

1.1 *Epos* e Tragedia

Sommario 1.1.1 Mito e saga eroica. – 1.1.2 Il narratore e il contesto performativo. – 1.1.3 *Epos* ciclico, Omero e Tragedia. – 1.1.4 La materia e i motivi narrativi: serietà, organicità, unitarietà e concentrazione tematica. – 1.1.5 Tecnica drammatica ed etopea. – 1.1.6 Profondità concettuale e funzione paideutica. – 1.1.7 La 'ripresentificazione' del mito sulla scena: mimesi drammatica, re-interpretazione mitica, contesto storico-culturale del V secolo. – 1.1.8 Conflitto, relativismo etico-morale, riflessione sulla sofferenza: eredità omeriche. – 1.1.9 La dimensione tragica in Omero. – 1.1.10 L'influsso della *langue* epica nella *lexis* tragica.

1.1.1 Mito e saga eroica

Il legame ideale e concreto che unisce l'*epos* alla tragedia era un dato ampiamente acquisito presso gli antichi e ribadito dalla critica moderna. Il primo e più chiaro elemento che collega la tragedia all'epica è il mito, in particolare la materia mitica della saga eroica.¹ Non a caso è su questo fondamento che si basa l'autorevole definizione del dramma ateniese di Wilamowitz come 'episodio in sé concluso della saga eroica': «Eine attische Tragödie ist ein in sich

1 Herington 1985, 64-7 rileva come l'ovvietà del legame mitico tra la tragedia e la tradizione poetica precedente, in particolare epica, abbia condotto gli studiosi moderni a trascurare tale fattore fondamentale nelle considerazioni sull'origine del dramma. Sulla drammatizzazione del mito nella tragedia e in generale sui rapporti tra la saga eroica e il dramma cf. Schmid, Stählin 1934, 86-115; Herington 1985, 133-50; Burian 1997; Anderson 2005; Seidensticker 2005; Sommerstein 2005; Alaux 2011; Buxton 2013, 121-240. Rispetto all'utilizzo del mito nei tre tragici maggiori cf. in particolare Deforge 1986 (Eschilo); Jouanna 2007, 609-76 (Sofocle); Joan 1966 e Wright 2017 (Euripide).

abgeschlossenes Stück der Heldensage».² Il contenuto tematico e narrativo della tragedia, infatti, appartiene sempre di norma a un ciclo epico-eroico: i più ricorrenti sono quello di Troia, di Tebe, degli Atridi, degli Argonauti, degli Etoi, di Eracle, di Perseo, di Teseo. Tra i drammi pervenuti di Eschilo, Sofocle ed Euripide sono la saga troiana e quella tebana a essere rappresentate con più frequenza,³ e in generale è rarissimo che le tragedie non siano incentrate su una materia mitica tradizionale già oggetto dell'epica: tra le eccezioni sono da annoverare la *Presa di Mileto* e le *Fenicie* di Frinico, le *Etnee*, i *Persiani* e il *Glauco Marino* di Eschilo, l'*Archelao* di Euripide, e l'*Anteo* di Agatone.⁴ Come nota Aristotele – che menziona i casi di Alcmeone, Edipo, Oreste, Meleagro, Tieste e Telefo, caratterizzati da incesti, matricidi, parricidi e figlicidi – l'attenzione dei tragici si focalizza però soprattutto sulle vicende di non molte casate caratterizzate da profondi dissidi inter-familiari, infrazioni di tabù universali e delitti tra consanguinei particolarmente efferati.⁵

1.1.2 Il narratore e il contesto performativo

Ulteriori caratteristiche che accomunano l'epica alla tragedia – distinguendo entrambe invece dalla lirica arcaica – riguardano in generale la voce narrante e la relazione con il contesto performativo e con il pubblico. Nell'*epos*, di norma, il poeta non nomina mai se stesso, né si indirizza espressamente a un tipo di pubblico specifico.

2 Wilamowitz 1959⁴, 108: «Eine attische Tragödie ist ein in sich abgeschlossenes Stück der Heldensage, poetisch bearbeitet in erhabenem Stile für die Darstellung durch einen attischen Bürgerchor und zwei bis drei Schauspieler, und bestimmt als teil des öffentlichen Gottesdienstes im Heiligtume des Dionysos aufgeführt zu werden». La definizione di Wilamowitz riprende la celebre definizione aristotelica della tragedia (Po. 49b24-26), integrandola secondo la prospettiva storico-filologica wilamowitziana, su cui cf. Ugolini 2013, 22-8.

3 Delle 33 tragedie pervenute quasi la metà, 15 drammi, sono di materia troiana, cf. Schmid, Stählin 1934, 88; Ambühl 2010; Anderson 1997, 105. Per uno studio complessivo sulla drammatizzazione dei poemi appartenenti al ciclo epico nella tragedia, con particolare attenzione ai drammi pervenuti frammentariamente cf. Sommerstein 2015, il quale rileva come l'interesse nei poemi ciclici sembra iniziare con la figura di Eschilo.

4 Cf. Sommerstein 2005, 163: «myth was the basis of well over 99 percent of all the tragedies that were written – and often the same stories were returned to, over and over again», e si veda anche Herington 1985, 129.

5 Po. 1453a17-22: νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλιστα τραγωδία συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέονα καὶ Οἰδίπου καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τηλέφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεῖν ἢ ποιῆσαι, cf. Burian 1997 e Anderson 2005, 124-5, 130; per una casistica delle varie tipologie di conflitti e delitti inter-familiari nella tragedia cf. Schmid, Stählin 1934, 90-3 e in generale Belfiore 2000. In queste pagine introduttive sulla relazione tra epica e tragedia ritorna costantemente il nome di Aristotele. Questo perché, come nota giustamente Herington (1985, 135), Omero è il modello della tragedia indiscutibile per il filosofo.

L'autorevolezza di cui è investito è quella che elargiscono le Muse ed egli racconta gli eventi della saga eroica in modo oggettivo e appassionato.⁶ Ben diversa la situazione della lirica: qui la personalità del poeta emerge in maniera spesso distintiva, e il luogo specifico del contesto performativo è dirimente rispetto alle tematiche e al significato del componimento poetico, oltre a essere fondamentali le aspettative e la eventuale committenza dell'uditorio, che è costituito sempre da un pubblico determinato e legato alla situazione extra-poetica (eteria, tiaso, simposio, festa o rito religioso).⁷ La tragedia sotto questi aspetti è in stretta correlazione con l'epica: la medesima autorità del mito è quella che implicitamente garantisce il valore della rappresentazione drammatica; e la voce del tragediografo è completamente assente, celata in un'anonimia ancora maggiore rispetto a quella del cantore epico nella misura in cui scompare nel dramma anche la voce narrante onnisciente dell'*epos*. Inoltre, benché la tragedia sia inserita in un contesto sacrale e festivo e rifletta inevitabilmente anche la realtà storico-sociale dell'Atene del V secolo, non vi è un'influenza determinante del luogo e del contesto extra-poetico che informa a priori il contenuto e il significato del singolo dramma. Anzi, proprio la drammatizzazione di episodi della saga eroica consente, come avviene nel racconto epico, che il mito acquisiti un valore paradigmatico universale, che non è vincolato all'*hic et nunc* della performance o una situazione storico-sociale e religiosa determinata.

1.1.3 *Epos* ciclico, Omero e Tragedia

Da un punto di visto del materiale poetico la tragedia si fonda dunque sui cicli narrativi della saga eroica. Rispetto a Omero, tuttavia, è molto raro che gli episodi specifici che costituiscono la trama dell'*Iliade* e dell'*Odissea* vengano fatti oggetto di una rappresentazione

⁶ Cf. Graziosi, Haubold 2009, 98: «with the exception of the *Works and Days* and the *Homeric Hymn to Apollo* [...] the poet never specifies a preferred audience in extant epic».

⁷ Cf. Graziosi, Haubold 2009, 100-1: «In general, lyric poems display a greater variety of [...] content than epic poetry. The personality of the poet and the addressee, the place of composition and the occasion for the performance are often explicitly evoked and have a direct impact on the form and content of the poems: we are meant to imagine that lyric poems are tailored to specific situations, whereas epic does not usually specify a privileged audience». È inoltre significativo che nella lirica il mito, quando sia presente, assume spesso la forma della *gnome*, ed è di norma interpretato come *exemplum* proiettato verso le circostanze presenti che accomunano il poeta e il suo pubblico. Rispetto alla mancanza di una demarcazione precisa dell'uditorio, sulla scia dell'epica, la tragedia è preceduta dall'esperienza dell'epica-lirica di Stesicoro.

drammatica.⁸ Sono cioè di norma i poemi ciclici a costituire lo sfondo delle vicende del dramma, non i due poemi omerici: una materia spesso attigua, soprattutto nel caso degli episodi appartenenti al ciclo troiano antecedenti e successivi all'*Iliade*, ma mai completamente coincidente con l'ordito dei due poemi di Omero.⁹ La totalità di queste epiche non ci è però pervenuta, se non in frammenti assai esigui, mentre le trame generali e gli episodi principali sono ricostruibili sulla base di compendi molto più tardi, di Proclo e Apollodoro.¹⁰ Se dunque è possibile sulla scorta della conoscenza di base del *plot* stabilire in quali casi un dramma si fondasse sulla materia ciclica, molto più arduo, se non impossibile, è invece valutare il debito letterario e poetico della tragedia con l'*epos* ciclico. Considerata la mancanza di corrispondenza tematica tra la produzione drammatica e i due poemi omerici, si potrebbe di primo acchito ritenere secondaria l'importanza dell'*epos* omerico in relazione alla tragedia. A partire dall'antichità, tuttavia, a cominciare dai giudizi platonici e aristotelici e fino alla critica odierna, è proprio la poesia di Omero a costituire il modello e il termine di paragone costante per i tragici. Questa preminenza omerica si spiega, infatti, non appena dal mero contenuto si passino a considerare altri elementi fondamentali: la strutturazione della materia, temi e motivi, la dizione e la tecnica narrativa, la caratterizzazione dei personaggi, la funzione estetica di intrattenimento, la riflessione sui valori etico-morali, la profondità e la complessità della visione esistenziale, il messaggio paradigmatico e paideutico.¹¹

8 Un caso eccezionale sembra essere quello di due trilogie perdute di Eschilo che drammatizzano gli stessi avvenimenti dei due poemi omerici, quasi a rivaleggiare con Omero nella riproposizione di un'*Iliade* (*Mirmidoni*, *Nereidi*, *Frigi*, seguiti forse dal dramma satiresco *Thalamopoioi*) e di un'*Odissea* (*Pshychagogoi*, *Penelope*, *Ostologoi* e il dramma satiresco *Circe*) tragiche. Sulla trilogia di Achille cf. Michelakis 2002, 22-57; su quella odissica cf. Mette 1963, 127-30; Stama 2022 e Lupi 2022a, oltre che per entrambe Sommerstein 2008 *ad locc.* Sofocle sembra aver portato in scena episodi odissiaci nei drammi perduti *Nausicaa*, *Feaci*, e *Niptra*, ma l'ignoranza pressoché totale delle trame che vi erano trattate impone grande cautela, cf. Sommerstein 2015, 461-2. L'unica altra tragedia incentrata su un episodio omerico, è il *Reso* pseudoeuripideo, che drammatizza la vicenda della Dolonia, su cui cf. Fries 2014; Liapis 2017.

9 Cf. Rodighiero 2013, 117: «per lo più le storie drammatizzate si possono non tanto perfettamente sovrapporre, quanto piuttosto accostare per contiguità e continuità narrativa al mondo omerico».

10 Sui poemi del ciclo in generale cf. Fantuzzi, Tsagalis 2015.

11 Sulla base di alcuni di questi paralleli che verranno ora passati in rassegna J. Herington (1985, 135) arriva a ipotizzare che i tragediografi abbiano consapevolmente applicato le tecniche narrative omeriche ai poemi ciclici: «the early tragedians seem to have proceeded somewhat as we have already seen them proceed in the matters of meter and dialect. They mixed; they applied the techniques that they had learned from the Homeric epic to the story material they found in the cyclic epic», domandandosi se il grande innovatore possa essere stato Eschilo, il quale per primo avrebbe voluto «to rival or replace the entire corpus of cyclic epic, using a combination of the Homeric techniques with the new visual and musical resources of tragedy?» (135).

1.1.4 La materia e i motivi narrativi: serietà, organicità, unitarietà e concentrazione tematica

Nella riflessione aristotelica sull'«oggetto» dell'imitazione poetica, i due poemi omerici vengono considerati come corrispondenti rispetto alla tragedia. Il dato analizzato da Aristotele è quello della «serietà», o meno, dei caratteri che agiscono (*Po.* 1448a1-4): così come Omero fu il massimo poeta nel genere serio, ma introdusse anche il comico, l'*Iliade* e l'*Odissea* costituiscono il prodromo della tragedia, mentre il *Margite* rappresenta l'archetipo della commedia (*Po.* 1448b34-49a2). L'imitazione di personaggi seri, a indicare la gravità del soggetto trattato, è evidentemente estendibile anche a molti altri poemi epici perduti, ma che Aristotele era ancora in grado di leggere. Il fatto che il filosofo sotto questo aspetto restringa il paragone al solo *epos* omerico, se da un lato rispecchia la predilezione più volte ribadita nella *Poetica* per l'arte di Omero, dall'altro sembra evidenziare indirettamente una qualità più profondamente seria e tragica nell'*Iliade* e nell'*Odissea* rispetto all'*epos* ciclico.

Per quanto concerne l'architettura narrativa, la definizione di Aristotele del dramma come «imitazione di un'azione seria in sé compiuta, avente una certa grandezza» (*Po.* 1449b24-25 μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης) – ricalcata nell'«abgeschlossenes Stück» di Wilamowitz – mette invece in luce un primo effettivo parallelo con Omero: la struttura chiusa dell'opera, che prevede un inizio e una conclusione, secondo un impianto organico e unitario. Naturalmente con la differenza che il μέγεθος, la durata e l'estensione della narrazione epica, è assai maggiore che nella tragedia, oltre al fatto che l'*epos* consente di seguire parallelamente vicende differenti e di riprendere i fili del racconto a distanza. La tragedia è invece vincolata alla rappresentazione continua di un singolo evento, agito sulla scena dagli attori, e nel caso di accadimenti passati o avvenimenti fuori scena deve ricorrere rispettivamente alla narrazione retrospettiva e ai discorsi dei messaggeri (*Po.* 1459b17-30).

Una tragedia rappresenta inoltre solo un episodio selezionato dal poeta all'interno della saga, un particolare e significativo segmento narrativo, che espanso attraverso la drammatizzazione consente di esplorare in profondità le azioni e i sentimenti cruciali dei protagonisti. Questa medesima concentrazione narrativa su personaggi e avvenimenti critici della vicenda mitica caratterizza però già l'*Iliade* e l'*Odissea*, come sottolinea Aristotele nella *Poetica* a più riprese a proposito della coesione strutturale dei poemi (*Po.* 1451a16-35, 1459a30-b7, 1462b3-11): in questo Omero si distingue mirabilmente rispetto agli altri poeti ciclici – che raccontano in sequenza episodi molteplici, slegati e privi di un focus unitario – concentrandosi su alcuni momenti salienti della guerra troiana e della parabola di

Achille, e delle peregrinazioni e del ritorno di Odisseo – e in questo modo anticipando la tragedia.¹²

Dal punto di vista strutturale della materia e dell'intreccio, inoltre, i due poemi omerici rappresentano il modello di numerosi *story-patterns* e motivi narrativi che affondano le radici nell'immenso bacino di temi e *topoi* tradizionali. Ad un primo livello la macrostruttura complessiva dell'*Iliade* come poema bellico e dell'*Odissea* quale epopea del ritorno forniscono i due prototipi narrativi della guerra e dell'assedio da una parte, e del *nostos* dall'altra, che si ritrovano alla base di molteplici tragedie. Ma in Omero la ricchezza tematica presenta una gamma amplissima, che quasi sempre funge da prototipo per una serie di motivi tematici e strutturali che ricorrono più frequentemente nei drammi, tra i quali si possono annoverare quelli dell'agone verbale, della persuasione, del lamento funebre, della supplica, della vendetta, dell'inganno, della comprensione tardiva, del riconoscimento, del rovesciamento inaspettato della sorte, dell'errore e della conseguente peripezia.

1.1.5 Tecnica drammatica ed etopea

Anche rispetto alla tecnica drammatica Omero rappresenta il modello. La tragedia – con l'esclusione degli stasimi corali – è interamente strutturata attraverso la successione di dialoghi, composti di innumerevoli battute scambiate tra i personaggi sulla scena. Questo carattere mimetico e drammatico è però già fondamentale nei poemi omerici, che per metà sono costituiti da scene dialogiche. Pertanto Platone può arrivare a sostenere che se si elimina la componente diegetica in Omero – i raccordi connettivi del narratore tra i discorsi dei personaggi – ciò che resta sono solo i dialoghi tra i protagonisti, ossia si ha una tragedia (*Resp.* 392e-394c). Aristotele, invece, definisce la tecnica imitativa dei poemi omerici come μιμήσεις δραματικές (*Po.* 1448b34-8, 1460a5-11).¹³ Questa dimensione dialogica è naturalmente 'agita' nella tragedia dagli attori nella finzione scenica, i quali incarnano i personaggi.

Anche sotto questo punto di vista è istituibile però un parallelo con le recitazioni rapsodiche: come testimonia la figura di Ione nell'omonimo

¹² Cf. Graziosi, Haubold 2005, 38: «If Hesiodic poetry gives a general account of the history of the cosmos from its origins to the present day, the poems attributed to Homer 'zoom in' and explore in detail crucial moments within that history», e cf. anche Herington 1985, 135. Sotto questo aspetto risulta emblematico come Aristotele, sulla base della condensazione tematica dei poemi omerici di contro all'assemblaggio di episodi plurimi nei poemi ciclici, sostenga, come è noto, che dall'*Iliade* e dall'*Odissea* sia possibile trarre una o al massimo due tragedie, mentre dai *Canti Cipri* o dalla *Piccola Iliade* se ne possano ricavare molte (*Po.* 1459b4-7).

¹³ Cf. Čolaković, 2019, 13, 19.

dialogo platonico, i rapsodi non si limitavano a declamare le sezioni in *oractio recta* ma attraverso la modulazione della voce, l'espressione delle emozioni, la postura e i gesti si comportavano come dei proto-attori, entrando per così dire nella parte del singolo personaggio (*Ion* 535b1-5).¹⁴ Con il dramma naturalmente il carattere dialogico viene sviluppato e intensificato fino ai massimi livelli, trovando la sua espressione culminante nel confronto serrato delle sticomitie. Infine, andrà ricordato sulla scorta ancora di Aristotele (*Po.* 1460a5-11) che i poeti ciclici utilizzano in misura consistentemente minore il dialogo tra i protagonisti rispetto ai due poemi omerici, che sotto questo aspetto costituiscono dunque il precedente più diretto della tragedia.¹⁵

Ma ancora più che nella dimensione drammatica di per sé, il modello omerico agisce nella funzione che i discorsi hanno nel plasmare i caratteri dei personaggi. È infatti attraverso il dialogo che l'*ethos* dei caratteri prende forma in Omero, e che mediante uno spettro variegatissimo di tonalità e sfumature viene illustrata la molteplicità delle passioni e dei moti dell'animo umano.¹⁶ È ancora Aristotele a sottolineare la grande qualità drammatica e la proprietà fortemente caratterizzante dei discorsi nei poemi omerici (*Po.* 1448b34-36, 1460a5-11); ma è forse un altro filosofo, Democrito, a cogliere ancora meglio come Omero, evidentemente in possesso di una natura divina, attraverso una poesia dotata di infinita poliedricità sia riuscito in una creazione artistica così complessa e straordinaria, realizzando un vero e proprio 'universo' morale e immaginativo: Ὅμηρος φύσεως λαχὼν θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκτίνετο παντοίων (68 F B 21 D.-K.). Questa eccezionale capacità descrittiva dei caratteri attraverso i discorsi che essi pronunciano dispiegata da Omero viene ripresa dai poeti tragici, e sottoposta a un ulteriore affinamento nel delineare

14 Socrate stesso nel dialogo nomina significativamente insieme rapsodi e attori, elogiandoli ironicamente per sapienza: ἀλλὰ σοφοὶ μὲν πού ἐστε ὑμεῖς οἱ ῥαψῳδοὶ καὶ ὑποκριταὶ καὶ ὅν ὑμεῖς ᾄδετε τὰ ποιήματα (*Ion* 532d6-7). L'attorialità dei rapsodi è messa in luce anche dalla foggia del vestiario sontuoso e vistoso (*Ion* 530b6-8, 535d2-5), dalla piattaforma dalla quale recitano (*Ion* 535e2), e dal largo pubblico che assiste alla performance nei festivals (*Ion* 535d4-5); ed è comprovata anche da Arist. *Po.* 62a6-7 e *Rhet.* 1403b20-4, cf. Herington 1985, 11-15. Lo stesso effetto prodotto nella declamazione dalla cadenza ritmica dell'esametro, distante dall'inflessione normale del parlato, non doveva d'altronde essere molto dissimile dalla resa recitativa delle sezioni dialogiche del dramma.

15 Cf. Griffin 1977, 49-50 e Herington 1985, 267, nota 43. Le sezioni dialogiche sono d'altronde molto minori anche in Esiodo rispetto a Omero.

16 Cf. Di Benedetto 1994, viii: «C'è in Omero una prodigiosa capacità narrativa a livello fattuale, fin nelle più intime pieghe di ciò che è percepibile e raccontabile»; Richardson 1993, 35: «the use of epic narrative mode gave Homer a wider scope, which enabled him to become the supreme master of fiction».

la personalità dei personaggi e nell'approfondirne la psicologia.¹⁷ L'elaborata caratterizzazione dell'*ethos* è inoltre ciò che consente, tanto in Omero quanto nella tragedia, l'espressione dei sentimenti; ed è attraverso l'immedesimazione dell'uditorio e degli spettatori in queste emozioni provate dai personaggi che sia la poesia omerica che il dramma coinvolgono e commuovono, producendo nello stesso tempo un intenso piacere emozionale e intellettuale.¹⁸

1.1.6 Profondità concettuale e funzione paideutica

Accanto, e spesso in stretta correlazione con l'*ethos* dei caratteri, Omero presenta costantemente attraverso i suoi personaggi una serie di concezioni etico-morali e di prospettive esistenziali sulla vita umana. Questa funzione della poesia è quanto Aristotele identifica con la categoria della *dianoia*, il 'pensiero', ciò attraverso cui i personaggi formulano un giudizio, dimostrano un punto di vista, persuadono l'interlocutore, esprimono un'idea universale (Po. 1450a 6-7, 1450b4-12; 1456a34-b8): a giudizio del filosofo, anche per quanto concerne la *dianoia*, Omero ha superato tutti gli altri poeti (Po. 1459b16). Questa tensione etica e profondità di visione rappresentano nuovamente il modello per l'indagine sui valori della società e sulla

17 Cf. Schmid, Stählin 1934, 97-8: «Homers glänzende Charakterisierungskunst leuchtete ihnen hier voran, und die Neugestaltungen der zwei älteren Tragiker in dem knappere und plastischere Formen fordernden Drama sind des großen Vorbildes nicht unwürdig»; in maniera risoluta ed efficace si esprime a riguardo Scodel 2010, 11: «Tragedies only rarely took their plots directly from the *Iliad* or *Odyssey*, but the epics taught the tragedies how to create characters and how to attain emotional effects; the audiences at rhapsodic performances, like those at tragedies, cried», cf. anche Herington 1985, 69.

18 Cf. Easterling 1997, 24: «from Homeric poetry onwards it had been well understood by audiences that the heroes could serve as paradigms for *anyone* to identify with» [corsivo nell'originale]. L'immedesimazione nei personaggi, che consente di provare gioia e dolore, paura e pietà per azioni altrui come se fossero proprie è teorizzata per la prima volta come proprietà intrinseca e specifica della poesia da Gorgia, cf. *Hel.* 8-10, 82 B 9 11 D.-K., e sarà ripresa dalla speculazione di Platone (si pensi al potere psicagogico della tragedia in *Resp.* 606b) e di Aristotele. Questo processo identificativo del pubblico è espresso vividamente anche da un frammento del poeta comico Timocle (fr. 6, 5-7 K.-A.); in generale si vedano Havelock 1963, 20-60; Lada 1996, e cf. Griffin 1998, 55. Sul piacere come carattere peculiare della poesia da Omero a Aristotele cf. Gentili 2006, 68, 94 ss.; Halliwell 2002, 65-70, 177-206; sul valore intellettuale delle emozioni cf. Konstan 2001, 1-26 e Croally 2005, 60.

condizione dell'uomo all'interno del mondo che diviene centrale nella riflessione tragica.¹⁹

Alla dimensione concettuale, che permea tanto l'epica omerica come il dramma, si collega, infine, un ultimo elemento che unisce i due generi poetici: la funzione paideutica. Attraverso la creazione di personaggi e di azioni paradigmatici della condizione umana Omero aveva fornito un modello etico e ideologico con cui interpretare la realtà. La visione omerica del mondo, con il progressivo affermarsi dell'autorità dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, che diventano i capisaldi dell'educazione e della cultura a partire dal VI secolo, possiede dunque una intrinseca valenza didattica. Essa si esplica di norma senza il ricorso a categorie etiche del pensiero astratto quali massime, insegnamenti o decaloghi, ma attraverso l'agire concreto dei personaggi nel corso di determinate situazioni, secondo una morale oggettiva, episodica, relativa, conflittuale e contraddittoria. La tragedia, recuperando la dimensione distanziata nel passato e autorevolmente valida del mito e la rappresentazione omerica di eroi dal comportamento e dal destino esemplare, eredita e sviluppa ulteriormente questa funzione paideutica dell'epica omerica.²⁰

19 Le problematiche inerenti alcuni valori etico-morali cardine nel mondo omerico quali la sanzione e il riconoscimento sociale dello *status* dell'eroe, il desiderio dell'affermazione di sé in un contesto fortemente competitivo, la rivendicazione della ritorsione in caso di un'offesa subita, l'importanza di una giustizia distributiva e pragmatica nella soluzione dei conflitti, la capacità di riflessione e di moderazione, la responsabilità del singolo nei confronti della collettività dei *philoi*, i sentimenti altruistici e di affetto riservati ai propri cari, la pietà e la sepoltura per i morti – simboleggiati in alcuni termini pregnanti: *timé*, *hybris*, *nemesis*, *aidós*, *dike* – si ritrovano tutti nella tragedia, dove vengono nuovamente esplorati e problematizzati. Sulla relazione del dramma con l'etica omerica e in generale arcaica cf. Cairns 2005; 2013a; in generale sui valori morali nel pensiero greco arcaico cf. la sintesi di Gill 1995 con ricca bibliografia.

20 Sulla funzione didattica della tragedia in stretta correlazione con l'epica omerica insiste particolarmente Havelock 1985, che definisce il dramma un «supplement to Homer» (63, 79), e ribadisce come (79) «Greek drama is a disguised corpus of oral wisdom contained within a narrative matrix, the mythos which preserves it», cf. anche Cerri 1992, 327 e Croally 2005. Sull'importanza del mantenimento del mito come soggetto con intento didattico, cf. Canfora 2001, 133: «era una scelta consapevole, inerente alla funzione nel senso più ampio didattica del teatro tragico. Per un verso il pubblico si dispone a una migliore comprensione proprio in virtù del dominio 'preventivo' che ha della materia: accoglie con piena comprensione e maggiore diletto trame già note. Per l'altro può essere più efficacemente ammaestrato appunto attraverso una materia che fa parte delle sue forme mentali (allo stesso modo della sacra rappresentazione intorno alla cattedrale nel Medioevo occidentale)». Sulla morale situazionale e concreta, direttamente 'vissuta' dai personaggi e non 'spiegata' attraverso un insegnamento astratto in Omero si veda Havelock 1963, 165-253; 1985, 90-108.

1.1.7 La 'ripresentificazione' del mito sulla scena: mimesi drammatica, re-interpretazione mitica, contesto storico-culturale del V secolo

Si è finora discusso di paralleli strutturali, contenutistici, funzionali e concettuali tra la tragedia e Omero, ma vi è una dimensione fondamentale che è stata finora ignorata, e di cui si tratterà a breve: la componente epico-omerica della lingua tragica. Prima occorre però rilevare sinteticamente anche alcune differenze che, pur nella forte correlazione tra i due generi, intercorrono tra il dramma e l'*epos*.

Da un punto di vista tematico, si è già accennato a come la tragedia privilegi eventi a tinte fosche e traumatici, in particolare rispetto alla violazione di tabù collettivi e a casi di omicidi e di suicidi che avvengono all'interno di *clan* familiari caratterizzati nel mito da vicende particolarmente funeste. Come noto, l'*epos* sembra invece evitare di norma aspetti sconvolgenti e orrorifici, ed episodi di violenza fratricida all'interno del medesimo *genos*. La predilezione per dissidi e uccisioni inter-familiari nel dramma è d'altronde da connettere a una caratteristica che contraddistingue in generale la tragedia, la tendenza all'estremizzazione: l'esacerbazione delle tensioni e dei conflitti conduce spesso all'annientamento fisico dei protagonisti, e viene spinta al limite nel caso di consanguinei.

La più importante differenza tra l'epica e la tragedia risiede però nel passaggio dalla narrazione diegetica, il racconto della voce narrante onnisciente ed esterna alle vicende di avvenimenti già accaduti nel passato mitico, alla rappresentazione e alla mimesi drammatica, in cui quei medesimi avvenimenti accadono nell'*hic et nunc* durante lo spettacolo teatrale sulla scena. Dalla dimensione di passato remoto, nel quale è invariabilmente distanziato nell'*epos*, il mito viene quindi 'ripresentificato' e personificato dagli attori, i quali assumono nella finzione scenica simboleggiata dalla maschera l'identità degli eroi che ricompaiono di fronte agli spettatori in carne e ossa.²¹ Gli eventi mitici rivissuti in diretta nella simulazione dello spazio e del tempo teatrale dovevano impressionare ed emozionare molto il pubblico, che si vedeva comparire davanti le figure venerande degli eroi, appartenenti alla storia sacra, e assisteva alle loro azioni e

²¹ Cf. Lanza 1997, 80: «la tragedia infatti evoca in ogni caso il passato e lo ripresentifica nella rappresentazione drammatica»; di «*re-embodiment*» parla Buxton 2013, 121. Cf. anche Cerri 1992, 301-2: «travestendosi [l'attore], assume convenzionalmente l'identità del personaggio, parla e agisce come se fosse lui, imita e simula come presente un'azione passata, dà vita a una vera e propria finzione scenica. Il pubblico non si limita più ad ascoltare un racconto, ma assiste ormai a uno spettacolo teatrale» e Del Corno 1998, 9-13, il quale rileva come (12) «la trasformazione si manifesta già al livello linguistico nel sistema dei verbi: l'azione tragica si svolge al presente, mentre l'azione epica è narrata al passato».

ai loro discorsi come se fossero vivi.²² D'altro canto l'abolizione della distanza che, anche nei momenti dialogici in cui il cantore/rapsodo epico dava la parola ai singoli eroi, era comunque garantita dall'*epos*, consente un'immedesimazione nei personaggi agenti sulla scena e conseguentemente un coinvolgimento emotivo molto più intensi da parte degli spettatori.

La tragedia si differenzia ulteriormente dall'epica per altri tre elementi fondamentali, appartenenti ad altrettante forme d'arte, già elaborate nella cultura greca arcaica e nei generi poetico-musicali tradizionali, che ricongiuntisi nel dramma ne fanno un evento performativo poliedrico: la varietà metrica e ritmica, che consente ai personaggi di esprimersi su registri assai differenti, dal parlato al recitativo al canto; la musica, che doveva avere una funzione emozionale molto potente, soprattutto nei corali e nelle monodie; la danza, che ritmava e informava i canti del coro. A queste vanno inoltre aggiunte quelle caratteristiche peculiari del genere teatrale, che conferiscono la spettacolarità tipica della rappresentazione drammatica: la scenografia, le maschere, i costumi e gli oggetti scenici.²³

La drammatizzazione di singoli episodi cruciali della saga eroica presenta inoltre un'altra importante conseguenza: il drammaturgo deve inevitabilmente espandere gli avvenimenti narrati nell'epica, dilatandoli nei discorsi dei personaggi e dando forma alla trama attraverso la scrittura della sceneggiatura. Questo processo esige da un lato una forte capacità inventiva nell'attribuzione di innumerevoli battute ai protagonisti, dall'altro consente una notevole libertà creativa. Proprio la sceneggiatura, *in primis* la caratterizzazione dei personaggi, insieme alla scelta della disposizione della materia, della successione degli avvenimenti, dei protagonisti e dei personaggi minori è ciò che dà luogo a un ulteriore aspetto di fondamentale importanza che distingue il dramma dall'epica: l'interpretazione del mito. Ogni volta che una tragedia drammatizza un episodio

22 Cf. Del Corno 1998, 12: «grazie alla drammatizzazione del mito, l'immobilità dell'«accaduto» si trasforma nel sistema dinamico e dialettico dell'«accadere»: e l'energia traumatica di questo processo dovette trasmettere un'emozione incomparabile agli spettatori della tragedia». Sul coinvolgimento emotivo e sulla sorpresa del pubblico cf. anche Herington 1985, 136: «for contemporaries it must have been dazzling enough, especially in the early years, when each Dionysia might reveal to the audience for the first time ever an Orestes, say, or a Memnon, or a Niobe, or an Oedipus, who was no longer a mere mechanical component in a famous story but who breathed, walked, and above all, spoke for himself».

23 Purtroppo, si tratta per noi di aspetti quasi completamente perduti, difficilmente ricostruibili: sulla musica nella tragedia cf. West 1992, 350-5; Wilson 2005; Power 2012 (su Sofocle in particolare); sulla danza e sulla performance nel dramma cf. Halleran 2005; su metrica e ritmica e sugli elementi scenici e scenografici cf. rispettivamente le voci «Greek Meter and Rhythm» (L. Battezzato) e «Props» (C. Lusching) in Roisman 2014, 2, con ricca bibliografia.

della saga eroica vi è sempre una prospettiva con la quale gli eventi immutabili e 'già scritti' del mito sono ri-letti e re-interpretati. Sia il tragediografo che il pubblico conoscono perfettamente a priori le linee portanti della trama e l'esito della storia. L'architettura di fondo e la conclusione di ogni vicenda non sono modificabili, perché si tratta di episodi che sono di fatto 'già accaduti' nel passato mitico, ma che 'riaccadono' nel tempo alternativo della finzione teatrale.²⁴ Ciò che ogni volta è nuovo e originale è però la modalità con cui essi sono portati in scena: il significato che si attribuisce agli eventi, la valutazione e il giudizio che i personaggi esprimono su di essi, le scelte, le motivazioni, le intenzioni, le emozioni e i valori che animano i protagonisti, le prospettive etiche e i dilemmi morali e religiosi che vengono esplorati, il rapporto con gli dèi e con le circostanze del reale che viene inquisito. Ed è proprio la dialettica tra l'inalterabilità necessaria del mito e la novità della sua interpretazione e del messaggio che il tragediografo ne trae a costituire la dinamica propria del teatro tragico. Come scrive Diego Lanza «il mito non è ciò che serve a spiegare, ma è ciò che deve essere spiegato»,²⁵ e ogni tragedia ne è una difficile decifrazione, una nuova possibile e diversa spiegazione. Questa prerogativa del dramma, votata all'originalità ermeneutica, è d'altronde favorita – se non imposta – dal contesto agonistico della gara drammatica che ritorna annualmente durante il festival delle Grandi Dionisie e richiede, soprattutto nella sua funzione di spettacolare intrattenimento del pubblico, una costante novità. I soggetti portati in scena sono infatti sempre i medesimi, come dimostrano molti titoli di drammi ricorrenti testimoniati nel corpus complessivo della poesia tragica: *Edipo*, *Tieste*, *Medea*, *Alcmeone*, *Filottete*, *Telefo*, *Alcmena*, *Issione*, *Oreste* sono tutte tragedie che vantano almeno dalle 5 alle 8 attestazioni,²⁶ e i casi della duplice messa in scena dell'*Ippolito* di Euripide, e dell'*Edipo Re* e dell'*Edipo a Colono* di Sofocle dimostrano come fosse possibile

24 In questa tensione paradossale tra evento mitico già 'avvenuto' e 'deciso' a priori, e apparente accadere reale delle 'decisioni' dell'eroe tragico durante la finzione creata dal tempo scenico, D. Del Corno (1998, 14-15) vede inoltre simboleggiata una delle riflessioni di fondo della speculazione tragica, la dialettica tra libertà e necessità: «l'accaduto viene confutato dalla riattualizzazione del suo accadere, e tuttavia questo accadere non può che essere identico all'accaduto. Ma l'assurdo implicito in questa sfida si risolve in un livello superiore di consapevolezza, che nella forma della tragedia individua un modello fondamentale per l'interpretazione della condizione umana – l'idea del 'tragico' come conflitto inconciliabile tra libertà e necessità. Nel presente della mimesi teatrale l'evento mitico si configura come l'oggetto di una decisione della volontà umana; ma questa immagine è illusoria – è essa stessa un inganno. L'eroe tragico decide 'liberamente' la sorte che gli è 'necessariamente' assegnata dal mito».

25 Lanza 1997, 84; cf. anche Wright 2017, 471-2.

26 Cf. Burian 1997, 184, il quale rileva emblematicamente come dei tragici più antichi – Frinico, Pratina e Cherilo – tutti i titoli delle perdute tragedie si ritrovano nella produzione successiva.

che il medesimo tragediografo tornasse a rappresentare un soggetto già esplorato in precedenza. In questo senso P. Burian arriva a parlare del genere tragico come 'intrinsecamente intertestuale',²⁷ e sottolinea l'importanza decisiva delle aspettative del pubblico, forte non solo della conoscenza pregressa del mito, ma anche di molteplici versioni teatrali della medesima vicenda mitica andate in scena precedentemente.²⁸

In parte collegato con la reinterpretazione del mito è poi un altro aspetto che caratterizza la tragedia in opposizione all'*epos*: il contesto storico-culturale dell'Atene del V secolo, e gli influssi che esso esercita nel dramma. Le nuove istituzioni giuridiche e democratiche e le pratiche collettive del voto, delle assemblee, dei processi, si insinuano affiorando spesso nella dimensione eroica del dramma, e riflettono la coscienza dei valori nuovi dell'Atene democratica, segnando quello che è stato definito come *moment tragique*. Il dibattito culturale contemporaneo della sofistica è anch'esso rispecchiato nella tragedia, soprattutto nell'influenza esercitata dalla retorica e dal pensiero e dal linguaggio astratti, che si ripercuotono principalmente nella contrapposizione antilogica tra i discorsi negli agoni e nelle sticomitie del dramma.²⁹

1.1.8 Conflitto, relativismo etico-morale, riflessione sulla sofferenza: eredità omeriche

La distanza che separa la tragedia da Omero è dunque un fattore presente su molteplici livelli e ineludibile rispetto a un'interpretazione del dramma come genere performativo dalla specifica fisionomia drammatica, poetica e musicale e come espressione artistica radicata nel contesto storico e culturale ateniese del V secolo. Vi sono tuttavia dei legami di fondo che accomunano la tragedia all'*epos* omerico su un piano forse ancora più profondo, il riconoscimento dei quali dipende probabilmente dal modo in cui si legge, e si interpreta il significato

27 Burian 1997, 179: «If, from the point of view of its plots, Greek tragedy constitutes a grandiose set of variations on a relatively few legendary and formal themes, forever repeating but never the same, it follows that tragedy is not casually or occasionally intertextual, but always and inherently so».

28 Burian 1997, 202: «And precisely because not only the bare outline, but also previous versions theatrical and otherwise are known to all or most of the audience, he can gauge his effects in relation to that knowledge, and to expectations based on it as to how the story will be told. It is in playing with these expectations that new emphases, new centres of gravity, new meanings can emerge from the old myths».

29 Sul peso delle tensioni storico-sociali e delle ideologie culturali e politiche dell'Atene contemporanea nella tragedia si vedano almeno Vernant, Vidal-Naquet 1972; Gould 1983; Goldhill 1986; Hall 1997; Croally 2005, e cf. anche Budelmann 2000, 5-6 e Rodighiero 2012, 10, nota 6 con bibliografia ulteriore.

dei due poemi omerici. Si possono, a titolo esemplificativo, passare brevemente in rassegna tre tematiche nelle quali si riconosce spesso uno scarto tra l'epica e il dramma, che a una lettura penetrante e non superficiale di Omero non appare tuttavia pienamente giustificato.³⁰

Due primi punti sono costituiti dal tema del conflitto e della morale relativistica. A partire da Hegel e da Goethe si è visto nella contrapposizione inconciliabile tra due opposte prospettive un tratto costitutivo essenziale della tragedia e del tragico.³¹ Il venir meno del narratore, che nell'epica ha funzione di regia nel connettere tra loro i discorsi, fa emergere nel modo più icastico l'antagonismo dei punti di vista dei personaggi, che sono sempre divergenti e molteplici. Il pubblico può dunque parteggiare per ognuno di essi, mentre il tragediografo non indica di norma la soluzione del conflitto e non fa trasparire in nessun modo il proprio giudizio, non schierandosi mai apertamente con uno dei contendenti.³² Ciò che se ne deduce, è dunque una lezione dominata da un relativismo etico-morale: una soluzione non si dà, né si può indicare con sicurezza una posizione preferibile, i problemi restano aperti e irrisolti, la conclusione è aporetica, e lo spettatore è lasciato a volte senza risposte e nello sgomento.³³ Se la radicalità del conflitto è indubbiamente un aspetto saliente della tragedia, essa trova però il suo modello già in Omero, in particolare nell'*Iliade*, dove – per limitarsi a un solo esempio – l'intera vicenda è messa in moto dal dissidio tra Achille e Agamennone e la prospettiva di Achille ha un'assolutezza irriducibile, sorda a ogni tentativo di persuasione, che rappresenta infatti il paradigma di molti eroi tragici, soprattutto sofoclei, si pensi ad Antigone o Aiace. La tragedia, anche grazie alle possibilità consentite dall'espansione dei momenti dialogici di confronto, tende a un'estremizzazione del tema del conflitto, che non è però in alcun modo un'innovazione del dramma, ma semmai un elemento di forte contiguità con l'*epos* omerico. Parimenti, la frantumazione delle prospettive etiche in una morale sempre parziale e relativa è già un elemento cruciale dell'etica omerica, dove i punti di vista sono sempre molteplici, e

30 A questo proposito sono condivisibili le critiche che J. Griffin (1998, 46) rivolge alle interpretazioni sociali e politiche della tragedia rispetto alle istituzioni democratiche ateniesi, soprattutto quando l'autore rileva come «it must be said that writers on tragedy who belong to this school tend to take a rather simple view of Homer».

31 Per una prima panoramica in lingua italiana sul concetto di 'tragico' nella tradizione filosofica moderna fino al Novecento – tema sul quale la bibliografia è immensa – cf. Lanza 1976; Lanza 1996, 469-99; e si veda anche Rodighiero 2013, 7-10.

32 Cf. e.g. Segal 1985, 212; Cerri 1992, 315; Cairns 2005, 306.

33 Cf. Canfora 2001, 145: «il dramma è per sua natura una discussione aperta. L'autore non si identifica completamente con nessuno dei suoi personaggi [...] provvisorietà delle conclusioni e costante riapertura dei medesimi temi, in una discussione senza fine che ricomincia ad ogni nuova rappresentazione, sono i tratti peculiari della rappresentazione scenica, del dialogo».

spesso divergenti, se non contraddittori, talvolta all'interno della visione del medesimo personaggio nel corso dei poemi: si pensi al problema della tensione tra la soddisfazione dell'orgoglio personale e l'affermazione del proprio interesse particolare che collide con il bene collettivo della comunità negli episodi del ritiro dalla battaglia di Achille e nel cieco insistere nell'assalto alle navi achee di Ettore, malgrado gli interventi di Nestore e l'ambasceria all'eroe nel primo caso, e i prudenti avvertimenti di Polidamante nel secondo; alla presa di coscienza della futilità e dell'insensatezza di ogni amor proprio e ogni risentimento di fronte all'evento tragico della morte della persona amata, ancora nella parabola iliadica di Achille; all'intelligenza pratica sempre adattabile e situazionale di Odisseo che permea l'*Odissea*; infine, alla contraddizione che Omero disvela sottesa alla stessa etica eroica, per la quale la gloria dell'eroe che vince l'oblio della morte implica necessariamente l'uccisione dell'altro, un paradosso costante che nel finale dell'*Iliade* si sconfigge annullandosi nel sentimento della pietà che vede la morte destino comune di tutti gli uomini affratellati nel segno della debolezza.

Un terzo punto è costituito da quello che viene considerato abitualmente uno slittamento di prospettiva: l'enfasi nell'epica omerica verterebbe sulla descrizione delle imprese memorabili dell'eroe, sul *kleos* cui egli aspira e che ottiene attraverso la *belle mort*; nella tragedia, invece, l'accento sarebbe posto sulle sofferenze dell'eroe, sullo scacco del destino che conduce alla catastrofe e, in alcuni casi, alla sua distruzione psicologica o fisica.³⁴ Anche in questo caso, malgrado il dramma approfondisca l'analisi delle pene dell'eroe, in particolare in alcuni casi, come nel *Filottete*, dei suoi tormenti fisici, è innegabile come gli aspetti del dolore e della morte costituiscano prima che nella tragedia già in Omero uno dei temi di fondo della concezione dei poemi.³⁵ Si potrà rilevare una preminenza, a volte esasperata, accordata nel dramma al motivo della sofferenza – anche in questo caso dovuta in parte alle esigenze strutturali del genere che impongono una maggiore essenzialità e concentrazione narrativa – nei confronti di altre tematiche, che appaiono marginali o che sono ignorate rispetto all'epica; ma la tragedia è erede principe di Omero proprio in questa meditazione sul destino sofferente dell'uomo e sulla sua finitudine.

34 Cf. Cerri 1992, 316: «l'accento si sposta dall'impresa gloriosa alla sventura, dagli ἔργα ai πάθη»; Lanza 1997, 98-9: «l'eroe epico vive tutto nella sua gloria [...] la rappresentazione dell'eroe nella tragedia appare sotto un diverso segno: la sofferenza, la morte o il rischio della morte»; Cingano 2006, 34: «il culmine della trattazione non sono più le imprese gloriose dell'eroe, ma i suoi scacchi, le vicissitudini e sofferenze (πάθη) che lo avvicinano alla condizione umana»; e cf. anche Else 1965, 65.

35 Concisamente ma efficacemente, nella migliore tradizione 'spiegando Omero con Omero', scrive J. Griffin: «not only μάχην κυδιάνειραν but also πόλεμον δακρυόεντα: war in Homer brings tears as well as glory» (Griffin 1998, 46, nota 23).

1.1.9 La dimensione tragica in Omero

Come si è accennato il rapporto tra la poesia omerica e il dramma dipende in questo senso dall'interpretazione che si dà di Omero. Emerge cioè un tema che fa da contraltare a ogni ricerca consacrata all'analisi di elementi omerici nella tragedia: la presenza di motivi tragici nella poesia omerica. I due poemi si possono leggere come una riflessione amara sulla consapevolezza della forza, del conflitto e della guerra come parte integrante della vita; sulla tensione tra passioni e desideri contrastanti e contraddittori, in un equilibrio instabile nelle relazioni tra gli esseri umani, dominato da dilemmi etico-morali, dove la giustizia e la saggezza emergono sempre come soluzioni ardue e precarie; sulla certezza del dolore, della sofferenza e della morte come consustanziali alla condizione umana; sulla pietà come risposta alla consapevolezza di tale inevitabile caducità e fragilità dell'uomo schiacciato da casualità ostili, indifferenti e imprevedibili che operano nel mondo; sulla presenza ineludibile e cogente degli dèi e dell'*ἀνάγκη* del destino a inficiare la capacità decisionale e l'autodeterminazione dell'uomo; sui limiti e l'illusorietà della conoscenza umana rispetto a una realtà problematica, complessa, mai completamente e solo parzialmente intelligibile. Sono tutti elementi tragici: letto in questo modo Omero rappresenta una meditazione esistenziale che costituisce davvero l'archetipo della tragedia.³⁶ Che il messaggio profondo di Omero e dei tragici, al di là delle differenze superficiali dovute al contesto storico-sociale e al genere poetico-performativo, fosse lo stesso trova forse la sua affermazione più evidente in Platone. Platone oppone una concezione del mondo e dell'uomo antitetica alla visione tragica, fondata su un ordine razionale e intelligibile del reale attraverso la ragione, e sulla giustizia, sul bene e sulla felicità come perseguibili attraverso la filosofia. La filosofia platonica nasce anzi come una sfida e come una risposta estremamente ambiziosa alla crisi paralizzante dichiarata dalla tragedia, affermando la possibilità dell'uomo di vincere le passioni distruttive che albergano nel suo animo grazie alla conoscenza e di fondare una comunità giusta e pacifica. Per Platone la visione del mondo problematica e da contrastare con forza espressa dalla tragedia è però proprio la stessa che si trova nella poesia omerica, e Omero infatti è legittimamente ed esemplarmente definito dal filosofo come «il primo maestro e la

36 Tra i molti studi e saggi che considerano centrale la concezione tragica dell'esistenza e vedono in essa il messaggio più autentico della poesia omerica cf. Weil 2014, cap. 2; Bessaloff 2018; Finan 1979; Griffin 1980; Macleod 1982; Rutherford 1982; Gould 1983; Schein 1984; Vegetti 1989, 13-35; Williams 2007, 2009, 64-73; Di Benedetto 1994; Redfield 1994; Rinon 2008; Collobert 2011; Judet de La Combe 2013; Schmitt 2015; Allen-Hornblower 2016, cap. 1; Bonazzi 2017, cap. 1; Kircher 2018; Judet de La Combe 2020.

guida di tutti questi affascinanti poeti tragici»: γὰρ τῶν καλῶν ἀπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμὼν γενέσθαι (*Resp.* 595c2-3).³⁷

Il giudizio platonico – di un filosofo, benché non estraneo alla seduzione della poesia³⁸ – illustra forse nel modo migliore come in questa lettura forte, filosofica, Omero e la tragedia presentano una vigorosa unità di fondo, che si esprime in una profonda meditazione esistenziale, grazie alla rappresentazione di figure mitico-poetiche che rispecchiano in modo universale la condizione umana. Ma questo avviene, e sta qui la peculiarità e il fascino di entrambi i generi, attraverso lo strumento della poesia. E soprattutto grazie a una straordinaria inventiva creatrice che si sostanzia in un linguaggio poetico di grandissimo valore artistico. Ed è proprio questo binomio eccezionale in cui la profondità del messaggio trova espressione in un linguaggio di rara potenza, chiarezza e bellezza che contraddistingue Omero e la tragedia, e che trova difficilmente il pari nelle opere di poesia di molte letterature.³⁹ Si era lasciato in sospeso in precedenza il tema della dizione tragica in relazione alla lingua epico-omerica. È su di esso che ci si concentrerà nei prossimi paragrafi.

1.1.10 L'influsso della *langue* epica nella *lexis* tragica

Anche nel caso della *lexis*, così come per gli aspetti esaminati in merito alla materia eroica, alla concentrazione narrativa, all'importanza dei dialoghi e alla caratterizzazione dei personaggi, l'influsso dell'*epos* sui tragici è imponente. La lingua dell'epica costituisce una *Kunstsprache* che non fu mai parlata storicamente dai Greci, e che

³⁷ Il giudizio, come noto, è ripetuto da Platone a più riprese nel X libro della *Repubblica*, cf. *Resp.* 598d9-e1 ἐπισκεπτέον τήν τε τραγωδίαν καὶ τὸν ἡγεμόνα αὐτῆς Ὅμηρον, 605c10-d4 οἱ γὰρ πον βέλτιστοι ἡμῶν ἀκροώμενοι Ὅμηρον ἢ ἄλλου τινὸς τῶν τραγωδοποιῶν μιμουμένου τινὰ τῶν ἡρώων ἐν πένθει ὄντα καὶ μακρὰν ῥῆσιν ἀποτείνοντα ἐν τοῖς ὁδορμῶσις ἢ καὶ ἄδοντάς τε καὶ κοπτομένους, 607a2-3 Ὅμηρον ποιητικώτατον εἶναι καὶ πρῶτον τῶν τραγωδοποιῶν. Omero figura come massimo esponente della tragedia anche in *Theae*. 152e4-5: τῶν ποιητῶν οἱ ἄκροι τῆς ποιήσεως ἐκατέρως, κομωδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγωδίας δὲ Ὅμηρος. Sulla contrapposizione e sulla condanna platonica nei confronti di Omero e dei tragici cf. Croally 1994, 3-6; Halliwell 1996; 2002, 72-117; Asmis 2015; in generale sul rapporto di Platone con la poesia cf. Büttner 2000; Moss 2007; Destrée, Hermann 2011; Denham 2012.

³⁸ Cf. Murray 2000, xxiii: «certainly Plato writes about poetry like no other philosopher, before or since; for he is deeply imbued with poetry, and deeply attracted to it, yet determined to resist its spell. Hence the paradox that the most poetical of philosophers banished poetry from his ideal state».

³⁹ Cf. Herington 1985, 67: «a clarity and force rare in the annals of any literature (Homer; and his followings, the Attic tragedians)»; Buxton 2013, 121: «in two genres, at least, Greek myth-telling achieved a profundity and power unsurpassed in the history of the human imagination: epic and tragedy», e si veda anche Gould 1983, 40.

vede una mistione di forme dialettali a livello fonologico e morfologico, e di arcaismi lessicali conservati dalla tradizione poetica. Inoltre è intrinsecamente legata al ritmo uniforme del metro esametrico. In quanto lingua tradizionale si distingue profondamente per cadenza, registro, struttura e lessico dalla lingua d'uso comune, e la sua funzione specifica è quella di raccontare le storie della saga eroica, creando una distanza rispetto al presente del mondo quotidiano. Presenta cioè uno *status* e una codificazione che insieme al ritmo costante dell'esametro rendono immediatamente riconoscibile al pubblico come la lingua peculiare in cui recita il poeta epico e nella quale si esprimono gli eroi.⁴⁰ L'autorevolezza che la contraddistingue garantisce la veridicità del racconto, che è percepito come autentico dal pubblico. E a causa della tradizionalità e dell'autorità che le sono proprie, e che deve conservare, tende a rimanere inalterata e sempre identica a se stessa.⁴¹ Anche la lingua della tragedia attica rappresenta una *Kunstsprache* fortemente formalizzata. Sebbene la base sia attica, in essa confluiscono elementi dorici, soprattutto nei canti del coro, negli amebai e nelle monodie, provenienti dalla tradizione della lirica corale, e una diffusa componente epico-ionica, prevalentemente omerica.⁴² Quest'ultima è presente pervasivamente sia nelle sezioni parlate *in trimetris* che nei recitativi, oltre che nelle porzioni cantate *in lyricis*, secondo una tradizione che vedeva elementi epico-omerici parte integrante della dizione poetica già nei generi lirico-coralici.⁴³ Come nel caso dell'*epos*, si tratta dunque di una lingua artificiale dalla forte codificazione letteraria, assai distante sia dalla prosa che dall'attico quotidiano parlato dagli spettatori,

40 Sulla lingua dell'*epos* come *lexis* dal codice idiomatizzato e marcato *ad hoc*, perfettamente adatto allo scopo precipuo di narrare storie eroiche e come tale decodificabile dal pubblico, dotata quindi di una precisa ed efficace economia comunicativa, cf. Foley 1999, 21-4.

41 Cf. Graziosi, Haubold 2009, 99: «the traditional language of epic helps to explain the extraordinary authority of the genre: epic poets were not perceived to adapt their words to a particular story or context, let alone audience, and so they remained true to a widely shared vision of the epic world», e cf. anche Goldhill 1997, 129-30.

42 Cf. Palmer 1980, 130: «with tragedy we turn to a genre which reached its fullest flowering in Athens. Yet its composite origin is linguistically evident at first glance».

43 Nella lingua della tragedia, infatti, «of the poetical words Epic supplies the largest share, and this might well be increased if we knew more of the lost Epic sources» (Palmer 1980, 140), e «'traditional poetic idiom', in the first instance, is the traditional idiom of epic poetry» (Silk 2010, 426). In generale sugli epicismi nella lirica cf. Silk 2010, 426-31, il quale considera a ragione predominante l'elemento epico nella lingua dei poeti lirici (426): «virtually no choral lyric, in particular, is without an epic, or epic-related, element; and in choral lyric, above all, the 'Doric' presence characteristically impinges as a stronger or weaker coloration (often largely a matter of superficial phonology) on an idiom shaped, more or less, in epic-related terms. At one extreme, then, the dialect is effectively an epic-based composite with (so to speak) a generalized Doric accent. This extreme is represented by much of the extant poetry of Stesichorus».

come dimostra da un lato l'esclusione di termini e tratti linguistici colloquiali, prosastici o volgari, e dall'altro la parodia paratragica in Aristofane e nei poeti comici. La tradizione della *lexis* epica e lirica di cui si appropria in maniera originale conferisce quindi al linguaggio tragico un registro sublime, consapevolmente elevato. La drammatizzazione di episodi del mito e della saga eroica, che vede sulla scena dialogare fra loro dèi ed eroi, richiede infatti uno stile che garantisca un netto scarto dalla lingua d'uso comune. Come è stato messo in luce da P. Easterling, il primo e più efficace strumento con cui la tragedia ricrea la dimensione spazio-temporale del passato eroico del mito rievocandone immediatamente, e costantemente, l'atmosfera è infatti l'impiego di questa particolare dizione letteraria nella quale si esprimono gli eroi tragici.⁴⁴ E proprio la pervasiva componente epico-omerica all'interno della lingua tragica è quella che con maggiore efficacia e suggestione immerge il pubblico, che ha una familiarità intima con le recitazioni rapsodiche e con la *lexis* epica, nella realtà alternativa del mito.

L'eredità linguistica dell'epica e della lirica arcaica si esprime attraverso – e si somma a – una serie di caratteristiche più in generale peculiari della dizione poetica tradizionale conferendo alla tragedia un registro distintamente elevato: poetismi, arcaismi, sostantivi e aggettivi composti, neologismi, uso di lemmi con valore inusuale, ambiguo o violazione semantica, perifrasi, ampio spettro di figure retoriche e di suono, costrutti sintattici e *ordo verborum* marcati, metafore, similitudini e immaginario poetico.⁴⁵ A questa dimensione propriamente poetica della lingua va aggiunto poi l'influsso di linguaggi settoriali specifici, appartenenti a domini culturali determinati, come nel caso del lessico religioso e rituale, oltre che innico e culturale, o specifici dell'*humus* sociale e intellettuale dell'Atene del V secolo, quali la lingua giudiziaria, oratoria e politica, e il linguaggio della retorica e della sofistica. La presenza di questi elementi che rinviano alla realtà contemporanea provoca spesso una tensione con il passato mitico rievocato dai tratti epico-omerici della

44 Easterling 1997. Che i personaggi della saga eroica debbano esprimersi in un linguaggio elevato è d'altronde già ben consapevole Aristofane, il quale fa esporre comicamente tale concetto da Eschilo nelle *Rane* (vv. 1058-62).

45 La *σεμνότης* caratteristica del registro tragico è anch'essa riconosciuta già nelle *Rane* di Aristofane come un'invenzione di Eschilo, il quale per primo avrebbe «fatto torreggiare parole venerande» (v. 1004): ὁ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνά. In generale sulla lingua e sullo stile della tragedia cf. Clay 1958; Hoffmann, Debrunner, Scherer 1969, 102-14; Palmer 1980, 130-41; Segal 1981, capp. 1 e 7; Goldhill 1986, 1-56; West 1990, xxv-lxii; Silk 1996; Mastronarde 2002, 81-96; Colvin 2007, 57-8; Valakas 2007; Battezzato 2008; Rutherford 2010; Silk 2010; Rutherford 2012; Battezzato 2012, 306-9; Kaczko 2016.

lingua.⁴⁶ Ciò che però caratterizza peculiarmente la tragedia rispetto alla tradizione precedente, oltre che la commistione eclettica di forme linguistiche provenienti da tradizioni poetiche e ambiti culturali diversi, è soprattutto, da un lato, l'elaborazione e la dignità espressiva, dall'altro la densità e la profondità semantica.⁴⁷ Questa complessità della lingua riflette d'altronde sempre nella tragedia una complessità concettuale di fondo. Il livello di sublimità, espressività e pregnanza linguistica diverge inoltre sensibilmente a seconda delle partizioni strutturali del dramma: al vertice si situa indubbiamente il polo dei corali. È nei canti del coro, infatti, che di norma lo straniamento linguistico è più intenso, il vocabolario più poetico e aulico, l'intensità espressiva ed emozionale più marcata, l'immaginario metaforico più concettoso, le ambiguità semantiche e interpretative più ardue, la speculazione del pensiero più penetrante e spesso portatrice di una riflessione propriamente filosofica. È chiaro quindi che gli elementi epico-omerici della dizione tragica che contribuiscono a definirne il registro tradizionale e alto, si inseriscono nello stesso tempo all'interno di una lingua caratterizzata da una notevole espressività, complessità, e tensione concettuale. In questo senso ogni 'ripresa' di materiale linguistico epico-omerico non rappresenta quasi mai soltanto un elemento di innalzamento stilistico, di puro *ornatus*, ma va considerata all'interno del singolo contesto poetico, e si rivela molto spesso portatrice anche di una funzione artistica ed espressiva precisa, spesso carica di un peso tematico e di senso consapevolmente ricercato dal tragediografo all'interno della sua più ampia e articolata strategia compositiva. In questo senso, come si chiarirà nel prossimo capitolo, la ricerca che qui viene offerta, relativa agli omerismi e agli epicismi presenti nei corali di Sofocle, non è limitata a un'analisi puramente linguistica e stilistica, ma è intimamente legata a uno studio letterario e poetico delle tragedie sofoclee prese in esame. Si è cioè cercato il più possibile di coniugare lo studio formale della lingua sofoclea con un'indagine anche tematica e concettuale. Prima di passare a questo punto a esaminare la relazione tra Sofocle e Omero nella storia degli studi, si vuole chiudere questa sezione con una citazione di John Gould, che riassume bene e in uno stile limpido e penetrante il debito della tragedia nei confronti di Omero:

46 Cf. Goldhill 1997, 133: «if the Homeric texts turn tragedy towards the heroic past, the constant use of the language of contemporary institutions sites tragedy integrally within the polis». Sulla mistione di epicismi e 'modernismi' nella lingua tragica cf. anche Silk 1996, 441. Questa concezione della lingua è legata più in generale all'interpretazione della tragedia nel suo complesso come espressione storica del contesto sociale culturale e politico dell'Atene contemporanea.

47 Cf. Silk 1996, 459: «the language of tragedy is generally supposed (a) to be stylized and, specifically, elevated, and also (b) to be complex or intensified».

What I am suggesting is that, for the playwrights of the fifth century, there was everything to learn from the poetry of Homer. He was 'the poet', as perhaps only Shakespeare is for us, or as Dante was for Eliot, who had produced images of human experience that were true and right and timeless, in a variety of modes, and with a mastery and sophistication that were, for Aeschylus, Sophocles and Euripides, their education.⁴⁸

48 Gould 1983, 45.

