

Il Pensiero

rivista di filosofia

Anno 2019 | Volume LVIII | Fascicolo 1

Luoghi del sapere: teatro e conoscenza

Florinda Cambria

Antonio Attisani

Vincenzo Vitiello

Monica Centanni

Elenio Cicchini

Cassandra Basile

Michele Capasso

Stefano Tomassini

Carlo Serra

Carlo Sini

Massimo Adinolfi

Thomas Richards



Dal rito alla tragedia: lo strappo originario e l'invenzione del teatro

Monica Centanni

Del tutto prevalente, e di fatto indiscussa, è la *vulgata* secondo la quale le origini del teatro tragico sarebbero da collegare ai rituali dionisiaci. L'idea trova conforto nella lettura (non sempre attenta) di una serie di fonti latine e greche, ma si è affermata e ha acquisito un'aura di incontrovertibilità sulla scorta delle analogie che sarebbero riscontrabili fra le varie espressioni performative a diverse latitudini geografiche, cronologiche e culturali: l'azione performativa sarebbe un tratto antropologico caratterizzante tutte le manifestazioni della civiltà umana, con modalità diversificate ma comparabili nelle varie culture, e il tratto unificante sarebbe appunto da rintracciare nel sostrato rituale dal quale le manifestazioni performative stesse traggono la loro prima origine.

Questo nucleo di pensiero, che si presenta insieme come totalitario nella sua assertività ma debolissimo nella sua articolazione logica interna, è da processare su più fronti. Il primo è il preconetto che l'azione performativa, connessa ad atti religiosi o propriamente rituali, sia propria dell'essere umano e non di tutti i viventi: su questo punto va sottolineato invece che ciò che collega l'animale-uomo agli altri esseri ἄλογα (non già ciò che lo distingue; ma torneremo sul punto di cosa significhi essere dotati o meno di "linguaggio") è proprio il fatto di compiere, in modo strutturato e riconoscibile, rituali che hanno modalità ed effetti performativi. In questo senso il rituale scandisce i ritmi e i tempi delle fasi della vita di tutti gli ζῶα: il rito può essere considerato un'istanza intima e ineludibile propria di qualsiasi società di viventi, che non pare mai possibile derubricare positivisticamente a funzioni meramente pratiche o elementarmente vitali. Ogni aspetto della vita umana e animale, di tutti i viventi, presenta caratteri performativi più o meno spiccati e sempre connessi a pratiche rituali che si tramandano per tradizione – ovvero per natura o per cultura o, più spesso, per entrambe le vie. Non tanto *homo sacer*, verrebbe da dire, ma piuttosto *animal sacrum*, in quanto il carattere performativo (a più o meno alto tasso di performatività) delle azioni – rituale, formulare, ripetitivo – è il tratto che accomuna l'uomo alle pratiche individuali e sociali degli altri esseri viventi.

Mettere in evidenza che l'espressione o l'azione performativa, collegata in modo più o meno leggibile a pratiche rituali, è il comun denominatore dei viventi, può costituire una suggestione molto promettente (sulla quale mi riprometto di tornare in un prossimo contributo), ma la sottolineatura della condivisione di pratiche rituali da parte di tutti gli esseri animati pare molto poco utile, sotto il profilo ermeneutico, per intendere appieno l'importanza decisiva e l'assoluta novità dell'invenzione del teatro. L'ipotesi che cercherò di argomentare in questo saggio è che il teatro sia un'invenzione propriamente greca, databile con precisione in Atene tra il VI e il V secolo a.C., che *non* nasce dalla continuità con i rituali dionisiaci, ma ha origine invece da uno strappo, teoreticamente decisivo, dalla dimensione religiosa del rito. A sostegno di questa ipotesi proporrò la lettura di una serie di fonti antiche che non sempre sono state considerate in serie con la dovuta attenzione e analizzate con una affilata intenzione ermeneutica.

Vero è che in una serie di fonti antiche troviamo un collegamento, più o meno esplicitamente dichiarato, tra l'origine del teatro e i rituali dionisiaci. Così, ad esempio in un noto e molto frequentato passaggio dell'*Ars Poetica*, Orazio connette l'*inventio* del genere tragico, prima ignoto, a Tespi che fa salire sul suo carro attori che cantano, con il volto imbrattato di mosto¹: Tespi avrebbe introdotto perciò una variazione nella cornice di una festa che celebrava i frutti della vendemmia, in un contesto dunque segnatamente dionisiaco che si potrebbe collegare con le Dionisie rurali (che, come noto, a differenza delle Grande Dionisie si svolgevano in autunno avanzato).

Sempre secondo Orazio, il *carmen tragicum* sarebbe stato denominato così per il caprone (il τράγος; *hircus* nel testo latino) messo in palio come premio per la gara² e i primi spettacoli "dei satiri" sarebbero stati introdotti per intrattenere i partecipanti ai sacri riti che prevedevano anche l'iniziazione dell'ebbrezza, con le lusinghe e la *grata novitas* delle battute mordaci alle quali era affidato il compito di alleggerire la gravità del clima culturale, con l'effetto di *vertere seria ludo*.

A una stessa origine del teatro da feste o processioni rituali (e comunque a un collegamento con il bestiario del tiaso dionisiaco) sembrano far riferimento anche altre fonti: riportiamo qui di seguito le più significative. Nel VII libro della *Antologia Palatina* è conservato un epigramma, attribuito a Dioscoride di Samo (III sec. a.C.) in cui Tespi, in prima persona, rivendica l'introduzione «di nuovi piaceri per gli abitanti dei villaggi, al tempo in cui Bacco conduceva

¹ Cfr. Orazio, *A.P.*, 275-280: «Ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ / dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis / quæ canerent agerentque peruncti faecibus ora. / Post hunc personæ pallæque repertor honestæ / Aeschylus et modicis instravit pulpita tignis / et docuit magnumque loqui nitique cothurno».

² Cfr. Orazio, *A.P.*, 220-226: «Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum / mox etiam agrestis satyros nudavit et asper / incolumi gravitate iocum temptavit eo quod / inlecebris erat et grata novitate morandus / spectator functusque sacris et potus et exlex. / Verum ita risores, ita commendare dicacis / conveniet satyros, ita vertere seria ludo».

In questo numero:

Al Lettore

F. CAMBRIA, *Le arti dinamiche, emblema di ogni conoscenza.*

Saggi

A. ATTISANI, *Rifare il principio. Il sentiero neodrammatico*; V. VITIELLO, *Die wahre Stadt – die Stadt im Hause. (Dal racconto di un alessandrino)*; M. CENTANNI, *Dal rito alla tragedia: lo strappo originario e l'invenzione del teatro*; E. CICCINI, *Volto e carattere*; C. BASILE, *La società-teatro. Gioco, finzione, mimesi e conoscenza di sé in Kant*; M. CAPASSO, *Una via europea al di là della tragedia. Lukács, Benjamin, Szondi*; S. TOMASSINI, *Tempo perso. Inerzia, danza e performance*; C. SERRA, *Il costituirsi della melodia come campo di forze. Richard Wagner lettore di Beethoven*; C. SINI, *Il resto è musica.*

In dialogo

V. VITIELLO, *Deve la filosofia tornare a teatro?*; A. ATTISANI, *Domande, risposte, domande*; M. ADINOLFI, *Incontro col teatro*; C. SINI, *La potenza del discorso.*

Dossier

Intorno a *The Underground: A Response to Dostoevsky – Il sottosuolo: una risposta a Dostoevskij* del Focused Research Team in Art as Vehicle (Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards)

F. CAMBRIA, *Introduzione*; A. ATTISANI, *Sotto e sopra la terra*; F. CAMBRIA, *Il tessuto della presenza. Un incontro con Thomas Richards*; TH. RICHARDS, *Luci dal sottosuolo. Colloquio con Florinda Cambria*; A. ATTISANI, *Una sessione di canto.*

Fascicolo a cura di Florinda Cambria

ISBN 978-88-85716-49-0



9 788885 716490

ISSN cartaceo 1824-4971
ISBN cartaceo 978-88-85716-49-0
ISBN e book 978-88-5529-018-0

Inschibboleth edizioni - Roma
www.inschibbolethedizioni.com

Di seguito il saggio integrale in
versione bozza

The complete essay in
draft version below

Dal rito alla tragedia: lo strappo originario e l'invenzione del teatro

Monica Centanni

Del tutto prevalente, e di fatto indiscussa, è la *vulgata* secondo la quale le origini del teatro tragico sarebbero da collegare ai rituali dionisiaci. L'idea trova conforto nella lettura (non sempre attenta) di una serie di fonti latine e greche, ma si è affermata e ha acquisito un'aura di incontrovertibilità sulla scorta delle analogie che sarebbero riscontrabili fra le varie espressioni performative a diverse latitudini geografiche, cronologiche e culturali: l'azione performativa sarebbe un tratto antropologico caratterizzante tutte le manifestazioni della civiltà umana, con modalità diversificate ma comparabili nelle varie culture, e il tratto unificante sarebbe appunto da rintracciare nel sostrato rituale dal quale le manifestazioni performative stesse traggono la loro prima origine.

Questo nucleo di pensiero, che si presenta insieme come totalitario nella sua assertività ma debolissimo nella sua articolazione logica interna, è da processare su più fronti. Il primo è il preconetto che l'azione performativa, connessa ad atti religiosi o propriamente rituali, sia propria dell'essere umano e non di tutti i viventi: su questo punto va sottolineato invece che ciò che collega l'animale-uomo agli altri esseri ἄλογα (non già ciò che lo distingue; ma torneremo sul punto di cosa significhi essere dotati o meno di "linguaggio") è proprio il fatto di compiere, in modo strutturato e riconoscibile, rituali che hanno modalità ed effetti performativi. In questo senso il rituale scandisce i ritmi e i tempi delle fasi della vita di tutti gli ζῶα: il rito può essere considerato un'istanza intima e ineludibile propria di qualsiasi società di viventi, che non pare mai possibile derubricare positivisticamente a funzioni meramente pratiche o elementarmente vitali. Ogni aspetto della vita umana e animale, di tutti i viventi, presenta caratteri performativi più o meno spiccati e sempre connessi a pratiche rituali che si tramandano per tradizione – ovvero per natura o per cultura o, più spesso, per entrambe le vie. Non tanto *homo sacer*, verrebbe da dire, ma piuttosto *animal sacrum*, in quanto il carattere performativo (a più o meno alto tasso di performatività) delle azioni – rituale, formulare, ripetitivo – è il tratto che accomuna l'uomo alle pratiche individuali e sociali degli altri esseri viventi.

Mettere in evidenza che l'espressione o l'azione performativa, collegata in modo più o meno leggibile a pratiche rituali, è il comun denominatore dei viventi, può costituire una suggestione molto promettente (sulla quale mi riprometto di tornare in un prossimo contributo), ma la sottolineatura della condivisione di pratiche rituali da parte di tutti gli esseri animati pare molto poco utile, sotto il profilo ermeneutico, per intendere appieno l'importanza decisiva e l'assoluta novità dell'invenzione del teatro. L'ipotesi che cercherò di argomentare in questo saggio è che il teatro sia un'invenzione propriamente greca, databile con precisione in Atene tra il VI e il V secolo a.C., che *non* nasce dalla continuità con i rituali dionisiaci, ma ha origine invece da uno strappo, teoreticamente decisivo, dalla dimensione religiosa del rito. A sostegno di questa ipotesi proporrò la lettura di una serie di fonti antiche che non sempre sono state considerate in serie con la dovuta attenzione e analizzate con una affilata intenzione ermeneutica.

Vero è che in una serie di fonti antiche troviamo un collegamento, più o meno esplicitamente dichiarato, tra l'origine del teatro e i rituali dionisiaci. Così, ad esempio in un noto e molto frequentato passaggio dell'*Ars Poetica*, Orazio connette l'*inventio* del genere tragico, prima ignoto, a Tespi che fa salire sul suo carro attori che cantano, con il volto imbrattato di mosto¹: Tespi avrebbe introdotto perciò una variazione nella cornice di una festa che celebrava i frutti della vendemmia, in un contesto dunque segnatamente dionisiaco che si potrebbe collegare con le Dionisie rurali (che, come noto, a differenza delle Grande Dionisie si svolgevano in autunno avanzato).

Sempre secondo Orazio, il *carmen tragicum* sarebbe stato denominato così per il caprone (il τράγος; *hircus* nel testo latino) messo in palio come premio per la gara² e i primi spettacoli "dei satiri" sarebbero stati introdotti per intrattenere i partecipanti ai sacri riti che prevedevano anche l'iniziazione dell'ebbrezza, con le lusinghe e la *grata novitas* delle battute mordaci alle quali era affidato il compito di alleggerire la gravità del clima culturale, con l'effetto di *vertere seria ludo*.

A una stessa origine del teatro da feste o processioni rituali (e comunque a un collegamento con il bestiario del tiaso dionisiaco) sembrano far riferimento anche altre fonti: riportiamo qui di seguito le più significative. Nel VII libro della *Antologia Palatina* è conservato un epigramma, attribuito a Dioscoride di Samo (III sec. a.C.) in cui Tespi, in prima persona, rivendica l'introduzione «di nuovi piaceri per gli abitanti dei villaggi, al tempo in cui Bacco conduceva

¹ Cfr. Orazio, *A.P.*, 275-280: «Ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ / dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis / quæ canerent agerentque peruncti faecibus ora. / Post hunc personæ pallæque repertor honestæ / Aeschylus et modicis instravit pulpita tignis / et docuit magnumque loqui nitique cothurno».

² Cfr. Orazio, *A.P.*, 220-226: «Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum / mox etiam agrestis satyros nudavit et asper / incolumi gravitate iocum temptavit eo quod / inlecebris erat et grata novitate morandus / spectator functusque sacris et potus et exlex. / Verum ita risores, ita commendare dicacis / conveniet satyros, ita vertere seria ludo».

il coro e per premio delle gare c'era un τράγος e un cesto di fichi»³. Plutarco in un passaggio del *De divitiarum cupidine* fa riferimento al carattere ilare e popolare delle «feste tradizionali dedicate a Dioniso in cui [...] qualcuno trascinava il τράγος [...] e davanti a tutti c'era il fallo»⁴.

Un'analogia situazione, di festa religiosa a carattere popolare, è richiamata nel trattatello *De comoedia vel de fabula* del grammatico Evanzio (del IV sec. d.C., forse il residuo di un più ampio trattato su Terenzio)⁵, nel quale i generi drammatici – tragedia e commedia – avrebbero tratto la loro origine a rebus divinis: intorno ai fuochi accesi degli altari sarebbe stato fatto girare un caprone (*hircus*) da un *sacer chorus* che danzava e cantava un *carmen* in onore del *Pater Liber*; e proprio dal coinvolgimento del τράγος o dall'uso della feccia del mosto (τρύγες) con cui gli attori si truccavano la faccia prima di adottare le maschere, sarebbe derivato il termine “tragedia”⁶.

Allo stesso periodo risale la testimonianza del grammatico Diomede il quale, richiamando in causa ancora una volta il capro e le feste del *Pater Liber*, cita Varrone e rilancia il collegamento tra la tragedia e il τράγος, collegandolo al *praemium cantus* che sarebbe consistito proprio nell'animale ritualmente sacrificato a Bacco, in quanto – *ut Varro ait* – i caproni «si cibano della vite»⁷.

Ancora al IV secolo d.C. risale la preziosa testimonianza di Servio che nel commentare un verso delle Georgiche riafferma la connessione tra i *primi ludi theatrales* e le feste in onore di Libero, e identifica i *veteres ludi* menzionati da Virgilio con le Dionisie *quod rustici confecta vindemia faciebant*⁸.

³ *Anth. Pal.*, VII, 410: «Θέσπις ὄδε τραγικὴν ἀνέπλασα πρῶτος ἀοιδὴν / κωμῆταις νεαρὰς καινοτομῶν χάριτας / Βάκχος ὁ τετριθὺν κατάγοι χορὸν ᾧ τράγος ἄθλων / χῶπτικὸς ἦν σύκων ἄρριχος ἄθλον ἔτι / οἱ δὲ μεταπλάσσοσι νέοι τάδε· μυρίος αἰὼν / πολλὰ προσευρήσει χἄτερα, τὰμὰ δ' ἐμά».

⁴ Plut., *De cup. div.*, 527d: «Ἡ πάτριος τῶν Διονυσίων ἑορτὴ τὸ παλαιὸν ἐπέμπετο δημοτικῶς καὶ ἰλαρῶς· ἀμφορεὺς οἴνου καὶ κληματίς, εἶτα τράγον τις εἴλκεν, ἄλλος ἰσχάδων ἄρριχον ἠκολούθει κομίζων, ἐπὶ πᾶσι δ' ὁ φαλλός».

⁵ Evanzio, *De fabula*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di G. Cupaiuolo, Loffredo, Napoli 1992.

⁶ Cfr. Evanzio, *De fabula*, I, 2: «Initium tragoediae et comoediae a rebus divinis est incohatum, quibus pro fructibus uota soluentes operabantur antiqui. Namque, incensis iam altaribus et admoto hircu, id genus carminis, quod sacer chorus reddebat Libero patri, 'tragoedia' dicebatur vel ἀπὸ τοῦ τράγου καὶ τῆς ὄδης, hoc est ab hircu hoste vinearum et a cantilena – cuius ipsius rei etiam apud Vergilium plena fit mentio – vel quod hircu donabatur eius carminis poeta, vel quod uter eius musti plenus sollemne praemium cantatoribus fuerat, vel quod ora sua faecibus perlinebant scaenici ante usum personarum ab Aeschilo repertum: faeces enim Graece dicuntur τρύγες. Et his quidem causis tragoediae nomen inventum est».

⁷ Diomede, *Ars Grammatica*, III, 484: «Hircus praemium cantus proponebatur, qui Liberalibus die festo Libero patri ob hoc ipsum immolabatur, quia, ut Varro ait [*De scenicis originibus*, fr. 304], depascunt vitem».

⁸ Cfr. Servio, *Ad Georg.*, II 381: «Primi ludi theatrales ex Liberalibus nati sunt: ideo ait 'veteres ludi'. Proscenaria autem sunt pulpita ante scaenam, in quibus ludicra exercentur. Et aliter: proscenium procul dubio pulpitum dicit. 'Veteres ludi' Dionysia; antiquissimi enim, quod rustici confecta vindemia faciebant».

Come appare evidente dalla lettura in serie di queste fonti, si tratta di testimonianze assai discoste, cronologicamente, dalla datazione delle prime rappresentazioni teatrali. Sarà da notare inoltre che tutte le voci delle fonti (e non per caso si tratta quasi esclusivamente di grammatici), sembrano preoccupate di ricostruire l'eziologia dell'etimologia della tragedia, con un'ipostazione ermeneutica che spesso ha il sentore dell'autoschediasma e che provoca una sorta di cortocircuito paretimologico: si crea così una connessione forzosa tra la tragedia e il caprone presentato, con vari argomenti, come animale propriamente dionisiaco⁹. Sarà da notare però, che a parte la stessa paretimologia τράγος/τραγωδία, le evidenze che connettono, sotto il profilo culturale e iconografico, il caprone a Dioniso non sono affatto così stringenti: animali totemici del dio, e sue ipostasi animali, sono, come noto, il toro o la pantera. Nel bestiario dionisiaco i capri sono presenti, ma marginalmente, e si può affermare che le tracce caprine più consistenti siano gli zoccoli degli ibridi uomini-capro, satiri o panischi, che popolano il tiaso (ma gli stessi satiri originariamente presentavano caratteri non caprini ma equini).

La connessione delle origini della tragedia con i rituali dionisiaci sembra invece nettamente smentita da un'altra serie, ridotta ma compatta, di testimonianze.

Nella preziosa enciclopedia bizantina della Suda, alla voce οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον, «niente a che vedere con Dioniso», il lessicografo fornisce quella che ritiene essere la migliore spiegazione del modo di dire:

Migliore spiegazione è questa: prima scrivevano per Dioniso e gareggiavano con canti che si chiamavano *satyrikà*; poi passando a scrivere tragedie, a poco a poco si volsero a trame di finzione o di storia, senza più aver memoria di Dioniso. Da qui si disse così.¹⁰

Dunque, il passaggio alla tragedia implica un salto che passa per una conversione progressiva (κατὰ μικρὸν... ἐτρέπησαν) dalla materia dionisiaca a trame di *fiction* o storie realmente accadute (εἰς μύθους καὶ ἱστορίας). Una spiegazione diversa e ulteriore, fornita di seguito nella stessa voce della Suda, riporta l'origine del detto all'esito di una gara di pittura in cui Parrasio avrebbe ritratto Dioniso in un modo così splendido da provocare l'accusa di inadegua-

⁹ Una ricapitolazione delle testimonianze sul capro, connesso ai sacrifici dionisiaci e alle origini delle pratiche teatrali, con una attenta disamina delle fonti è in W. Burkert, *Wildes Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Wagenbach, Berlin 1990; tr. it. di M.R. Falivene, *Origini selvagge. Sacrificio e mito nella Grecia arcaica*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 3-33.

¹⁰ Suda, 0 806: «Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τραγωδῖαν εἰς τὸν Διόνυσον ποιήσαντος ἐπεφώνησαντινες τοῦτο ὄθεν ἢ παρομιμία. Βέλτιον δὲ οὕτως. Τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τοῦτοις ἡγωνίζοντο, ἅπερ καὶ Σατυρικά μεταβάντες εἰς τὸ τραγωδίας γράφειν κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτρέπησαν, μηκέτι τοῦ Διονύσου μνημονεύοντες· ὄθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. Καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ περὶ Θέσπιδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ».

tezza al soggetto per tutti gli altri concorrenti¹¹. Ma numerose e varie, e per di più distribuite in un arco cronologico assai disteso, sono le testimonianze che confermano sia la popolarità e la diffusione della sentenza sia, soprattutto, la sua spiegazione in reazione a una separazione della tragedia dall'origine culturale dei *satyrikà*¹². Tutte le testimonianze insistono sul tratto evolutivo che avrebbe portato un nucleo originario del «dramma [religioso] dei Satiri» a fare «tragedia e commedia» passando ad altri argomenti. Esplicito in questo senso è anche Plutarco che così riporta una variante dello stesso detto:

Quando Frinico ed Eschilo portarono la tragedia a trattare di storie e di eventi, si disse: «Che c'entra questo con Dioniso?»¹³.

¹¹ Cfr. Suda, 0 806: «Θεαίτητος δὲ ἐν τῷ Περὶ παροιμίας Παρράσιόν φησιν τὸν ζωγράφον ἀγωνιζόμενον παρὰ Κορινθίους ποιῆσαι Διόνυσον κάλλιστον· τοὺς δὲ ὀρώντας τὰ τε τῶν ἀνταγωνιστῶν ἔργα, ἃ κατὰ πολὺ ἐλείπετο, καὶ τὸν τοῦ Παρρασίου Διόνυσον, ἐπιφωνεῖν, τί πρὸς τὸν Διόνυσον; ἐπὶ τῶν μὴ τὰ προσήκοντα τοῖς ὑποκειμένοις φλυαροῦντων». Un analogo contesto di origine del detto si rintraccia anche in Strabone, *Geographica*, VIII, 6, 23 [ca. 62 a.C.-24 d.C.]: «Πολύβιος δὲ τὰ συμβάντα περὶ τὴν ἄλωσιν ἐν οἴκου μέρει λέγων προστίθησι καὶ τὴν στρατιωτικὴν ὀλιγοριαν τὴν περὶ τὰ τῶν τεχνῶν ἔργα καὶ τὰ ἀναθήματα. Φησὶ γὰρ ἰδεῖν παρὼν ἐρριμμένους πίνακας ἐπ' ἐδάφους, πεττεύοντας δὲ τοὺς στρατιώτας ἐπὶ τούτων. Ὀνομάζει δ' αὐτῶν Ἀριστείδου γραφὴν τοῦ Διονύσου, ἐφ' οὗ τινες εἰρησθαί φασι τὸ 'οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον', καὶ τὸν Ἡρακλέα τὸν καταπονούμενον τῷ τῆς Δηιανείρας χιτῶνι. Τοῦτον μὲν οὖν οὐχ ἐωράκαμεν ἡμεῖς, τὸν δὲ Διόνυσον ἀνακείμενον ἐν τῷ Δημητρεῖ τῷ ἐν Ῥώμῃ κάλλιστον ἔργον ἐωρῶμεν· ἐμψησθέντος δὲ τοῦ νεῶ συνηφανίσθη καὶ ἡ γραφὴ νεωστὶ» (= Polibio 39, 2, 13).

¹² Propongo qui di seguito una rassegna delle altre testimonianze sul detto Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον (con varianti; cfr. U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Aeschyli Tragoediae*, apud Weidmannos, Berolini 1914, p. 18).

Zenobio (II sec. d.C.): «Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον· ἐπὶ τῶν τὰ μὴ προσήκοντα τοῖς ὑποκειμένοις λεγόντων ἢ παροιμία εἴρηται. Ἐπειδὴ τῶν χορῶν ἐξ ἀρχῆς εἰθισμένον διθύραμβον ἄδειν εἰς τὸν Διόνυσον, οἱ ποιηταὶ ὕστερον ἐκβάντες τὴν συνήθειαν αὐτήν, Αἴαντας καὶ Κενταύρους γράφειν ἐπεχείρουν. Ὅθεν οἱ θεῶμενοι σκώπτοντες ἔλεγον 'Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον'. Διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προεισάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ».

Plutarco, *De proverbis Alexandrinorum*: «Τὰ μὴδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. Τὴν κωμωδίαν καὶ τὴν τραγωδίαν ἀπὸ γέλωτος εἰς τὸν βίον φασὶ παρελθεῖν. Καὶ <γὰρ> κατὰ καιρὸν τῆς συγκομιδῆς τῶν γεννημάτων παραγενομένους τινὰς ἐπὶ τὰς ληνοὺς καὶ τοῦ γλεύκουσι πίνοντας [ποιήματά τινα] σκώπτειν· <ὑστερον δὲ σκωπτικά> ποιήμα τὰ τινα καὶ γράφειν, <ἃ> διὰ τὸ πρότερον ἐν <κώμαις ἄδεσθαι> κωμωδίαν καλεῖσθαι. Ἦρχοντο δὲ καὶ συνεχέστερον εἰς τὰς κώμας τὰς Ἀττικὰς γύψφ τὰς ὄψεις κεχρισμένοι καὶ ἔσκωπτον. Τραγικὰ παρεισφύροντες, <ἐπὶ τῷ> αὐστηρότερον μετήλθον ταῦτα οὖν καὶ ἐπεὶ τῷ Διονύσῳ πολέμιόν ἐστιν ὁ τράγος ἐπισκώπτοντ' ἐς τινες ἔλεγον. Ἐπὶ τῶν τὰ ἀνοϊκεῖα τισὶ προσφερόντων».

Olimpiodoro, *In Platonis Phaedonem commentaria*, VI, 5-10 (V-VI sec. d.C.): «Καὶ τὴν τραγωδίαν δὲ καὶ τὴν κωμωδίαν ἀνεῖσθαι φασὶ τῷ Διονύσῳ, τὴν μὲν κωμωδίαν παίγνιον οὖσαν τοῦ βίου, τὴν δὲ τραγωδίαν διὰ τὰ πάθη καὶ τὴν τελευτήν. Οὐκ ἄρα καλῶς οἱ κωμικοὶ τοῖς τραγικοῖς ἐγκαλοῦσιν ὡς μὴ Διονυσιακοῖς οὖσιν λέγοντες ὅτι 'οὐδὲν ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον'».

Paroemiographus Coislinianus (X sec. d.C.): «Τῆς ποιήσεως τὸ πρῶτον ἐκ διθύραμβου τὴν καταρχὴν εἰληφυσίας καὶ τὰ πρὸς τὸν Διόνυσον ἀνήκοντα πραγματευομένης Ἐπιγένης ὁ Σικυώνιος οὐχ οὕτω ποιήσας ἤκουσε τοῦτον τὸν λόγον οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον».

¹³ Plutarco, *Quaest. Cont.*, 615a: «Ὡσπερ οὖν, Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγωδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων, ἐλέχθη τὸ "τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον;"».

La novità introdotta da Frinico e da Eschilo consiste dunque nel trasporre la tragedia dal contesto originale ad altri temi: dal canto dionisiaco a “storie ed eventi” (εις μύθους και πάθη). Si noti che sia in Plutarco sia nella Suda, μῦθος pare conservare il significato tecnico che ha nella *Poetica*, come *plot*, la “sintassi dei fatti”, la trama considerata da Aristotele l’elemento più importante della composizione drammaturgica¹⁴.

A quanto possiamo ricavare da queste e dalle altre testimonianze, letterarie e iconografiche, quel che accade “prima” dell’invenzione della tragedia, quando i poeti “scrivevano per Dioniso”, è il canto all’unisono del coro che accompagna festante il *komos* dionisiaco o sfoga il dolore del compianto per la morte del dio: è questo il baccano indistinto che si alza in concerto dalla folla festante; ma è questo anche l’ululato di dolore cupo, ferino, inarticolato, che si alza nel momento in cui dio è morto – Dioniso, prima e inconcepibile figura del dio che muore – e il coro dei satiri rimane, per un attimo assoluto, privo di guida e di riferimento; la voragine della disperazione gravida di angoscia per un mondo deserto di dio, che prelude però all’attesa di una delle sue resurrezioni.

Che nei rituali dionisiaci non ci fosse esclusivamente il registro del dolore e del lutto è confermato da Aristotele che proprio trattando delle origini della tragedia mette l’accento sulla tonalità opposta – la sfrenata, leggera, allegria delle prime forme di drammatizzazione del rito:

La tragedia sorta da un principio di improvvisazione – e così anche la commedia: la tragedia da coloro che guidavano il ditirambo; la commedia da coloro che guidavano le processioni falliche che anche ora sono tradizionali in molte città – a poco a poco maturò in quanto i poeti svilupparono quel che andava in essa manifestandosi [...]. E così anche per la dimensione: da piccole storie in registro scherzoso (che dipendeva dal fatto che derivava dai canti dei satiri), ci volle del tempo perché acquistasse serietà.¹⁵

Secondo Aristotele, dunque, tragedia e commedia prendono spunto entrambe dall’improvvisazione proto-drammaturgica sorta all’interno di feste rituali – il ditirambo e le processioni falliche, feste tradizionali ancora in uso ai suoi tempi. Ma in realtà l’atto che decide della nascita dei due generi propriamente teatrali, e in particolare della tragedia, è all’insegna di uno scarto, anche di tonalità, rispetto ai rituali dionisiaci, in cui le trame erano esili, lo stile allegro e scherzoso, secondo il carattere dei satiri. Solo evolvendosi e diventando genere propriamente drammatico, la tragedia diventa “seria”.

¹⁴ Cfr. Aristotele, *Po.*, 1450a 3-37: «Λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων [...]. Μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις».

¹⁵ Aristotele, *Po.*, 1449a 9 ss.: «Γενομένη δ’ οὖν ἀπ’ ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς, καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἄ ἐτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα, κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερὸν αὐτῆς: [...] Ἔτι δὲ τὸ μέγεθος: ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὄψε ἀπεσεμνύθη».

Dunque non solo compianto, ma anche aria di festa dionisiaca c'era – e c'è ancora – nelle “feste tradizionali” che sono da considerare però, giusta Aristotele, non tanto la matrice quanto piuttosto il contesto di incubazione dei generi teatrali.

E comunque nel canto che si alza nelle feste rituali – canto scherzoso o luttuoso che sia – all'acme delle eccitazioni delle passioni, nel branco di esseri ibridi, mezzo umani, mezzo bestie, che compone il tiaso dionisiaco non c'è, né potrebbe esserci, articolazione verbale e soggettiva del dolore o dell'allegria. Ebbrezza o compianto – tensioni di un pathos comunque portato al grado superlativo¹⁶ – trovano espressione nello sfogo di un canto a basso tasso di emotività soggettiva, che trova conforto nella commozione condivisa: nel caso dell'ebbrezza esaltata nell'eccitazione, nel caso del lutto stemperata nel pianto collettivo che procura consolazione e conforto. In entrambi i casi, sia ebbrezza o sia lutto, l'esaltazione e insieme lo sfogo dell'eccesso di pathos avviene mediante un'esperienza collettiva e sensorialmente totalizzante, in cui il canto non è disgiunto dal coinvolgimento degli altri sensi, e di tutti gli organi del corpo, nella danza: «Anticamente i satiri – ricorda Giovanni Tzetzes – contemporaneamente cantavano e danzavano»¹⁷. Abisso (o vertice) della passione estetica che è estasi della coscienza, spossessamento delle individualità, rinuncia ad ogni profilo di identità: quale rituale più perfetto per Dioniso?

Ma da questo basso continuo del canto dei satiri – i versi primari, animali, dell'ebbrezza o del dolore – si stacca una nota diversa. La tragedia segna uno scarto rispetto al rito perché passa a trattare di “miti”, ovvero sia di trame di vita e di azioni, di storie e di eventi. La tragedia nasce quindi da un atto di rottura rispetto ai temi dionisiaci che costituivano il repertorio dei *satirikà*.

Un'altra testimonianza può essere utilmente convocata per definire lo scarto evolutivo che qualifica la tragedia rispetto alle sue origini. Nella *Vite dei filosofi*, Diogene Laerzio (II-III sec. d.C.) propone un singolare parallelismo tra l'evoluzione del genere filosofico fino a Platone, e l'evoluzione del dramma tragico:

¹⁶ Derivo la felice espressione “pathos al grado superlativo” da Aby Warburg, che mutua termini e concetto dal lessico grammaticale – e in particolare dai gradi dell'aggettivo e dalle forme suppletive degli aggettivi “difettivi” – per la definizione delle *Pathosformeln*: per l'utilizzo dell'espressione da parte di Warburg, cfr. A. Warburg, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas* (1929), ed. critica e tr. it. di M. Ghelardi, in «La Rivista di Engramma», n. 138, settembre/ottobre 2016; C. Wedepohl, *Von der “Pathosformel” zum “Gebärdensprachatlas”. Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdrucksstheoretisch begründeten Kulturgeschichte*, in M.A. Hürtig - Th. Ketelsen (a cura di), *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln 2012, pp. 33-50; tr. it. di A. Pedersoli, *Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti. La morte di Orfeo di Dürer e il lavoro di Warburg sulla storia della cultura basata su una teoria dell'espressione*, in «La Rivista di Engramma», n. 119, settembre 2014; A. Fressola, *La danza delle Pathosformeln. Formulazioni dell'espressione corporea secondo la lezione di Mnemosyne*, in «La Rivista di Engramma», n. 157, luglio-agosto 2018.

¹⁷ Giovanni Tzetzes, *Peri Tragoidias*, 115-116: «Ὡδὴν χοροῦ τελοῦσαν ὄρχησμοῦ μέτα, / ἢ μᾶλλον ἐστὶ πρέπουσαν δράμασι τῶν σατύρων / αὐτοὶ σὺν ὄρχησει γὰρ ἦδον τῷ πάλαι» (ed. it. con testo a fronte a cura di G. Pace, M. D'Auria, Napoli 2011²).

Se in antico nella tragedia, dapprima il coro faceva dramma da solo, successivamente si deve a Tespi l'idea di introdurre un attore per dare pausa al coro, poi viene Eschilo e per terzo Sofocle che portò a compimento la tragedia. Così per il genere filosofico, che dapprima era uniforme e trattava della natura, poi Socrate introdusse i caratteri [dell'etica umana] e per terzo Platone con la forma dialettica portò a perfezione la filosofia.¹⁸

Una progressione ritma, negli stessi anni, l'evoluzione verso la "dialettica" sia in filosofia che a teatro. Il filosofo-fisiologo, prima, esercitava il suo pensiero intrattenendo un assolo sulla natura e producendo opere di genere «uniforme» (μονοειδής); il coro dei satiri, prima, «faceva dramma da solo» (μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν). Da questa fase si passa alla successiva grazie all'introduzione di una voce distinta – l'introduzione dell'attore nella composizione drammatica; l'introduzione dell'interlocutore in filosofia – e il movimento dialettico emancipa i due generi (entrambi) dall'assolutezza e dalla forma lirica: nel caso della filosofia, prima era la struttura metrico-poetica dei poemi *de rerum natura*, che evolve nella prosa dei dialoghi socratici e poi platonici; nel caso del teatro, prima era il canto-danza corale, che evolve in dramma con l'introduzione dell'attore e della parola che interrompe il coro. Anche nel caso del teatro si passa da forme uniformemente liriche alla prevalenza del più prosastico trimetro giambico: secondo Aristotele, che segnala puntualmente il passaggio, l'evoluzione metrico-formale avviene a partire da ritmi e prosodie «più ballabili» alla forma più dicibile – più «naturale» in quanto più vicina al parlato – del giambo, dato che «parlando normalmente tra di noi pronunciamo più spesso giambi»¹⁹.

Il parallelo che Diogene propone con l'evoluzione del genere "filosofia" – nel suo passaggio, tra VI e V secolo a.C., dalla fisiologia alla forma dialettica – rimarca l'idea di un innesco che soverte la forma del canto rituale e dà il via al nuovo genere tragico. Un innesco che ha a che fare con l'introduzione del *logos*.

Due novità dunque, decidono dell'invenzione del dramma: il cambio di materia dall'originario contesto religioso alle storie – εἰς μύθους καὶ ἱστορίας (Diogene Laerzio); εἰς μύθους καὶ πάθη (Plutarco), che tradurrei sinteticamente come "miti, storie, eventi" – e il cambio di forma, dal canto corale alla parola, il *logos* che secondo Diogene Laerzio interrompe, "dà pausa" al canto. E sul punto sarà opportuno tornare ancora ad Aristotele:

¹⁸ Diogene Laerzio, *Vit. Phil.*, III (Πλάτων), 56: «Ὡσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγωδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἓνα ὑποκριτὴν ἐξεύρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορὸν καὶ δεύτερον Αἰσχύλος, τὸν δὲ τρίτον Σοφοκλῆς καὶ συνεπλήρωσεν τὴν τραγωδίαν, οὕτως καὶ τῆς φιλοσοφίας ὁ λόγος πρότερον μὲν ἦν μονοειδὴς ὡς ὁ φυσικὸς, δεύτερον δὲ Σωκράτης προσέθηκε τὸν ἠθικόν, τρίτον δὲ Πλάτων τὸν διαλεκτικόν καὶ ἐτελεσιούργησε τὴν φιλοσοφίαν».

¹⁹ Aristotele, *Po.*, 1449a 22 ss.: «Τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῇ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν· σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας».

Dopo esser passata per vari cambiamenti, la tragedia si fermò quando conseguì la sua propria natura. Per primo Eschilo portò il numero degli attori da uno a due, ridusse la parte del coro e rese la parola protagonista; Sofocle introdusse i tre attori e la scenografia.²⁰

Non ci soffermiamo qui a considerare lo straordinario paradosso che Aristotele, in questo passo e altrove, introduce dando come scontato il darsi per “natura” (espressamente φύσις) di forme espressive e artistiche, ma anche sociali e politiche, squisitamente artificiali come il genere tragico o la città²¹. Per quel che interessa la nostra argomentazione, registriamo qui l'enfasi che il filosofo conferisce all'innovazione di Eschilo nella riduzione delle parti del “coro” (τὰ τοῦ χοροῦ) e nel conferimento di un protagonismo alla parola (τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν). Confrontando l'affermazione di Aristotele con quanto possiamo ricavare dalle tragedie conservate di Eschilo, la riduzione delle parti del coro non è da intendersi come una contrazione della presenza del coro in scena o del suo ruolo nella composizione drammaturgica, bensì come un ridimensionamento, nella sintassi complessiva del dramma, dei veri e propri “corali” (le parti affidate *in toto* all'esecuzione del coro, la parodo e gli stasimi), rispetto agli episodi.

Con Eschilo, la parola “diventa protagonista”: è la parola che fa sì che l'azione avvenga, è la parola che ha funzione performativa. Un esempio preciso di questa indicazione di Aristotele – il *logos* come “protagonista” del dispositivo drammaturgico – è nel gioco verbale che Eteocle dispone nei *Sette contro Tebe*. Il coro delle fanciulle tebane aveva reagito in modo istintivo, primario, alla penetrazione all'interno della cinta delle mura dei suoni dell'assedio nemico, riproducendo quei suoni nel canto, amplificando onomatopeicamente, nel lessico e nella scrittura metrico-ritmica del corale, i rumori dell'assedio: il boato della fiumana dell'esercito nemico che avanza; il rimbombo del suolo percosso dal passo dei guerrieri, lo scalpito dei cavalli, lo stridore delle ganasce sul morso; il clangore dei carri e delle armi; lo stridore dei freni; il cigolio delle ruote; la vibrazione nell'aria delle lance²² – un delirio angosciante, in un crescendo che culmina con effetti di allucinazione sinestetica («Il rumore, lo vedo»²³). Su questa ridda di suoni si staglia la parola dell'*hypokrites* che mette fine a urla e strepiti, segnando letteralmente una “pausa” (per riprendere l'in-

²⁰ Ivi, 1449a 14 ss.: «Καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. Καὶ τότε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἡλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς».

²¹ Sulla città e il suo darsi φύσει, e sull'essere l'uomo stesso φύσει un “animale da polis”, rimando al frequentatissimo, ma tutto da riconsiderare, passo di Aristotele, *Pol.*, 1253a 3-4, 28-29: «Φύσει ἢ πόλις ἐστὶ, καὶ ὅτι ὁ ἄνθρωπος φύσει πολιτικὸν ζῷον, καὶ ὁ ἄπολις διὰ φύσιν καὶ οὐ διὰ τύχην ἦτοι φαῦλός ἐστιν, ἢ κρείττων ἢ ἄνθρωπος [...]. Ὁ δὲ μὴ δυνάμενος κοινωνεῖν ἢ μηδὲν δεόμενος δι' αὐτάρκειαν οὐθὲν μέρος πόλεως, ὥστε ἢ θηρίον ἢ θεός».

²² Cfr. Eschilo, *Sette contro Tebe*, vv. 78-181.

²³ Ivi, v. 103: «κτύπον δέδορκα».

dicazione di Diogene Laerzio) all'esplosione incontrollata delle passioni del coro: un branco di «bestie insopportabili», così Eteocle apostrofa il coro e in questa battuta sarà da leggere una stigmatizzazione dello stato di agitazione emotiva pre-umana che caratterizza le fanciulle, più che un anticipo di quello che sarà il seguente attacco anti-femminista dello stesso Eteocle²⁴. Persuase dall'autorità del governante che sa «dire parole opportune»²⁵, le fanciulle acconsentono a «tacere»²⁶, ovvero a filtrare i suoni spaventosi che le colpiscono, a non riprodurli immediatamente, a tradurre i versi dell'ansia in una forma logica più composta che, insieme, disinnesci il meccanismo terroristico che diffonde i rumori in città e sia utile allo sviluppo della trama. Eteocle infatti, che come il padre Edipo sa maneggiare con destrezza la potenza ambigua del *logos*, ha impostato una strategia difensiva che prevede, ad ogni porta, la tappa di un agone in cui il governante mette in campo le parole di volta in volta opportune, utili a controbattere e neutralizzare i segni che compaiono sugli scudi dei sette attaccanti. Dopo che, in un ultimo sfogo, le giovani tebane evocano in un corale le immagini e, ancora, i suoni della città violentata dall'invasione nemica²⁷, il coro assume un ruolo drammaturgico completamente diverso: nel meraviglioso commo degli scudi che costituisce l'anima drammaturgica della tragedia, le fanciulle entrano a far parte funzionalmente del gioco strategico del governante e, porta dopo porta (fino alla porta Settima), il successo delle parole di Eteocle è confermato e siglato da una breve, ma drammaturgicamente essenziale, strofetta lirica del coro. Eteocle (come Atena nel finale di *Eumenidi*), grazie alla potenza persuasiva della parola riesce a convertire le fanciulle dall'intrattabile – e per la città dannoso; e per il dramma inutile – sfogo emotivo, all'efficace interazione dialettica. La parola è protagonista, è il motore stesso del dramma.

Evoluzione della forma ritmica; riduzione delle parti liriche; cambio di registro tonale: si noti come nello schema proposto da Aristotele, i fattori evolutivi che portano la tragedia ad acquisire «la sua natura propria», procedano in parallelo. Sul piano formale e tematico si corrispondono: il passaggio prosodico dal «più ballabile» (e perciò «più satiresco») ritmo del tetrametro al più prosastico giambo; la riduzione dei corali a vantaggio della parola; la conversione dal registro «scherzoso» proprio delle feste rituali (ditirambi e cortei fallici) a trame «più serie» – ovvero a miti che trattano di «fatti e di vita»²⁸.

Su quest'ultimo punto, su quale sia la materia prima della composizione tragica, quale la peculiarità del suo tratto distintivo, possiamo ancora avvalerci di alcune preziose notazioni contenute nella *Poetica*. La prima riguarda la

²⁴ Ivi, v. 183: «θρέμματ' οὐκ ἀνασχετά».

²⁵ Ivi, vv. 1-3: «Κάδμου πολῖται, χρὴ λέγειν τὰ καίρια / ὅστις φυλάσσει πρῶτος ἐν πρύμνῃ πόλεως / οἴακα νομῶν».

²⁶ Ivi, vv. 262-263: «Ε. σίγησον, ὦ τάλαινα, μὴ φίλους φόβει. / Χ. σιγῶ».

²⁷ Cfr. ivi, vv. 287-368.

²⁸ Aristotele, *Po.*, 1450a 16-17: «Ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου».

raccomandazione ai poeti di apportare variazioni rispetto alla materia mitica tramandata:

Nel caso della tragedia si mantengono nomi [di personaggi] già dati [...]. Ci sono tuttavia alcune tragedie nelle quali uno o due nomi noti e gli altri sono inventati; in certe non ce n'è nessuno [di noto] come nell'*Anthos* di Agatone, nel quale è inventata sia la trama sia i nomi dei personaggi e comunque piace. Quindi, non si deve darsi pena di mantenere assolutamente le trame che sono state tramandate, come argomenti delle tragedie: sarebbe ridicolo cercare di fare questo, poiché anche ciò che è noto è noto a pochi e tuttavia deve piacere a tutti.²⁹

Già la materia della poesia tragica si stacca rispetto ai temi frequentati nel contesto religioso (festivo o rituale); di più, il poeta tragico, per catturare l'interesse e intercettare il piacere degli spettatori, deve variare anche rispetto al repertorio delle trame note, perché l'indispensabile sponda di definizione dell'opera sono gli spettatori dell'opera stessa. Il pubblico, che ha una composizione varia, un grado diverso di conoscenza rispetto al patrimonio delle storie tradizionali, anche dal punto di vista dell'architettura dell'edificio teatrale, occupa lo spazio del *theatron* propriamente detto: il pubblico è "il teatro" e non ci può essere teatro senza pubblico. Tanto il pubblico è una componente indispensabile dell'azione teatrale, che è spesso coinvolto e chiamato in causa, anche direttamente, nell'azione scenica, e non solo nella versione più banale come complice necessario al buon fine delle battute comiche pronunciate in scena: sono i casi – assoluti ed esemplari – dell'*incipit* dei *Sette contro Tebe* in cui gli spettatori sono chiamati esplicitamente da Eteocle a impersonare i Tebani, raccolti in assemblea nella città assediata³⁰; o della seconda parte di *Eumenidi* in cui gli spettatori sono chiamati a impersonare se stessi – i cittadini ateniesi, fra i quali i prescelti ("i migliori cittadini") saranno convocati da Atena per giudicare ai voti il matricidio di Oreste³¹.

Il più importante elemento (μέγιστον... τούτων) che il poeta tragico deve definire preliminarmente per la composizione dell'opera è dunque il «mito» da intendere tecnicamente come la "trama" che dovrà funzionare «come anima» della tragedia³². Sarà il caso di ribadire una volta di più che nell'accezio-

²⁹ Ivi, 51b 15-23: «Ἐπὶ δὲ τῆς τραγωδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται [...]. Οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγωδίαις ἐν ἐνιαίᾳ μὲν ἔν ἡ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα ἐν ἐνιαίᾳ δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθεῖ· ὁμοίως γὰρ ἐν τούτῳ τὰ τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποιήται, καὶ οὐδὲν ἦτον εὐφραίνει. Ὡστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγωδίαί εἰσιν, ἀντέχεσθαι. Καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας».

³⁰ Per l'interpretazione drammaturgica del prologo dei *Sette* rimando a Eschilo, *Le tragedie*, traduzione, introduzione e commento a cura di M. Centanni, "I Meridiani", Mondadori, Milano 2003, pp. 764, 1147.

³¹ Sulla risemantizzazione dello spazio della rappresentazione in *Eumenidi*, da Delfi ad Atene, cfr. ivi, pp. 1104 s., 1159 s.

³² Cfr. Aristotele, *Po.*, 1450a 38-39: «Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας».

ne aristotelica di μῦθος non prevale il significato (ben più tardo e in vigore ancora fino a noi), di “repertorio di storie mitiche di dei e di eroi”; ma non c’è neppure alcuna impronta o intonazione metafisica o spiritualistica: “anima”, dice Aristotele, intendendo che il μῦθος deve essere la struttura dura di base, che tiene in piedi il dramma e ne impronta la prima forma, la struttura che il poeta è chiamato poi a riempire e integrare con gli altri elementi della composizione: personaggi; stile; concetto; spettacolo; musica³³. “Anima” dunque, ma nel senso molto materiale in cui si parla dell’“anima metallica” che fa da scheletro a una imbottitura morbida, ad esempio in un manichino.

Un altro passaggio aristotelico, molto noto e discusso, fornisce un ulteriore, illuminante, spunto ermeneutico nel quadro della definizione dei tratti che qualificano le origini della tragedia:

Da quanto si è detto, è chiaro che non è compito del poeta trattare delle cose che sono accadute, ma di quelle che possono accadere e di tutte quelle possibili, secondo verosimiglianza e necessità. Lo storico, infatti, non si diversifica dal poeta perché l’uno compone in prosa e l’altro in versi (si potrebbero mettere in versi le storie di Erodoto e sarebbe sempre storia, a prescindere che la forma sia in versi o in prosa). Qui invece sta la differenza: allo storico spetta di trattare di cose che sono accadute, al poeta di cose che possono accadere. Perciò la poesia è più filosofica e più seria della storia, perché l’una tratta dell’universale, l’altra del particolare: l’universale, ovvero che a una persona di un certo tipo capitino certe cose secondo verosimiglianza e necessità – questo è ciò che persegue la poesia, imponendo poi dei nomi [ai personaggi]; il particolare, invece, è che cosa fece Alcibiade, o cosa gli capitò.³⁴

Storia e tragedia: abbiamo un esempio e possiamo verificare, sul testo di un’opera tragica, quel che Aristotele intende. La versione sorprendente e spiazzante del “mito” che Eschilo adotta per costruire i suoi *Persiani* – l’ambientazione del dramma nel cuore dell’impero del nemico; l’angoscia della Regina; la rappresentazione del dolore del vinto Serse – è un’ottima riprova del tratto che Aristotele individua come caratterizzante l’opera poetica rispetto alla storia. Anche quando si rappresentano fatti realmente accaduti, a teatro accade qualcosa che va ben oltre quanto è realmente accaduto. La sfida che il teatro tragico inaugura è ben più alta, ben più difficile, ben più “filosofica”

³³ Cfr. ivi, 1450a 9-10: «Ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ’ ὃ ποιὰ τις ἐστὶν ἡ τραγωδία· ταῦτα δ’ ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθος καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία».

³⁴ Ivi, 51a 36-51b 11: «Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. Ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦτον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρον ἢ ἄνευ μέτρον)· ἀλλὰ τούτω διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕκαστον λέγει. Ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίω τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἢ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ’ ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν».

di quel che di lì a pochi anni, sulla stessa materia, impegnerà Erodoto nell'invenzione del nuovo genere storiografico. Gli spettatori del teatro di Dioniso nel 472 a.C. sapevano bene – o per meglio dire: credevano di sapere bene – quel che soltanto otto anni prima era accaduto a loro e alla città, con l'invasione di Atene, l'evacuazione di tutta la popolazione sulle navi, la vittoriosa, ma sanguinosa guerra. Avevano bene inciso nella loro memoria il male che il prepotente nemico invasore aveva loro inflitto, nei corpi dei cittadini caduti in battaglia, nel corpo degli edifici della città distrutti – primo fra tutti il tempio di Atena sull'Acropoli del quale gli spettatori, al tempo della messa in scena di *Persiani*, avevano alle spalle le macerie profanate e incendiate dalla furia dei barbari. Eschilo stesso aveva vissuto da guerriero, in prima fila nelle battaglie campali e nella battaglia navale di Salamina, la gravità di quell'evento in cui aveva visto cadere un fratello combattendo al suo fianco. Ma a teatro non si rappresenta ciò che è accaduto, si presenta ciò che può – sempre, aoristicamente – accadere: οἴα ἄν γένοιτο.

Eschilo mettendo in scena i *Persiani* provoca se stesso e i concittadini a riflettere su quanto è accaduto in una prospettiva universale, cioè “filosofica”: racconta agli Ateniesi la loro storia. E così riesce a mettere in scena il giusto orgoglio di aver ricacciato l'*hybris* dei barbari che avevano invaso la Grecia, lo splendore dell'immensa armata nemica in rotta davanti al composto coraggio dei Greci che combattono per la libertà; e insieme, anche, la sprezzante distanza della Regina dell'impero più potente del mondo rispetto alla piccola città posta qui «in Occidente, dove il sole si strema»³⁵ – questa Atene che la Regina non sa neppure dove sia³⁶. Ma nei *Persiani* di scena è anche l'angoscia della Regina per il figlio lontano, il sogno profetico che ci ricorda che Persia e Grecia sono «sorelle di sangue»³⁷, il dolore del Re che compare davanti a tutti nudo delle sue vesti regali, in lacrime per i suoi molti compagni perduti. La tragedia finisce con un corteo funebre, ritmato dal pianto e dai gesti di lutto con cui Serse si fa guida e corifeo, istruendo al compianto i gesti e le voci dei vecchi Persiani, rimasti a guardia della reggia e ora chiamati a piangere i loro figli caduti³⁸. E gli spettatori sono chiamati a mettere in gioco i loro *pathe*, riattivando il ricordo dei dolori della guerra ma, paradossalmente, cambiando il punto di prospettiva: Eschilo, da combattente e protagonista di quell'impresa militare, non presenta loro il *mythos* edificante, la versione della storia che gli Ateniesi credono di conoscere – l'esaltazione retorica della loro vittoria – presenta il pianto del nemico, convoca i suoi concittadini a piangere, tragicamente, per Serse³⁹.

³⁵ Eschilo, *Persiani*, vv. 230-231: «Κεῖνα δ' ἐκμαθεῖν θέλω, / ὧ φίλοι, ποῦ τὰς Ἀθήνας φασὶν ἰδρῶσθαι χθονός».

³⁶ Cfr. *ivi*, v. 232: «Τῆλε πρὸς δυσμαῖς ἄνακτος Ἥλιου φθινασμάτων».

³⁷ Cfr. *ivi*, vv. 176 ss.

³⁸ Cfr. *ivi*, vv. 1038 ss.

³⁹ Un'eco della provocazione di Eschilo, che chiama gli Ateniesi a piangere per il nemico, pare ancora leggibile nella battuta con cui “Dioniso” nelle *Rane* di Aristofane replica alla lettura

Non è rito, non è storia: non è il corteo dei satiri che piange la morte di dio o esulta per la sua nuova epifania; non è il resoconto di quanto è “veramente” accaduto che è quanto andrà a costituire la materia del nuovo genere storico. La tragedia “è più seria e più filosofica” su entrambi i fronti. “Più seria e più filosofica” del rito, perché la tragedia si emancipa – “acquista serietà”, come ci insegna Aristotele – rispetto alla spontanea eruzione emotiva (allegra o luttuosa) che si alza dal canto corale dei satiri, in cui esplose lo strato pre-umano del *pathos*; l’invenzione della tragedia è atto squisitamente filosofico in quanto sancisce l’uscita dall’eterna ripetizione naturalistica del dolore e della gioia, l’affrancamento dalla retorica della ciclicità che può solo imitare e riprodurre, in modo insensato e irriflesso, la passione della nuda vita. Il teatro tragico è la prima scena in cui è in azione l’esposizione della soggettività della parola e l’introduzione di un senso – di uno dei sensi possibili – che taglia con una lama di luce lo sfogo lirico del coro. Ma la tragedia è anche, “più seria e più filosofica” della storia, in quanto non indulge alla riproduzione di un’idea oggettiva di “realtà”, accaduta una volta e quella volta per sempre, che l’*historia* intende ricostruire sulla base dell’autopsia e sulla verifica delle testimonianze: il teatro non riproduce, non rappresenta, ma *presenta* e riformula un’immagine inedita della multiversa, inesauribile, verità del possibile.

Il fattore che decide della differenza, è il ruolo centrale assunto dal *logos*, l’accento sulla dote che rende il genere umano differente dagli altri animali. Il tratto di diversità che caratterizza l’umano, per dirla con Aristotele, è che l’uomo è dotato di *logos*. Ovvero, per dirla con Thomas Sebeok, è il dato di fatto che è certo che tutti i viventi comunicano fra loro, ma i segnali, anche se inviati in modo sofisticato, con ricchezza di varianti, con raffinata strumentazione e complessità del codice comunicativo, restano sempre all’interno del campo di descrizione dell’esistente⁴⁰. L’uomo, a differenza di tutti i viventi ἄλογα, avendo in dote il *logos* è in grado di concepire idee e immagini che non siano già date e di dare loro forma espressiva. L’uomo, mediante il linguaggio, inventa il mondo e grazie alle parole è in grado di far evolvere se stesso e il mondo, strappandosi dalla consegna della descrizione – rituale, tradizionale – delle cose che già sa, che già esistono. Il linguaggio chiama nuove cose – nuovi mondi – all’esistenza. È quel che accade, nello stesso contesto e nello stesso periodo in cui evolvono le prime forme teatrali, con l’invenzione della dimensione politica, che Aristotele propone come l’habitat naturale dell’uomo: la *polis* e la sua declinazione esemplare, l’Atene “costituzionalmente” democratica⁴¹.

edificante che “Eschilo” propone dei suoi *Persiani*: cfr. Aristofane, *Rane*, 1028-1029; Eschilo, *I Persiani*, a cura di M. Centanni, Milano, Feltrinelli, 2018⁵, pp. 25-28.

⁴⁰ Rimando, in via generale, a Th.A. Sebeok, *Contributions to the Doctrine of Signs*, University Press of America, Lanham 1985; Id., *I Think I Am a Verb. More Contributions to the Doctrine of Signs*, Plenum Press, New York-London 1986.

⁴¹ Rimando a M. Centanni, *Rappresentare Atene*, in Eschilo, *Le tragedie*, cit., pp. I-LXXXII, e a Ead., *La nascita della politica e la Costituzione di Atene*, Cafoscarina, Venezia 2011 (con ampia bibliografia).

Il linguaggio modella la realtà e nel teatro la fa accadere. In questo senso la poesia è più filosofica della storia e il teatro è il luogo e il tempo della realtà aumentata: fa diventare reale ciò che sarebbe consegnato alla frammentarietà delle esperienze individuali. Il teatro non è assimilabile alla performatività dell'atto rituale, ma ha un effetto performativo ben più importante, nel senso che è efficace sulla percezione della realtà, la fa declinare come senso e come segno: la fa diventare "vera".

La tragedia non ha niente a che fare con Dioniso, dunque. La percezione della realtà nella sua interezza, in chiave mistico-dionisiaca, può provocare soltanto l'effetto dell'estasi, o del timor panico. Invece, proprio grazie allo strappo dalla dimensione rituale, la tragedia è un dispositivo che consente di cogliere da un punto angolato di prospettiva – da una visuale "tragica" – un senso possibile della realtà che tutta intera non è né sopportabile, né esperibile, né rappresentabile. Ma questo – potrebbe dire qualcuno, potremmo dire anche noi – non è il vero e segreto gioco dello specchio in frantumi di Dioniso?

Dicono che Efesto fece uno specchio per Dioniso e il dio, guardandoci dentro e vedendo la sua immagine, procedette a creare tutta la pluralità.⁴²

Dioniso, contemplando la sua immagine nello specchio, inventa il mondo. Ma è un gioco molto pericoloso per lo stesso dio:

Con spada di morte i Titani uccisero Dioniso
che guardava fisso l'immagine nello specchio fallace.⁴³

Sono i Titani, dunque, a mettere a morte il dio. O forse è lui da solo che si incanta, che si perde dietro il riflesso dell'immagine nello specchio e trova così la morte, riducendosi in frantumi:

Dioniso, quando concepì l'immagine dentro lo specchio, le andò dietro e così fu ridotto in frammenti. Ma Apollo lo rimette insieme e lo riporta in vita, essendo davvero il dio della catarsi e il salvatore di Dioniso.⁴⁴

Ed è Apollo, il dio del *logos*, che riporta Dioniso, e con lui il mondo, all'esistenza.

⁴² Proclo, *Comm. in Plat. Timaeum 33b* (= Colli, Orfeo 4 [B40]c, *La sapienza greca*, vol. I, Milano, Adelphi, 1977, p. 251): «Καὶ τὸν Ἥφαιστον ἔσοπτρόν φασι ποιῆσαι τῷ Διονύσῳ, εἰς ὃ ἐμβλέψας ὁ θεὸς καὶ εἰδὼλον ἑαυτοῦ θεασάμενος προῆλθεν εἰς ὅλην τὴν μεριστὴν δημιουργίαν».

⁴³ Nonno di Panopoli, *Dionisiache*, VI, vv. 172-173: «Ταρταρίη Τιτῆνες ἐδηλήσαντο μαχαίρη / ἀντιτύπῳ νόθον εἶδος ὀπιτεύοντα κατόπτρῳ».

⁴⁴ Olimpiodoro, *Comm. in Plat. Phed. 67c* (= Colli, Orfeo 4 [B40]b, *La sapienza greca*, cit., p. 251): «Ὁ γὰρ Διόνυσος, ὅτε τὸ εἰδὼλον ἐνέθηκε τῷ ἐσόπτρῳ, τούτῳ ἐφέσπετο καὶ οὕτως εἰς τὸ πᾶν ἐμερίσθη. Ὁ δὲ Ἀπόλλων συναγείρει τε αὐτὸν καὶ ἀνάγει καθαρτικὸς ὢν θεὸς καὶ τοῦ Διονύσου σωτὴρ ὡς ἀληθῶς».

Abstract

Connecting the origins of tragic theatre to Dionysian rituals is a ruling and undisputed *vulgata*. The idea is supported by the (not always careful) reading of a series of Latin and Greek sources, and in analogies that would be found among the various performative expressions at different geographical, chronological, and cultural latitudes. The core of this thought – which presents itself as totalitarian in its assertiveness, but is very weak in its internal logical articulation – is to be discussed and confuted from different standpoints.

The hypothesis that constitutes the argumentative skeleton of this essay is that the theatre is a properly Greek invention – placed with precision in Athens between the sixth and fifth centuries BC – that does *not* arise from a continuity with Dionysian rituals, but rather originates from a theoretically decisive break from the religious dimension of the rite. In support of this hypothesis, the essay proposes a new analysis of a series of ancient sources (from the Hellenistic age to the Byzantine *Suda Lexicon*) that have not always been considered with due attention or analysed with sharp hermeneutical intention.