenza e a distanza, interviene decisamente il decreto del 386, quello che promuove l'allestimento alle Grandi Dionisie di una tragedia «antica» fuori concorso. Esso dà un definitivo riconoscimento istituzionale alla predilezione degli Ateniesi per Eschilo, proprio quando il “padre della tragedia” appare sempre più lontano dai gusti del pubblico, e associa a lui gli altri due massimi tragediografi del secolo precedente. In questo modo costituisce un embrionale canone, influisce irreversibilmente sulla selezione e conservazione dei testi drammatici, introduce l'idea e la prassi del repertorio, ovvero di un *corpus* di testi drammatici esemplari e già collaudati nelle loro possibilità spettacolari<sup>41</sup>. L'emulazione dei predecessori e la variazione sul *mythos* sono pur sempre possibili: Teodette, attivo almeno dal 372 al 352, scrive un *Filottete* che contempla la presenza di Neottolema, come in Sofocle, però sposta la ferita del protagonista dal piede alla mano, e perciò gli impedisce l'uso dell'arco<sup>42</sup>. Ma l'inclusione in un repertorio sottrae il dramma «antico» alle coordinate spazio-temporali che originariamente lo avevano caratterizzato come prodotto destinato a una precisa occasione (p. es. alle Dionisie aperte a un pubblico panellenico, o invece alle Lenee frequentate da un pubblico locale), magari modulato sulla disponibilità di certi attori (come usava Sofocle) e comunque in una certa situazione storica.

All'origine del repertorio stanno la condivisione di gusti e di un giudizio di valore. Il suo effetto consiste invece nella valorizzazione della “ripresa”: il regista non coincide più con l'autore; questi, come il padre del discorso scritto nel *Fedro* (275d-276c), non può più «difendere» il proprio testo; la professionalizzazione degli interpreti, incominciata nel 449 con l'iniziativa di premiare gli attori, viene sempre più accentuata, tanto da farne delle vere e proprie *star*. Come fa notare Pat Easterling (2002, 332), la riproposta di drammi di repertorio comporta «[the] acknowledgement, no doubt, of the importance of the actors' troupes, now specifically identified with the protagonists, who took directorial and managerial responsibility for putting on these plays as well as acting in them». Che la specificità di questo nuovo agonismo non sia più incentrata né sui contendenti nel concorso dionisiaco, né sugli autori che hanno affrontato lo stesso mito, è evidente non appena si ricordi che il dramma «antico» è escluso dalla competizione fra gli autori, e si consideri che le peculiarità del suo *plot* in rapporto alla *fabula* sono già note al pubblico (il *Filottete* di Sofocle è quello dove fra i personaggi

<sup>41</sup> Cf. MOLINARI (1978, 8s.).

<sup>42</sup> *TrGF* I 72 F5b.

c'è Neottolema; l'*Antigone* di Euripide è quella dove la protagonista ha un figlio da Emone; Edipo in Sofocle si acceca, in Euripide viene accecato; etc.). Il repertorio, che ben presto abbandona Eschilo e mostra una spiccata preferenza per Euripide, introduce un diverso genere di agonismo, presumibilmente inteso a riscuotere una risposta emotiva da parte del pubblico, non diversa da quella che Platone condanna nelle *Leggi*, a proposito delle parti cantate del dramma (701a):

Così il pubblico da silenzioso è diventato rumoroso, come se, quanto alla musica, sapesse distinguere tra buono e cattivo e, invece dell'aristocrazia, nella musica si è sviluppata una specie di bassa teatrocrazia (θεατροκρατία τις πονηρά).

Ancora una volta può giovare il confronto con un teatro che, per larga parte, è tuttora fondato sull'apporto di *playwrights*: «altrove c'è un teatro di regia, in qualche caso di registi e di attori. In Inghilterra c'è un teatro di drammaturghi» (Bertinetti 2014, 234). Se il decreto del 386 inaugura un teatro «di registi e di attori», una parte consistente della produzione drammatica (purtroppo a noi ignota) continua ad essere «teatro di drammaturghi», e se il titolo di repertorio è una sorta di vetrina e banco di prova per regista e attori, quelli nuovi e destinati all'agone ambiscono a «take stock of [a community's] situation in the known 'world'» (Turner 1982, 11), così come l'«antico» quando era stato allestito la prima volta. Il quadro che ho cercato di tratteggiare per il V secolo illustra i caratteri essenziali di una prassi nella quale rappresentare la vicenda di Filottete o quella di Oreste non consisteva nel ripresentare un dramma già allestito in passato, magari con brillanti innovazioni sceniche e registiche, come ci è familiare, ma scriverne e rappresentarne una nuova drammatizzazione: un nuovo *plot* da una *fabula* collaudata. Questa prassi comporta anche una percezione del dramma che non è solo quella sequenziale e irreversibile connaturata alla rappresentazione, e che potremmo dire «orizzontale»: nonostante il naufragio della produzione drammatica antica ci imponga l'apprezzamento dei drammi nella loro singolarità, la consapevolezza della macchina teatrale antica sollecita da parte nostra, come già nello spettatore di quella, una continua contestualizzazione degli sviluppi di ogni *plot*, una visione per così dire «verticale», che tiene ben presente tutto ciò che possiamo sapere quanto alle altre drammatizzazioni del mito, e un'ermeneutica non limitata al singolo autore e alla singola opera.

## riferimenti bibliografici

AVEZZÙ 1998a

G. Avezzù, *Il teatro tragico*, in I. Lana – E.V. Maltese (a cura di), *Storia della civiltà letteraria greca e latina*, Torino, vol. I, 236-95.

AVEZZÙ 1998b

G. Avezzù, *Annali della tragedia attica*, in I. Lana – E.V. Maltese (a cura di), *Storia della civiltà letteraria greca e latina*, Torino, vol. I, 296-457.

AVEZZÙ 2003

G. Avezzù, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia.

BAIN 1977

D. Bain, *Actors and Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford.

BERTINETTI 2014

P. Bertinetti, 'En attendant l'Auteur'. *La scena inglese del terzo millennio*, in S. Bigliuzzi – F. Gregori (a cura di), *Critica e letteratura. Studi di anglistica*, Pisa, 233-39.

BUTRICA 2001

J.L. Butrica, *Democrates and Euripides' Andromache* ( $\Sigma$  Andr. 445 = Callimachus Fr. 451 Pfeiffer), «Hermes» CXXIX 188-97.

CARRARA 2014

L. Carrara (a cura di), *L'indovino Poliido: Eschilo, Le Cretesi; Sofocle, Manteis; Euripide, Poliido*, Roma.

COLLARD et al. 1997

C. Collard et al. (eds.), *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. I, Warminster.

COLLARD et al. 2004

C. Collard et al. (eds.), *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. II, Warminster.

CROPP – FICK 1985

M.J. Cropp – G. Fick, *Resolutions and Chronology in Euripides: The Fragmentary Tragedies*, London.

DIANO 1968

C. Diano, *Edipo figlio della Tyche*, in Id., *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza, 119-65.

DI MARCO 1992

M. Di Marco, 'Aspettando Eschilo' (Aristoph. Ach. 9-11). *L'attesa frustrata di Diceopoli e il problema delle riprese eschilee*, in L. De Finis (a cura di), *Dal teatro greco al teatro rinascimentale*, Trento, 53-72.

DOVER 1989

K.J. Dover (ed.), *Aristophanes. Clouds*, Oxford.

DOVER 1993

K.J. Dover (ed.), *Aristophanes. Frogs*, Oxford.

EASTERLING 2002

P. Easterling, *Actor as Icon*, in P. Easterling – E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 327-41.

FERRARI 1996

F. Ferrari, *Introduzione al teatro greco*, s. I. (Sansoni Ed.).

FINGLASS 2007

P.J. Finglass (ed.), *Sophocles. Electra*, Cambridge.

GENTILI 2002

B. Gentili, *Sofocle. Elettra*, in G. Avezù (a cura di), *Sofocle, Euripide, Hofmannsthal, Yourcenar. Elettra: Variazioni sul mito*, Venezia, 23-74.

HUMPHREYS 1985a

S. Humphreys, *The Discourse of Law*, num. mon. «History and Anthropology» I.

HUMPHREYS 1985b

S. Humphreys, *Law as Discourse*, in Id., *The Discourse of Law*, num. mon. «History and Anthropology» I 241-64.

HUMPHREYS 1985c

S. Humphreys, *Social Relations on Stage: Witnesses in Classical Athens*, in Id., *The Discourse of Law*, num. mon. «History and Anthropology» I 313-69.

JOUAN – VAN LOOY 1998-2003

F. Jouan – H. Van Looy, *Euripide, VIII: Fragments*, Paris, 4 voll.

KORZENIEWSKI 1998

D. Korzeniewski, *Metrica greca* (1968), trad. di O. Imperio, Palermo.

KRUMEICH et al. 1999

R. Krumeich et al., *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt.

MASTROMARCO – TOTARO 2006

G. Mastromarco – P. Totaro (a cura di), *Commedie di Aristofane*, vol. II, Torino.

MOLINARI 1978

C. Molinari, *Per una storia del repertorio*, «Quaderni di teatro» I 7-16.

MOLINARI 1994

C. Molinari, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Bologna, 9-62.

MÜLLER 1984

C.W. Müller, *Zur Datierung des sophokleischen Ödipus*, Stuttgart.

RAALTE 1984

M. van Raalte, *Rhythm and Metre. Towards a Systematic Description of Greek Stichic Verse*, Leiden.

SCODEL 1980

R. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen.

SEAFORD 1982

R.A.S. Seaford, *The Date of Euripides' Cyclops*, «JHS» CII 161-73.

SOMMERSTEIN 2002

A.H. Sommerstein, *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, Bari.

SOMMERSTEIN 2010

A.H. Sommerstein, *La tetralogia di Eschilo sulla guerra persiana*, «DeM» I 4-20.

SOMMERSTEIN et al. 2006

A.H. Sommerstein et al. (eds.), *Sophocles. Selected Fragmentary Plays*, vol. I, Oxford.

SOMMERSTEIN – TALBOY 2012

A.H. Sommerstein – Th. Talboy (eds.), *Sophocles. Selected Fragmentary Plays*, vol. II, Oxford.

SUTTON 1987

D.F. Sutton, *The Theatrical Families of Athens*, «AJPh» CVIII 9-26.

TURNER 1982

V. Turner, *From Ritual to Theater. The Human Seriousness of Play*, New York.

WEST 1987

M.L. West (ed.), *Euripides. Orestes*, Warminster.

WEST 1989

M.L. West, *The Early Chronology of Attic Tragedy*, «CQ» n.s. XXXIX 251-54.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1981

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides Herakles* (1889), Darmstadt I: *Einleitung in die Griechische Tragödie*.