

METra 2

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco,
Margherita Nimis, Giacomo Scavello

Dialoghi in dialogo: dall'epos alla tragedia

Andrea Ercolani

Istituto di studi sul Mediterraneo – ISMED-CNR, Italia

Abstract The comparison between the construction of dialogue in the Homeric poems and in Attic tragedy (exemplified through the analysis of Aeschylus' *Persians* and Euripides' *Bacchae*), leads to the detection of elements of similarities and some divergences, as already observed by ancient critics. Similarities and differences are well explained by considering both the mode of performance and the practice of actual dialogue.

Keywords Dialogue. Oratio recta. Attic tragedy. Homeric poems. Performance.

Sommario 1 Il dialogo: considerazioni preliminari. – 2 Forme e modi di 'dialogo' nella cultura greca arcaica (e classica). – 2.1 Un dialogo situazionale implicito: l'esecutore e il pubblico. – 2.2 Riprodurre o imitare le forme dialogiche: un locutore vs più locutori. – 3 L'epos. – 4 La tragedia. – 4.1 I *Persiani* di Eschilo. – 4.2 Le *Baccanti* di Euripide. – 5 Conclusioni (tra ipotesi e certezze).

1 Il dialogo: considerazioni preliminari

Una definizione minimalista del termine 'dialogo' recita quanto segue: «Discorso, colloquio fra due o più persone».¹ Definizioni più articolate allargano le prospettive,² ma non la sostanza dei fatti ovvi, e cioè che:

¹ <https://www.treccani.it/vocabolario/dialogo/>.

² E.g.: «1. scambio di frasi, discorso che si svolge tra due o più persone; colloquio, conversazione [...]. 2. colloquio, comunicazione costante tra persone o tra gruppi che favorisce la comprensione reciproca e permette di eliminare o ridurre i conflitti» (<https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=dialogo>).

- I. il dialogo prevede obbligatoriamente almeno due locutori, in funzione alternata di emittenti e riceventi;
- II. il dialogo, nella sua dimensione fenomenologica prima, si realizza in un sistema di comunicazione orale (ovvero è affidato alla parola detta e sfrutta un canale di comunicazione precipuamente uditivo).

Quanto alle funzioni, ebbene, il dialogo è senz'altro e *in primis* un circuito di comunicazione funzionale allo scambio di informazioni. Il che si comprende bene dal punto di vista evolucionistico. Proprio la necessità di trasmettere informazioni (orizzontalmente e verticalmente, ovvero sincronicamente e diacronicamente, lungo gli assi del tempo e dello spazio), infatti, è all'origine del linguaggio, che si configura come fondamentale risposta adattativa in termini darwiniani. Il dialogo, in quanto 'colloquio fra due o più persone', è la modalità con cui è resa possibile la trasmissione e la circolazione delle informazioni (e specie quelle di rilevanza 'strategica' in termini adattativi), tanto che proprio il dialogo è uno degli scopi primari del linguaggio.³

Gli attori del dialogo sono due (o più) locutori con caratteristiche fisiche differenti, mai uguali: tra queste la specificità della voce (estensione, intensità acustica, altezza, timbro, colore) e le caratteristiche linguistiche del singolo parlante (= idioletto).⁴

Tra le tante ulteriori caratteristiche del dialogo, interessa qui richiamare l'attenzione su uno specifico elemento di caratterizzazione formale: i riferimenti insistiti alla condizione fatica (e.g. uso di verbi del tipo «dire, parlare, ascoltare» ecc., verifica del contatto tramite domande retoriche del tipo «hai capito? ti rendi conto?» ecc.) che normalmente impunturano il dialogo e distinguono chiaramente le forme dialogiche da altre modalità di comunicazione orale.

Tenendo conto di queste poche considerazioni generali, sarà possibile, io credo, comprendere meglio funzioni, caratteristiche e importanza del dialogo e delle sue varie modalità di realizzazione in una cultura a oralità dominante come quella greca fino a tutto il V sec. a.C.⁵

3 La conclusione è pacifica, a partire almeno da Humboldt 1836. Se anche il dialogo non è lo scopo primo del linguaggio, per il quale viene invocata la necessità di manifestare emozioni o puntare l'attenzione su qualcosa, è certamente il secondo per importanza nell'ottica funzionale di una strategia adattativa (vedi Albano Leoni 2022, 50).

4 E nonostante questo, in contesti di dialogo reale, si assiste a una sorta di progressiva modulazione del linguaggio che assume una sorta di forma mediata (sul piano della sintassi e dei moduli espressivi) come esito dell'interazione dei locutori.

5 L'affermazione è pacifica: mi limito a rinviare a Havelock 2003 e, per un quadro di sintesi e ulteriore bibliografia, a Palmisciano 2014. Per la dimensione orale in cui

2 **Forme e modi di 'dialogo' nella cultura greca arcaica (e classica)**

2.1 **Un dialogo situazionale implicito: l'esecutore e il pubblico**

Una prima necessaria considerazione riguarda la definizione dello scenario di fondo che accompagna la produzione e l'esecuzione dei testi nella cultura greca d'epoca arcaica e classica: uno scenario che prevede la compresenza di uno o più esecutori e di un pubblico, in una specifica occasione (ovvero in uno spazio e in un tempo precisi).

La compresenza di esecutore e pubblico si configura intrinsecamente come una forma di dialogo, per quanto implicito: nel caso di performance orali, infatti, gli attori del dialogo, al livello strutturale minimo, sono proprio l'esecutore e il suo pubblico.

Questa forma dialogica prevede una attivazione massima dell'emittente (= condizione locutoria permanente) e una attivazione minima (ma sempre maggiore di zero!) del ricevente, che partecipa al dialogo per lo più con reazioni di *feedback* (sia sull'efficienza del contatto, sia, e in misura tanto più rilevante, sull'efficacia del messaggio, con reazioni emotive di approvazione o disapprovazione).

2.2 **Riprodurre o imitare le forme dialogiche: un locutore vs più locutori**

All'interno di questo scenario di fondo, il testo della performance può assumere (e assai spesso assumeva) forma dialogica.

E qui giova introdurre una distinzione operativa, almeno dal punto di vista terminologico, tra riproduzione e imitazione, tenendo conto del numero dei locutori in sede di performance.

Per riproduzione si dovrà intendere il caso in cui ci sia un solo performer a eseguire tutti gli interventi del dialogo. Questo avviene, ad esempio, nelle esecuzioni epiche, dove un solo performer (l'aedo o il rapsodo) recita l'intero dialogo, eseguendo gli interventi sia del locutore sia dell'interlocutore. In questi casi, è chiaro che la resa dialogica risulta di necessità antinaturalistica, nella misura in cui una sola voce, quella dell'esecutore, è obbligata a rappresentare il narratore e i vari personaggi parlanti del narrato.

Per imitazione, invece, si intenderà la realizzazione del dialogo nelle sue modalità reali, ovvero uno scambio di interventi alternati tra due o più locutori, come avviene nelle rappresentazioni drammatiche, dove proprio la presenza di più voci consente un dialogo in

inquadrare la tragedia attica, fondamentale Herington 1985, con le considerazioni addizionali e l'inquadramento concettuale di Cerri 1993.

forma piena, non mediata, in rispondenza alle logiche del dialogo reale, con due o più locutori alternativamente attivi.⁶

Le considerazioni che seguono riguardano precisamente le modalità di costruzione e di resa del dialogo nell'epos e nella tragedia.⁷

3 L'epos

Solitamente si afferma che l'epos greco è una forma di racconto in versi (6da). L'affermazione è senz'altro vera, ma non deve far perdere di vista un altro fatto importante, e cioè che il racconto epico, là dove presenti confronti o scambi diretti tra personaggi, riproduce le fattezze reali del dialogo, ovvero presenta sempre gli *ipsisima verba* dei personaggi riportati in *oratio recta*.⁸ E non si tratta di un dato banale.

Consideriamo, a titolo esemplificativo, il caso dell'*Iliade*: dei 15.690 versi che compongono il poema, 7.018 sono in *oratio recta*.⁹ Si tratta di quasi metà del testo (44,7%), che – senza troppo paradossale – può essere considerato come un racconto di dialoghi.

⁶ Una «mimesi verbale di un'azione verbale», per riprendere il felice titolo di un lavoro di Giovanni Cerri dedicato alla tragedia greca, in cui esplora anche i suoi rapporti formali con l'epos (Cerri 2005).

⁷ Analisi comparativa della costruzione del dialogo nell'epos e in tragedia anche in Ercolani 2000b, da cui questo lavoro prende spunto. Per problemi e questioni generali relativi alla costruzione del dialogo tragico rinvio alla sintesi in Ercolani 2000a (non ho notizia di sostanziali aggiornamenti della bibliografia che mi era allora nota; senz'altro da segnalare Maggel 2003 e Dik 2007; elemento di maggior novità è certamente van Emde Boas 2017, che propone un tentativo di analisi conversazionale del testo tragico di Aesch. *Ag.* 931-44 e *Soph. Ai.* 1346-73; poco si trova in Rutherford 2012; il prezioso lavoro di Andrieau 1954 sul dialogo nell'antichità è da aggiornare con Jazdzewska 2018 [evidenza papirologica]; nuove prospettive dal punto di vista dell'analisi linguistica in vari contributi raccolti in Bakker, Wakker 2009). Il caso del dramma satiresco risulta, *prima facie*, molto simile a quello della tragedia. Il dialogo comico sembra avere alcune ulteriori specificità distintive, ma esula dai fini di questo lavoro.

⁸ Un pregevole studio sull'*oratio recta* nei poemi omerici è Cantilena 2002, il cui obiettivo è mostrare come l'abbondanza di discorsi diretti nei poemi omerici dipenda dalle modalità orali dell'esecuzione e dallo stile orale (cf. Cantilena 2002, 34). Il fenomeno mi pare radicato nei meccanismi dell'oralità ancor più in profondità di quanto non traspaia dall'analisi di Cantilena.

⁹ Questi i dati di Griffin 1986. Un calcolo compiuto recentemente dalla Dott.ssa Valeria Fina (che qui ringrazio per avermi messo a disposizione il suo lavoro inedito) fornisce numeri simili: su un totale di 15.696 versi, 7.029 sono *oratio recta*. Per l'*Odissea* gli unici dati disponibili sono ancora quelli di Schmid, Stählin 1929, 92 nota 7, ripresi e discussi da Cantilena 2002, 23: i personaggi occupano il 68% del testo, il racconto del narratore il 32%. Altri studiosi, senza però analisi di dettaglio, forniscono numeri diversi (per cui vedi Cantilena 2002, 23 nota 11, che giustamente rileva come «in mancanza di un calcolo condotto personalmente si dovrà scegliere a chi affidarsi»). L'impressione generale che si ricava, scorrendo il testo, è che non ci sono sostanziali difformità tra *Iliade* e *Odissea*.

Scorrendo *Iliade* e *Odissea*, l'*observatio* suggerisce che il compositore/esecutore ha mantenuto l'impianto dialogico reale e nel corso della *performance* ripropone sistematicamente gli *ipsissima verba* dei personaggi in *oratio recta*,¹⁰ avendo sempre cura di definire i locutori e i turni di parola (*turn-taking*) utilizzando una fraseologia formulare che li isola e scandisce. Il dialogo è eseguito come dialogo, è un vero scambio tra locutori (ovvero non viene presentato in forma riassunta o di resoconto, in *oratio obliqua*), ma l'*oratio recta* è sempre mediata dal narratore, che la introduce dichiarando chi sta parlando e ne indica la conclusione segnalando che il personaggio ha terminato di dire, secondo uno schema pressoché invariante.¹¹

Resta il fatto - ed è una oggettiva caratteristica tecnica - che a eseguire i diversi interventi è sempre un medesimo locutore, il performer (su questo aspetto vedi *infra*).

A puro titolo esemplificativo riporto e discuto alcuni esempi dal secondo canto dell'*Iliade*.

1. *Il.* 2.7-16

καί μιν [scil. Oneiros] φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα [scil. Zeus]:
«βάσκι' ἴθι οὐλε ὄνειρε θεῶς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν·
ἐλθὼν ἐς κλισίην Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδαιο
πάντα μάλ' ἀτρεκέως ἀγορευέμεν ὡς ἐπιτέλλω· 10
θωρῆξαι ἔκέλευε κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς
πανσυδίη· νῦν γάρ κεν ἔλοι πόλιν εὐρυάγυιαν
Τρώων· οὐ γὰρ ἔτ' ἀμφὶς Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
ἀθάνατοι φράζονται· ἐπέγναμψεν γὰρ ἅπαντας
Ἥρη λισσομένη, Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφήπται». 15
ᾠς φάτο, βῆ δ' ἄρ' ὄνειρος ἐπεὶ τὸν μῦθον ἄκουσε

2. *Il.* 2.22-35

τῷ [scil. a Nestore] μιν εἰσιάμενος προσεφώνεε θεῖος ὄνειρος·
«εὐδεις Ἀτρέος νιῆ δαΐφρονος ἵπποδάμοιο·
οὐ χρὴ παννύχιον εὐδειν βουληφόρον ἄνδρα
ῶ λαοὶ τ' ἐπιτετράφαται καὶ τόσσα μέμηλε· 25

10 Che l'*oratio recta* rappresenti un «momento particolare di caratterizzazione e vivacizzazione del racconto» (Cantilena 2002, 36 s.) è senz'altro vero, nella misura in cui è vero per il parlato e per la comunicazione orale: vedi *infra* nota 12.

11 La sistematicità della loro presenza era evidentemente rilevata come tratto distintivo già dalla critica antica: l'Anonimo del Sublime (27.1) faceva gran caso di *Il.* 15.346-8, dove la consueta introduzione formale è di fatto costituita dal v. 346 Ἔκτωρ δὲ Τρώεσσι ἐκέκλετο μακρὸν ἀΐσας | νηυσὶν ἐπισσεύεσθαι, ἔαν δ' ἔναρα βροτόεντα | ὄν δ' ἄν ἐγὼν ἀπάνευθε νεῶν ἐτέρωθι νοήσω κτλ., ovvero non immediatamente a ridosso dell'intervento diretto e con fraseologia inusuale. Sulle formulazioni che introducono e concludono i discorsi diretti nei poemi omerici vedi ora De Decker 2022 (la cui analisi prevalentemente linguistica non ha particolare rilievo per quanto qui discusse, ma offre un'ottima rassegna bibliografica).

νῦν δ' ἐμέθεν ξύνες ὦκα· Διὸς δέ τοι ἄγγελός εἰμι,
 ὃς σεῦ ἄνευθεν ἐὼν μέγα κήδεται ἠδ' ἐλεαίρει.
 θωρήξαι σε κέλευσε κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς
 πανσυδίη· νῦν γάρ κεν ἔλοις πόλιν εὐρυάγυιαν 30
 Τρώων· οὐ γὰρ ἔτ' ἀμφὶς Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
 ἀθάνατοι φράζονται· ἐπέγναμψεν γὰρ ἅπαντας
 Ἥρη λισσομένη, Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφήπται
 ἐκ Διός· ἀλλὰ σὺ σῆσιν ἔχε φρεσί, μηδέ σε λήθη
 αἰρείτω εὖτ' ἄν σε μελίφρων ὕπνος ἀνήη·
 Ὡς ἄρα φωνήσας ἀπεβήσето κτλ. 35

3. II. 2.55-76

τοὺς [scil. gli anziani] ὁ γε [scil. Agamennone] συγκαλέσας
[πυκινὴν ἀρτύνητο βουλήν·] 55
 «κλύτε φίλοι· θεῖός μοι ἐνύπνιον ἦλθεν ὄνειρος
 ἀμβροσίην διὰ νύκτα· μάλιστα δὲ Νέστορι δίφ
 εἶδος τε μέγεθος τε φυὴν τ' ἄγχιστα ἐώκει·
στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς καί με πρὸς μῦθον ἔειπεν·
«εὐδεις Ἀτρέος υἱὲ δαΐφρονος ἵπποδάμοιο· 60
οὐ χρὴ παννύχιον εὐδειν βουληφόρον ἄνδρα,
ᾧ λαοὶ τ' ἐπιτετράφεται καὶ τόσσα μέμηλε·
 νῦν δ' ἐμέθεν ξύνες ὦκα· Διὸς δέ τοι ἄγγελός εἰμι,
 ὃς σεῦ ἄνευθεν ἐὼν μέγα κήδεται ἠδ' ἐλεαίρει·
 θωρήξαι σε κέλευσε κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς
 πανσυδίη· νῦν γάρ κεν ἔλοις πόλιν εὐρυάγυιαν
 Τρώων· οὐ γὰρ ἔτ' ἀμφὶς Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
 ἀθάνατοι φράζονται· ἐπέγναμψεν γὰρ ἅπαντας
 Ἥρη λισσομένη, Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφήπται
 ἐκ Διός· ἀλλὰ σὺ σῆσιν ἔχε φρεσίν». ὣς ὁ μὲν εἰπὼν 70
ᾤχετ' ἀποπτάμενος, ἐμὲ δὲ γλυκὺς ὕπνος ἀνήκεν.
ἀλλ' ἄγετ' αἶ κέν πως θωρήξομεν υἱᾶς Ἀχαιῶν·
 πρῶτα δ' ἐγὼν ἔπεισιν πειρήσομαι, ἢ θέμις ἐστί,
 καὶ φεύγειν σὺν νηυσὶ πολυκλήϊσι κελεύσω·
 ὑμεῖς δ' ἄλλοθεν ἄλλος ἐρητύειν ἐπέεσσιν». 75
Ἦτοι ὁ γ' ὡς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔζετο τοῖσι δ' ἀνέστη
Νέστωρ, ὃς ῥα Πύλοιο ἀναξ ἦν ἡμαθόεντος,
ὃ σφιν ἐὺ φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν·
«ὦ φίλοι Ἀργείων ἠγήτορες ἠδὲ μέδοντες κτλ.

In tutti questi casi si osserva sistematicamente quanto segue:

- I. presenza di interventi 'cerniera' del narratore (= esecutore) onnisciente che gestisce il *turn-taking* ed esplicita i confini superiore e inferiore (= inizio e fine) degli *ipsissima verba*, sempre riferiti in discorso diretto:
 - vv. 7, 22, 55, 59, 78 a introdurre intervento;
 - vv. 16, 35, 70 s., 76 a segnalare conclusione di intervento;

- II. presenza di marcatori linguistici incipitari (vocativi, imperativi, forme verbali alla 2a persona) funzionali alla definizione degli assi comunicativi (ed è, questo, un ulteriore aspetto di 'riproduzione' di un dialogo reale):
- vv. 8 (βάσκη' ἴθι οὐλε ὄνειρε), 23 (εὐδεις Ἀτρέος υἱέ), 56 (κλῦτε φίλοι) ecc.;
- III. in caso di *oratio recta* entro *oratio recta* (Il. 2.55-76) si osservano le medesime caratteristiche (vedi vv. 55, 56, 59, 60, 70, 76 in riferimento a quanto sopra notato *sub* i. e ii.) e, soprattutto, si osserva la riproposizione integrale di *ipsissima verba* già pronunciati prima (cf. vv. 60-70 con 23-34, dove le alterazioni sono minime), in accordo - anche in questo caso - a una prassi del dialogo reale, dove il ricorso all'*oratio recta* è usuale quando qualcuno riferisce un dialogo avuto con altri.¹² Nel caso dell'epica greca arcaica, la ripresa degli *ipsissima verba* si spiega bene, oltre che come fatto intrinseco del parlato, anche come espediente tecnico della *composition in performance*: quando il testo non si ripete integralmente identico, le variazioni per adattarlo al nuovo contesto richiedono uno sforzo esiguo e si convertono in una sequenza preconfezionata particolarmente comoda in sede di improvvisazione. Nel caso qui discusso tratto da Il. 2 l'adattamento comporta un semplice passaggio dalla 3a alla 2a persona del singolare nella ripresa dei vv. 11-15/28-32 = 65-9, realizzato con accorgimenti minimi che non richiedono riassetto alcuno del verso, neppure nell'*ordo verborum*: cf. 11 ἐ / 28 = 65 σε; 12 ἔλοι / 29 = 66 ἔλοις.
- IV. Scarsi riferimenti alla condizione fatica da parte dei locutori (nei passi sopra discussi solo κλῦτε a v. 56), contrariamente a quanto si osserva in tragedia, dove l'impiego di verbi di dire o riferimenti a una condizione di ascolto sono piuttosto frequenti (campionatura di materiale, se pur parziale, in Ercolani 2000a, 207-11).

¹² Il fenomeno è largamente verificabile attraverso l'esperienza quotidiana di ciascuno. Illustra bene il caso la forma della 'barzioletta', dove abbonda l'*oratio recta*. Un esempio scelto a caso.

Totti va in un negozio di elettrodomestici per comprarsi uno stereo. Il commesso gli fa: «Salve! Cosa desidera?» e Totti: «no stereo»; e il commesso: «Sony?», e Totti: «No, nun so sona'».

Il discorso indiretto e la parafrasi sono tendenzialmente assenti dalla comunicazione orale, esattamente come nell'epos omerico. Del resto, che il 'dialogo epico' riproduca le fattezze del dialogo reale e della comunicazione orale è stato dimostrato in maniera convincente da numerosi lavori di Elizabeth Minchin 1991; 1992a; 1992b, 2001; 2002 e da Bakker 1997. Da esplorare e verificare l'ipotesi di Maier 2015, secondo cui il passaggio dall'*oratio recta* all'*oratio obliqua* sarebbe da ricondurre a dinamiche di transizione da 'orality' a 'literacy' (non mi pare funzioni, a ogni modo, il ragionamento omerico, 154-5).

Una questione marginale relativa alle modalità di resa: nelle moderne forme di *storytelling* orale è sentita l'esigenza, da parte del performer, di caratterizzare i personaggi modificando (per quanto possibile) la voce e/o adottando stili diversi di resa.¹³ In astratto, dunque, è supponibile (e secondo me più che plausibile) che anche la performance epica fosse caratterizzata da variazioni analoghe volte a evidenziare i diversi personaggi quando prendono la parola. Pur in assenza di precise informazioni, alcuni indizi mi pare spingano in questa direzione.

- I. In alcuni papiri omerici sono presenti notazioni marginali a evidenziare l'alternanza dei locutori (sigla ΠΟΙ = ΠΟΙΗΤΗΣ, *sigla nominum* vicino al primo verso del discorso di un personaggio, *paragraphos* e altro).¹⁴ Cantilena (2002, 34-6), spiega queste notazioni come paratesti di sostegno alla recitazione o alla sua preparazione, ipotizzando una resa drammatica del testo epico: nella pratica esecutiva (e non solo 'drammatica' in senso stretto) caratterizzare e distinguere i vari personaggi e la voce narrante era una esigenza.¹⁵
- II. Una testimonianza di tutt'altro tipo, relativa al νόμος τριμερής di Sacada, riferita dal trattato pseudoplutarcheo *Sulla musica*, fornisce un indizio significativo per affermare che l'esigenza di distinguere e caratterizzare interventi successivi all'interno di una medesima esecuzione era esigenza sentita.

[Plut.] *de mus.* 1134a-b (a proposito del νόμος τριμερής)
τόνων γοῦν τριῶν ὄντων κατὰ Πολύμηστον καὶ Σακάδαν, τοῦ τε Δωρίου καὶ Φρυγίου καὶ Λυδίου, ἐν ἐκάστῳ τῶν εἰρημένων τόνων στροφὴν ποιήσαντά φασι τὸν Σακάδαν διδάξαι ἄδειν τὸν χορὸν Δωριστὶ μὲν τὴν πρώτην, [B] Φρυγιστὶ δὲ τὴν δευτέραν, Λυδιστὶ δὲ τὴν τρίτην· καλεῖσθαι δὲ τριμερῆ τὸν νόμον τοῦτον διὰ τὴν μεταβολήν.¹⁶

13 Così è, ad esempio, nella tradizione del *cunto* in Sicilia: posso attestarlo in prima persona per aver assistito a esecuzioni dal vivo di Gaspare Balsamo (ma vedi anche le performance di Mimmo Cuticchio: e.g. <https://www.youtube.com/watch?v=aGVJGWQz3Vg>). Per una prima informazione sul *cunto* e su altre tradizioni di racconto orale in Italia vedi Tomasello 2021. Sono convinto che lo studio della performance del *cunto* aiuterebbe, comparativamente, a capire meglio (se non a risolvere) molte annose questioni relative all'epica greca arcaica.

14 Per i dati e i dettagli dei papiri vedi Cantilena 2002, 35.

15 Cantilena ha molto probabilmente ragione. Come indicazioni tecniche, simili notazioni risultano del tutto inutili alla definizione del *turn-taking*, dato che, anche quando si ipotizzassero più esecutori, i confini degli interventi erano comunque già delimitati dall'interno del testo. La funzione delle notazioni doveva evidentemente essere altra. L'ipotesi di testi annotati a mo' di copioni teatrali, funzionali alla preparazione della performance, è compatibile con quanto sappiamo dalla prassi teatrale; una drammatizzazione (in senso mimico-orchestrale) dell'esecuzione del testo omerico legata agli ὁμηρισταὶ è testimoniata a partire dall'età ellenistica (prima informazione e raccolta di fonti in Ercolani 2006, 144-5). Questa drammatizzazione a più voci mi pare sia la naturale evoluzione 'teatralizzata' di una differenziazione di resa dei personaggi già propria dell'esecuzione epica aedica e rapsodica.

16 Per l'interpretazione di questo passo vedi diffusamente Gostoli c.d.s.

Qui si tratta, a tutta evidenza, di variazioni di registro musicale; nel caso dell'epos si dovrà supporre una differenziazione del solo registro vocale.

4 La tragedia

Quando il dialogo può essere agito (ossia imitato, non riprodotto) ebbero tutte le caratteristiche derivanti dalla limitazione oggettiva del locutore unico dovrebbero venir meno, almeno in linea teorica. E, nel caso del teatro, sono venute meno, ma non tutte e non subito.

Le ovvie differenze tra la resa dell'epos e quella della tragedia per quanto riguarda il dialogo erano evidenti già agli antichi. Platone, su tutti, coglie bene le divergenze. Nella *Repubblica*, dopo aver discusso la ἄνευ μιμήσεως ἀπλή διήγησις, ovvero il racconto semplice senza imitazione, Platone afferma (Plat. *Resp.* 394b 4-8):

Μάνθανε τοίνυν, ἦν δ' ἐγώ, ὅτι ταύτης αὖ ἐναντία [il contrario, *scil.* il racconto semplice con imitazione] γίγνεται, ὅταν τις τὰ τοῦ ποιητοῦ τὰ μεταξὺ τῶν ῥήσεων ἐξαιρῶν τὰ ἀμοιβαῖα καταλείπη.

Καὶ τοῦτο, ἔφη, μανθάνω, ὅτι ἐστὶν τὸ περὶ τὰς τραγωδίας τοιοῦτον.

Coglie molto bene il nodo del problema Cerri (1991, 315), le cui parole sono senz'altro migliori di ogni mia parafrasi:

[Platone] ravvisa il momento di rottura tra i due generi [= epos e tragedia] nella presenza o assenza del poeta in funzione di arbitro tra i personaggi, riconoscendo così nella scomparsa della voce fuori campo un decisivo elemento di spinta ad un'ulteriore drammatizzazione, ad un più accentuato mimetismo, ad una maggiore tensione emotiva che il testo è capace di trasmettere al pubblico.

Al di là di considerazioni generali, antiche e moderne, vediamo cosa suggerisce una *observatio*, se pur parziale, parzialissima, dei testi a disposizione. Prendo in esame due esempi agli estremi cronologici, ovvero, tra le tragedie conservate integre, la più antica e la più recente: i *Persiani* di Eschilo (472 a.C.) e le *Baccanti* di Euripide (407/406 a.C.). Propongo di seguito, in forma schematica, l'analisi del testo integrale delle due tragedie.¹⁷

¹⁷ Oltre alle sigle usuali per indicare i personaggi o il coro (i *sigla nominum* riportati all'inizio di ciascuna tragedia), con D indico le sezioni di dialogo recitato (attore/attore o attore/corifeo), con D *lyr.* le sezioni di dialogo in metri lirici, in grassetto evidenzio gli 'interventi cerniera', ovvero gli interventi del corifeo (più raramente di un personaggio) che guidano l'andamento del dialogo e la definizione degli assi comunicativi.

4.1 I *Persiani* di Eschilo

τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα:

ΧΟΡΟΣ ΓΕΡΟΝΤΩΝ

ΒΑΣΙΛΕΙΑ

ΑΓΓΕΛΟΣ

ΕΙΔΩΛΟΝ ΔΑΡΕΙΟΥ

ΞΕΡΞΗΣ

1-154: ΧΟ [an + *lyr.*: *parodos*]

D 155-245: ΧΟ-ΒΑ

XO: 155-9: intervento cerniera

ὦ βαθυζώνων ἄνασσα Περσίδων ὑπερτάτη,
μήτηρ ἢ Ξέρξου γεραιά, χαῖρε, Δαρείου γύναι·
θεοῦ μὲν εὐνάτιρα Περσῶν, θεοῦ δὲ καὶ μήτηρ ἔφρυς,
εἴ τι μὴ δαίμων παλαιὸς νῦν μεθέστηκε στρατῶι.

D 246-89: ΧΟ-ΑΓ

XO: 246-8: intervento cerniera

ἀλλ' ἐμοὶ δοκεῖν τάχ' εἴσῃσι πάντα ναμερτῆ λόγον·
τοῦδε γὰρ δράμημα φωτὸς Περσικὸν πρέπει μαθεῖν,
καὶ φέρει σαφές τι πρᾶγος ἐσθλὸν ἢ κακὸν κλύειν.

D 290-514: ΒΑ-ΑΓ

inizia ΒΑ *post* ΧΟ *in lyr.* [antistr. 3]

515-16: XO

517-31: ΒΑ

532-97: ΧΟ [*lyr.*]

598-622: ΒΑ

623-80: ΧΟ [*lyr.*]

D 681-702: ΔΑ-ΧΟ

D 703-86: ΔΑ-ΒΑ

dopo ΧΟ *in lyr.* (700-2) segue l'intervento di Dario a 703-8:

ἀλλ', ἐπεὶ δέος παλαιὸν σοὶ φρενῶν ἀνθίσταται,
τῶν ἐμῶν λέκτρων γεραιὰ ξύννομ', εὐγενὲς γύναι,
κλαυμάτων λήξασα τῶνδε καὶ γόων σαφές τί μοι 705
λέξουν· ἀνθρώπεια δ' ἄν τοι πῆματ' ἄν τύχοι βροτοῖς·
πολλὰ μὲν γὰρ ἐκ θαλάσσης, πολλὰ δ' ἐκ χέρσου κακὰ
γίγνεται θνητοῖς, ὁ μᾶσσων βίोटος ἦν ταθῆι πρόσω.

Per i *Persiani* ho seguito il testo stabilito da Page 1972, per le *Baccanti* quello di Diggle 1994 (per alcune questioni di distribuzione del testo tra i personaggi delle *Baccanti* dal v. 755, a partire dal quale ci si trova in condizione di *codex unicus*, vedi Di Benedetto 1961, 317-20).

D 787-842: ΔΑ-ΧΟ

cf. 784-6: nuovo asse comunicativo

εὔ γάρ σαφῶς τόδ' ἴστ', ἐμοὶ Ξυνήλικες,
ἅπαντες ἡμεῖς, οἱ κράτη τάδ' ἔσχομεν, 785
οὐκ ἂν φανεῖμεν πῆματ' ἔρξαντες τόσα.

cf. 839-42 congedo di Dario:

ἐγὼ δ' ἄπειμι γῆς ὑπὸ ζόφον κάτω.
ὑμεῖς δέ, πρέσβεις, χαίρετ', ἐν κακοῖς ὁμῶς 840
ψυχῆ διδόντες ἥδονῆν καθ' ἡμέραν,
ὥς τοῖς θανοῦσι πλοῦτος οὐδὲν ὠφελεῖ.

843-4: ΧΟ

845-51: ΒΑ

852-906: ΧΟ [(l)yr.]

907-1077: ΞΕ-ΧΟ (l)yr.: *exodos*)

Il fatto rilevante che risulta dall'*observatio* è che il dialogo si svolge sempre tra due personaggi, mai con tre locutori attivi in scena,¹⁸ e l'alternanza dei locutori è guidata da interventi strategici del corifeo o da una sorta di 'testo guida' all'interno delle battute dei personaggi stessi:¹⁹ sembra essere ancora attiva, almeno a livello infrastrutturale, la modalità di costruzione dialogica dell'epos, che prevede una mediazione formale tra gli interventi.

18 La questione potrebbe essere legata al numero degli attori impiegati. Ma in realtà, includendo il corifeo, la possibilità di tre locutori attivi in scena sarebbe teoricamente possibile. La prassi, come evidenziato, è altra: dialogo sempre e rigorosamente a due con definizione degli assi comunicativi. Sulla questione del numero degli attori, vedi ora la messa a punto di Maggell 2011. Sul dialogo in tragedia, dopo il preziosissimo lavoro di Mastronarde 1979, vedi Ercolani 2000a. Valide e stimolanti osservazioni in Maggell 2003, che, opportunamente, rileva come «The distribution of the speaking parts among the three actors in such a way that each time one of them remains silent supplies the evidence that the three actors rarely converse together on the stage» (2003, 97; alcune rare eccezioni nei drammi di Sofocle sono elencate alla nota 26). La bibliografia in tema è cospicua; una buona campionatura in Dik 2007 e Drummer 2017.

19 Una riflessione addizionale meritano i vv. 515-16 e i vv. 843-4. Nel primo caso l'intervento del corifeo si inserisce all'improvviso in un dialogo a due già avviato, senza quindi necessità (almeno dal punto di vista drammaturgico qui adottato) di guidare l'alternanza dei locutori. In realtà l'intervento del corifeo sembra preludere alla conclusione della scena e al successivo intervento corale: il messaggero annuncia il suo recesso dal dialogo con il v. 513 πολλὰ δ' ἐκλείπω λέγων, e l'intervento del corifeo è reso necessario dalla scomparsa di un interlocutore; segue un intervento della regina e quindi l'attacco del coro. Lo stesso accade a 843-4: Dario ha appena preso congedo e la battuta del corifeo – esattamente come sopra – sembra compensare il venir meno di un interlocutore, e di nuovo precede un intervento della regina seguito dall'attacco del coro. In questi casi l'intervento del corifeo conclude l'azione dialogica vera e propria e funziona ancora una volta come «operatore drammaturgico di base» (felice definizione di Dettori 1992, 45), preludendo al corale.

Certamente è così per quanto riguarda il trattamento dell'*oratio recta*.²⁰ Consideriamo a titolo di esempio il resoconto del messaggero ai vv. 355-72:

ἀνὴρ γὰρ ἼΕλλην ἐξ Ἀθηναίων στρατοῦ 355
ἔλθων ἔλεξε παιδὶ σῶι Ξέρξῃ τάδε·
«ὡς εἰ μελαίνης νυκτὸς ἴξεται κνέφας
ἼΕλληνες οὐ μενοῖεν, ἀλλὰ σέλμασιν
ναῶν ἐπανθορόντες ἄλλος ἄλλοσε
δρασμῶι κρυφαίωι βίτοτον ἐκωσοῖατο». 360
ὁ δ' εὐθύς ὡς ἤκουσεν, οὐ Ξυνεῖς δόλον
ἼΕλληνος ἀνδρὸς οὐδὲ τὸν θεῶν φθόνον,
πᾶσιν προφωνεῖ τόνδε ναυάρχους λόγον·
«εὔτ' ἂν φλέγων ἀκτῖσιν ἥλιος χθόνα
λήξῃ, κνέφας δὲ τέμενος αἰθέρος λάβῃ, 365
τάξαι νεῶν στίφος μὲν ἐν στοίχοις τρισίν,
ἄλλας δὲ κύκλωι νῆσον Αἴαντος πέριξ
ἔκπλους φυλάσσειν καὶ πόρους ἀλιρρόθους·
ὡς εἰ μόρον φευξοῖαθ' ἼΕλληνες κακόν,
ναυσὶν κρυφαίως δρασμὸν εὐρόντες τινά, 370
πᾶσι στέρεσθαι κρατὸς ἦν προκείμενον.
τοσαῦτ' ἔλεξε κτλ.

Il v. 356 introduce formalmente l'*oratio recta*, come nell'epos, e a 372 τοσαῦτ' ἔλεξε inequivocabilmente delimita il confine inferiore del discorso diretto.²¹

²⁰ Uno studio sistematico dell'*oratio recta* all'interno di *oratio recta* in tragedia («speech in speech») è nel pregevole lavoro di Bers 1997 (che considera anche la commedia attica e l'oratoria), su cui vedi Porter 1998.

²¹ I vv. 369-71 costituiscono una anomalia, per certi versi: si tratta o di un commento del messaggero o di uno spezzone di *oratio obliqua* (se riferiscono le parole di Serse). Ma 372 chiaramente regolarizza la sequenza, delimitando il confine dell'intervento.

4.2 Le *Baccanti* di Euripide

τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα:

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

ΧΟΡΟΣ

ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ

ΚΑΔΜΟΣ

ΠΕΝΘΕΥΣ

ΘΕΡΑΠΩΝ

ΑΓΓΕΛΟΣ [= ΑΓ 1]

ΕΤΕΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ [= ΑΓ 2]

ΑΓΑΥΗ

1-63: ΔΙ (prologo)

64-169: ΧΟ (*lyr.*)

D 170-369: ΤΕΙ-ΚΑ-ΠΕ

ΤΕΙ-ΚΑ 170-209

quindi:

ΚΑ: 210-14: annuncio di ingresso e definizione di un nuovo asse comunicativo

ἐπεὶ σὺ φέγγος, Τειρεσία, τόδ' οὐχ ὀραῖς, 210

ἐγὼ προφήτης σοι λόγων γενήσομαι.

Πενθεὺς πρὸς οἴκους ὄδε διὰ σπουδῆς περᾶι,

Ἐχίονος παῖς, ὧι κράτος δίδωμι γῆς.

ὥς ἐπτόηται: τί ποτ' ἐρεῖ νεώτερον;

dopo che Penteo è entrato in scena:

ΠΕ 215-62

ΧΟ 263-5

ΤΕΙ 266-327

ΧΟ 328-9

ΚΑ 330-42

ΠΕ-ΔΙ 343-57 la sezione dei vv. 330-69 è uno scambio dialogico a tre

ΤΕΙ 358-69

370-433: ΧΟ (*lyr.*)

D 434-518: ΘΕ-ΠΕ-ΔΙ

dialogo a tre solo apparente:

ΘΕ 434-50 con definizione dell'asse comunicativo in apertura a 434 con il voc. Πενθεῦ;

ΠΕ-ΔΙ 451-518, con Penteo che conclude il suo primo intervento 451-60 definendo un nuovo asse comunicativo e attivando ΔΙ: πρῶτον μὲν οὖν μοι λέξον ὅστις εἶ γένος

519-603: ΧΟ (*lyr.*)

D 604-861: ΔΙ-ΧΟ-ΠΕ-ΑΓ 1

dialogo a tre (o quattro, includendo corifeo) solo apparente:

ΔΙ-ΧΟ

cf. 604 βάρβαροι γυναῖκες

ΔΙ 616-41: in conclusione vv. 637-41:

...ἦσυχος δ' ἐκβὰς ἐγὼ
δομάτων ἦκω πρὸς ὑμᾶς, Πενθέως οὐ φροντίσας.
ὡς δέ μοι δοκεῖ ψοφεῖ γοῦν ἀρβύλη δόμων ἔσω
ἐς προνώπι' αὐτίχ' ἦξει. τί ποτ' ἄρ' ἐκ τούτων ἐρεῖ;
ῥαιδίως γὰρ αὐτὸν οἶσω, κὰν πνέων ἔλθῃ μέγα· 640
πρὸς σοφοῦ γὰρ ἀνδρὸς ἀσκεῖν σῶφρον' εὐορησίαν

ΠΕ-ΔΙ 643-59

intervento finale di ΔΙ vv. 657-9: annuncio del messaggero
e definizione del nuovo asse comunicativo:

ἂ δεῖ μάλιστα, ταῦτ' ἔγωγ' ἔφην σοφός.
κείνου δ' ἀκούσας πρῶτα τοὺς λόγους μάθε,
ὃς ἐξ ὄρους πάρεστιν ἀγγελῶν τί σοι.
ἦμεῖς δέ σοι μενοῦμεν, οὐ φευξούμεθα.

ΑΓ 1-ΠΕ 660-774

cf. il vocativo in apertura di intervento a 660 Πενθεῦ

XO 775-7 intervento cerniera? Segue nuovo dialogo a due:

ΠΕ-ΔΙ 778-861

- 862-911: XO (*lyr.*)
D 912-76: ΔΙ-ΠΕ
977-1023: XO (*lyr.*)
D 1024-1552: ΑΓ 2-XO
(D *lyr.*) 1153-99: ΧΟ-ΑΓΑ
D 1200-328: ΧΟ-ΑΓΑ-ΚΑ

ma anche qui dialogo a tre solo apparente; si tratta di dialogo a due:

XO 1200-1

poi ΑΓΑ-ΚΑ e poi di nuovo

XO 1327-8

- D 1329-: da qui alla fine i problemi testuali, a cominciare dalla lacuna *post* 1329,²² compromettono la possibilità di analisi certe; da considerare, dunque, con tutte le cautele del caso, la sezione dei vv. 1330-87: ΔΙ-ΚΑ-ΑΓΑ (D+D *lyr.*); qui sembrerebbe esserci un vero dialogo a tre, se il testo è corretto: vedi 1344-51 (scambio sticomitico ΔΙ-ΚΑ con inserimento non preparato di ΑΓΑ 1350)²³ e 1368-87 (D *lyr.*, con inserimento di ΔΙ in dialogo ΑΓΑ-ΚΑ) 1388-92: ΧΟ (*lyr.*)

²² Nel cui merito non entro, rinviando a Dodds 1960, *in app. ad* 1329, *comm. ad* 1329; Seaford 1996, *comm. ad* 1239-30; Guidorizzi 2020, *comm. ad* 1329 (per i vv. 1298-1301 e i connessi problemi vedi Segal 1999-2000, 275-7, a prescindere dalle sue conclusioni; per i vv. dopo 1329 vedi invece 289-91).

²³ Verrebbe voglia di riassegnare il testo: subito dopo si torna a un asse comunicativo coerente. In questa direzione vedi la distribuzione delle battute di Elmsley (*apud* Guidorizzi *in app. ad* 1344) che assegna ad Agave 1344, 1346, 1348, ricostruendo così coerentemente un dialogo a due.

Il numero superiore dei personaggi non sembra aver influito sull'organizzazione dialogica, che in larga misura continua a essere a due, con 'gestione interna' degli interventi, largamente guidati dal corifeo (vv. 263-5, 328-9, 775-7, 1200-1, 1327-8).

Il trattamento dell'*oratio recta* è ancora in parte coerente col modello epico, ma senza delimitazione del confine inferiore (che, se accennato, non è definito espressamente e nettamente), come si evince dall'analisi del testo:

a. all'intervento del servitore/guardia ΘΕ

441-2

κάγω δι' αἰδοῦς εἶπον «ᾧ Ξέν', οὐχ ἐκὼν
ἄγω σε, Πενθέως δ' ὅς μ' ἔπεμψ' ἐπιστολαῖς».

b. all'interno del resoconto del messaggero 1:

718-22

ἔλεξεν εἰς ἅπαντας· «ᾧ σεμνὰς πλάκας
ναίοντες ὀρέων, θέλετε θηρασώμεθα
Πενθέως Ἄγαυὴν μητέρ' ἐκ βακχευμάτων
χάριν τ' ἀνακτι θώμεθ';» εὐ δ' ἡμῖν λέγειν
ἔδοξε

720

731-3

ἡ δ' ἀνεβόησεν· «ᾧ δρομάδες ἐμαὶ κύνες,
θηρώμεθ' ἀνδρῶν τῶνδ' ὑπ'· ἀλλ' ἔπεσθέ μοι,
ἔπεσθε θύρσοις διὰ χερῶν ὠπλισμένοι».
ἡμεῖς μὲν οὖν φεύγοντες ἐξηλύξαμεν
βακχῶν σπαραγμόν...
(cf. *etiam* 984 ss. in *lyr*.)

c. all'interno del resoconto del messaggero 2:

1058-63

Πενθεὺς δ' ὁ τλήμων θῆλυν οὐχ ὀρῶν ὄχλον
ἔλεξε τοιάδ'· «ᾧ Ξέν', οὗ μὲν ἕσταμεν
οὐκ ἐξικνοῦμαι μανιάδων ὄσσοις νόσων·
ὄχθων δ' ἔπ' ἀμβὰς ἐς ἐλάτην ὑψαύχενα
ἴδοιμ' ἂν ὀρθῶς μαινάδων αἰσχροουργίαν».
τοῦντεῦθεν ἦδη τοῦ Ξένου θαυμάσθ' ὀρῶ·

1060

1079-83

... ἀνεβόησεν· «᾿Ω νεάνιδες,
ἄγω τὸν ὑμᾶς κάμῃ τὰμά τ' ὄργια
γέλων τιθέμενον· ἀλλὰ τιμωρεῖσθέ νιν».
καὶ ταῦθ' ἄμ' ἠγόρευε καὶ πρὸς οὐρανὸν
καὶ γαίαν ἐστήριξε φῶς σεμνοῦ πυρός.

1080

1106-110

ἔλεξ' Ἀγαυή· «Φέρε, περιστᾶσαι κύκλωι
πτόρθου λάβεσθε, μαινάδες, τὸν ἀμβάτην
θῆρ' ὡς ἔλωμεν μηδ' ἀπαγγείληι θεοῦ
χοροὺς κρυφαίους». αἱ δὲ μυρίαν χέρα
προσέθεσαν ἐλάτηι κάξανέσπασαν χθονός.

1117-22

καὶ λέγει παρήιδος
ψαύων· «Ἐγὼ τοι, μήτηρ, εἰμί, παῖς σέθεν
Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος·
οἴκτιρε δ' ὧ μῆτέρ με μηδὲ ταῖς ἐμαῖς
ἄμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνης».
ἢ δ' ἀφρὸν ἐξεῖισα καὶ διαστρόφους
κόρας ἐλίσσουσ'...

1120

d. all'interno dell'intervento di Cadmo

1318-322

οὐκέτι γενείου τοῦδε θιγγάνων χερὶ
τὸν μητρὸς αὐδῶν πατέρα προσπτύξει, τέκνον,
λέγων· «Τίς ἀδικεῖ, τίς σ' ἀτιμάζει, γέρον; 1320
τίς σὴν τaráσσει καρδίαν λυπηρὸς ὢν;
λέγ', ὡς κολάζω τὸν ἀδικοῦντά σ', ὧ πάτερ».

5 Conclusioni (tra ipotesi e certezze)

Questa breve analisi confrontuale porta a constatare alcuni dati di fatto (attesi, se non addirittura scontati) e suggerisce alcune ipotesi che, per esser convalidate, necessiterebbero di ulteriore approfondimento, ma che a braccio mi sembrano largamente plausibili.²⁴

Elenco sinteticamente, per punti, i risultati a mio avviso più rilevanti:

- I. esiste, a tutta evidenza, una forte contiguità tra epos e tragedia per quanto attiene alle 'esigenze dialogiche', dato che entrambe le tipologie di testo sono incentrate sul dialogo: in larga misura l'epos, *in toto* la tragedia;
- II. esistono ovvie e sostanziali diversità nelle modalità di costruzione del dialogo:

II.1 epos:

- ricorso sistematico a delimitazioni formali dei confini superiore e inferiore di intervento (= dialogo mediato da interventi introduttivi e conclusivi del narratore);
- ricorso sistematico all'*oratio recta*: le parole dei locutori sono riferite *verbatim*, mai parafrasate o riassunte, anche in casi di *oratio recta* entro *oratio recta*;
- scarsi i riferimenti alla condizione fatica dei locutori;

II.2 tragedia:

- scambio diretto, ovvero senza mediazione, locutore - interlocutore (sequenza *oratio recta* - *oratio recta*) con guide interne per il *turn-taking*;²⁵
- elevato numero di riferimenti alla condizione fatica.

Un fatto è degno di nota: quando un personaggio si trova a dover riferire parole altrui, anche in tragedia si segue il 'modello epos', per così dire, ovvero si fa ricorso a introduzioni e conclusioni esplicite dell'*oratio recta*. Più

²⁴ Un anonimo revisore di questo lavoro, che qui ringrazio volentieri, mi fa rilevare quanto segue (riporto per intero la sua nota): «Il lavoro avrebbe potuto fare compiuto riferimento a un'altra modalità dialogica, ovvero l'amebeo epirrematico, in cui il protagonista parla spesso in giambi e il Coro risponde mediante metri lirici e spesso e volentieri interagisce con l'interlocutore senza che ci sia reale comunicazione fra i due attori: cf. ex. gr. Aesch. *Sept.* 208-44. Si sarebbe anche potuto fare cenno alla forma della sticomitia, per cui cf. sempre *Sept.* vv. 245-63 e, per la disticomitia, attenendoci a Euripide, cf. *Tro.* vv. 51-78». Confesso di non aver pensato all'amebeo. Una indagine in questa direzione potrebbe certamente tornare utile (per quanto sospetti che il dialogo *in lyricis* risponda a logiche di costruzione sensibilmente diverse). Sticomitia e disticomitia (e a questo punto sarà bene aggiungere anche la emisticomia) rispondono a una regola di alternanza incentrata sulla simmetria, come ho provato a mostrare (e.g. Ercolani 2000a, 20-2) e non mi sono parse rilevanti ai fini di questo lavoro, specialmente considerato che non trovano parallelo nell'epica.

²⁵ E guide anche per la definizione di specifiche modalità di resa dialogica (scene di agone, *rhesis*, sticomitie ecc.): vedi dati e sintesi in Ercolani 2000a; 2001.

precisamente, quanto si rileva è che nei *Persiani* il 'modello epos' è seguito costantemente, mentre nelle *Baccanti* è segnalato sistematicamente solo il confine superiore degli *ipsissima verba* (cioè a dire è presente una introduzione, non necessariamente una conclusione).

- III. Una ipotesi da verificare è che alcuni interventi del corifeo (o in alternativa di un personaggio) funzionino alla stessa maniera degli interventi del narratore dell'epos, cioè a dire introducano l'intervento di un altro personaggio, e nei fatti delimitino i confini degli interventi dei locutori agevolando il *turn-taking*. Il ruolo del corifeo nella gestione del dialogo e dell'alternanza dei dialoganti è nota,²⁶ ma uno studio sistematico aiuterebbe a comprenderne meglio modalità e finalità.

Alcune analisi di tipo quantitativo – che potrebbero essere svolte a partire da singole tragedie, per passare poi a una valutazione a livello di *corpus* autoriale e quindi ai testi tragici nel loro insieme – consentirebbero di validare o smentire, *in toto* o in parte, le ipotesi ricostruttive e interpretative qui e altrove formulate.

Molto opportuna sarebbe *in primis* una mappatura integrale delle parti dialogiche, al fine di stabilire in che misura il dialogo coinvolga due o tre locutori.²⁷ Sarebbe assai utile anche un censimento integrale degli 'interventi cerniera' del corifeo, da accompagnare con tabelle sintetiche che presentino sia i dati grezzi sia i rapporti percentuali d'impiego. Quindi una indagine sistematica dei riferimenti alla condizione fatica in tragedia,²⁸ tratto peculiare che sembra costituire una delle differenze formali più evidenti tra il testo epico e quello tragico.

Sul fronte epico, altre analisi quantitative sarebbero necessarie: un censimento dell'uso dell'*oratio recta* nell'*Odissea* e in altra poesia epica;²⁹ una verifica sistematica della presenza/assenza di *oratio obliqua* nei poemi omerici e, in seconda battuta, all'interno dell'intero *corpus* epico.

Solo dati oggettivi acquisibili con questo tipo di indagine consentirebbero di abbozzare una 'grammatica' della costruzione dialogica e permetterebbero di coglierne lo sviluppo sia nel tempo che attraverso i differenti 'generi letterari'.

26 Vedi Dettori 1992.

27 Che io sappia, una indagine in tal senso ancora manca.

28 A completamento e superamento di quella parziale da me proposta in Ercolani 2000a, 207 ss.

29 Cantilena 2002 rappresenta un buon punto di partenza.

Bibliografia

Bibliografia specifica sul dialogo in generale e su quello tragico in particolare sono reperibili consultando i lavori citati. Segnatamente per il dialogo in contesto reale (per cui vedi *supra* nota 12) amplissima raccolta di materiali e *corpora* vari sono disponibili al sito <https://parlaritaliano.studiumdipsum.it/>.

- Albano Leoni, F. (2022). «Some Remarks on Orality and the Antinomy Between Writing and Speaking in Western Linguistic Thought». Ercolani, A.; Lulli, L. (eds), *Rethinking Orality*. Vol. 1, *Codification, Transcodification and Transmission of 'Cultural Messages'*. Berlin; Boston: De Gruyter, 49-68.
- Andrieu, J. (1954). *Le dialogue antique: structure et présentation*. Paris: Les Belles Lettres.
- Bakker, E. (1997). *Poetry in Speech. Orality and Homeric Discourse*. Ithaca; London: Cornell University Press.
- Bakker, S.J.; Wakker, G.C. (eds) (2009). *Discourse Cohesion in Ancient Greek*. Leiden: Brill.
- Bers, V. (1997). *Speech in Speech: Studies in Incorporated "Oratio Recta" in Attic Drama and Oratory*. Lanham (MD): Rowman&Littlefield.
- Cantilena, M. (2002). *Sul discorso diretto in Omero*. Montanari, F.; Asheri, P. (a cura di), *Omero tremila anni dopo*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 21-39.
- Cerri, G. (1991). *Platone sociologo della comunicazione*. Milano: Il Saggiatore.
- Cerri, G. (1993). Recensione a Herington 1985. *QUCC*, 43, 1993, 133-8.
- Cerri, G. (2005). «La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica». *Vichiana*, 7, 17-36.
- Colesanti, G.; Giordano, M. (eds) (2014). *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. An Introduction*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- De Decker, F.J. (2022). *Studies in Homeric Speech Introductions and Conclusions*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Dettori, E. (1992). *L'interlocuzione difficile. Corifeo dialogante nel dramma classico*. Pisa; Roma: Giardini.
- Di Benedetto, V. (1961). «Responsione strofica e distribuzione delle battute in Euripide». *Hermes*, 89, 298-321.
- Diggle, J. (1994). *Euripidis fabulae*, vol. 3. Oxford: Oxford University Press.
- Dik, H. (2007). *Word Order in Greek Tragic Dialogue*. Oxford: Oxford University Press.
- Dodds, E.R. (19602). *Euripides. Bacchae*. Oxford: Cambridge University Press.
- Drummer, A. (2017). *Language on Stage. Particles in Ancient Greek Drama* [diss.]. Heidelberg.
- Ercolani, A. (2000a). *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle 'rheseis'*. Stuttgart; Weimar: Metzler Verlag.
- Ercolani, A. (2000b). «Costruzione del dialogo tragico: confronti tra epos e tragedia (con un excursus sul Dialogo dei Melii e degli Ateniesi)». *Quad. Dip. Fil. Ling. Trad. Class. Torino*, 14, 67-79.
- Ercolani, A. (2001). «Enunciati programmatici nel dialogo della tragedia attica». *Drama*, 10, 121-65.
- Ercolani, A. (2006). *Omero. Introduzione allo studio dell'epica greca arcaica*. Roma: Carocci.
- Garvie, A.F. (2009). *Aeschylus. Persae*. Oxford; New York.

- Gostoli, A. (c.d.s.). «Sacadas di Argo, auleta e compositore di poesia lirica ed elegiaca. Una figura enigmatica della seconda *katastasis* spartana». πάντα δὲ τίματα τὰ πᾶρ φίλων. *Giornata di studi in ricordo di Bruna Marilena Palumbo Stracca* («Sapienza» Università di Roma, 24 Maggio 2022).
- Guidorizzi, G. (2020). *Euripide. Baccanti*. Milano: Mondadori.
- Herington, J. (1985). *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley; Los Angeles; London: Cambridge University Press.
- Humboldt, W. von (1836). *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*. Berlin: Druckerei der Königlichen Akademie der Wissenschaften.
- Maggel, A.-A. (2003). «Dramatic Dialogue and the Dialogical Encounters on the Ancient Greek Stage». *Parabasis*, 5, 93-101.
- Maggel, A.-A. «Speakers, Silence and the Three-Actor Rule in Greek Drama». *Ελληνικά*, 61, 243-51.
- Havelock, E.A. [1963] (2003⁵). *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*. Roma-Bari: Laterza.
- Jazdzewska, K. (2018). «Indications of Speakers in Ancient Dialogue: A Reappraisal». *JHS*, 138, 249-60.
- Maier, E. (2015). «Reported Speech in the Transition from Orality to Literacy». *Glotta*, 91, 152-70.
- Mastrorarde, D.J. (1979). *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California publications.
- Minchin, E. (1991). «Speaker and Listener, Text and Context: Some Notes on the Encounter of Nestor and Patroklos in *Iliad* 11». *CW*, 84, 273-85.
- Minchin, E. (1992a). «Scripts and Themes: Cognitive Research and the Homeric Epic». *CA*, 11, 229-41.
- Minchin, E. (1992b). «Homer Springs a Surprise: Eumaios' Tale at *Od.* o 403-484». *Hermes*, 120, 259-66.
- Minchin, E. (2001). «How Homeric is Hysteron Proteron?». *Mnemosyne*, 54, 635-45.
- Minchin, E. (2002). «Verbal Behavior in Its Social Context: Three Question Strategies in Homer's *Odyssey*». *CQ*, 52, 15-32.
- Page, D.L. (1972). *Aeschylus Septem Quae Supersunt Tragoediae*. Oxford: Oxford University Press.
- Palmisciano, R. (2014). «Submerged Literature in an Oral Culture». *Colesanti, Giordano* 2014, 19-32.
- Porter, J.R. (1998). Review of Bers 1997. *Phoenix*, 52, 376-81.
- Rutherford, R. (2012). *Greek Tragic Style. Form, Language and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schmid, W.; Stahlin, O. (1929). *Geschichte der griechischen Literatur*, Bd. 1. München: Beck Verlag.
- Seaford, R. (1996). *Euripides. Bacchae*. Warminster: Liverpool University Press.
- Segal, C. (1999-2000). «Lament and Recognition: A Reconsideration of the Ending of the *Bacchae*». *ICS*, 24-5, 273-91.
- Tomasello, D. (2021). *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*. Venezia: Marsilio.
- van Emde Boas, E. (2017). «Analyzing Agamemnon: Conversation Analysis and Particles in Greek Tragic Dialogue». *CPh*, 112, 411-34.