

I. Introduzione

a. Considerazioni preliminari

«When in the spring of 406 B.C. Sophocles produced his last plays, he dressed his Chorus in mourning at the preliminary parade, for the news of the death of Euripides in Macedonia had reached Athens not long before. Perhaps he suspected that their black clothes could well symbolize grief not only for the death of a great poet, whom he must soon follow, but mourning for tragedy itself. He must have known that, though Athens had tragic poets in plenty, there was among them no successor to himself or Euripides. Agathon, the best of them, had gone off to Macedonia. It was not without reason that Dionysus went down to Hades to fetch a real tragic poet at the Great Dionysia of the next year, when Sophocles too was dead»¹.

Rievocando l'immagine del novantenne Sofocle che si recava alle Grandi Dionisie del 406 a.C. vestito a lutto a causa della recente morte del suo degno rivale Euripide, Lucas intendeva sottolineare lo stato di evidente declino a cui stava andando incontro la tragedia greca. I suoi due ultimi, grandi rappresentati erano morti (Sofocle infatti scomparve nel dicembre dello stesso anno) e ad Atene nessuno era in grado di eguagliarli. La tragedia sembrava pertanto destinata a una veloce e inesorabile crisi. L'idea che il IV sec. a.C. segni, in un certo qual modo, il collasso di un così antico e tradizionale genere letterario, è stata a lungo sostenuta da diversi studiosi²: Haigh³ riteneva che «the fourth century is a period of decay as far as tragedy is concerned», concludendo che «a sure symptom of decay, both in tragedy and comedy, was the tendency to fall back upon the past and reproduce old plays»; Baldry⁴, in un capitolo del suo *The Greek tragic*

¹ Lucas 1959, p. 244.

² Cf. Csapo – Goette – Green – Wilson 2014, p. 4, a cui rimando per l'ulteriore bibliografia: «To understand this neglect we need to reach back more than two centuries to the very beginning of “modern” scholarship on greek drama. Friedrich and August Schlegel built upon an organic model of literary history. Their own model had deep and complex ideological roots in Romanticism and German nationalism. It assimilated the fifth century to the bloom of the greek spirit (of which tragedy was the highest expression) and the fourth century to its decay».

³ Haigh 1889, pp. 27 e 32. Cf. anche p. 39.

⁴ Baldry 1971, pp. 129 ss.

Theatre (intitolato non a caso “The Decline”), tracciava velocemente la storia della tragedia successivamente alla morte di Sofocle ed Euripide e alla domanda se si potesse parlare di declino della tragedia nel corso del IV sec. a.C., rispondeva: «Certamente no, per quanto riguarda la quantità. Il totale complessivo, sia di opere rappresentate che di spettatori e di denaro speso fu senz’altro più considerevole che mai. Se però riflettiamo su certi aspetti qualitativi di tutta questa attività, riscontriamo dei mutamenti non privi di significato che spiegano in un certo senso la superiorità del V secolo»⁵; la Hooker⁶ sosteneva che nel IV sec. a.C. «there were no marked changes in tragedy, only a steady decline», mentre Kitto, nel suo *Le Déclin de la Tragédie à Athènes et en Angleterre* – articolo nel quale lo studioso cercava di comprendere i motivi per cui la tragedia, dopo aver raggiunto il proprio apogeo, ad Atene con Sofocle ed Euripide (fino al 406) e in Inghilterra con Shakespeare, avesse subito un’inversione di tendenza – attribuiva tale declino all’evoluzione dei gusti del pubblico, osservando che: «le public anglais (après Shakespeare) ne pouvait plus accepter le traitement purement tragique d’une situation comme l’avait fait aisément le public élizabéthain; de même les spectateurs du IV siècle exigeaient de leurs dramaturges des pièces beaucoup moins exemptes de compromis que celles qu’auraient applaudies ... leurs grands – parents. Dans les deux cas semble qu’il y avait eu un certain manque de ressort moral»⁷; Paola Venini, pur ammettendo la persistenza della τραγωδία nel IV sec. a.C. (dato incontrovertibile, considerato l’elevato numero di autori e frammenti), definiva la tragedia ellenistica «una pallida larva di quel glorioso passato in cui le rappresentazioni alle Dionisie erano il momento culminante della vita cittadina, il poeta un personaggio politico, e la tragedia talmente regina che la facevano responsabile dello spirito della collettività»⁸; Arnott⁹ scriveva in proposito che «with Sophocles and Euripides both dead

⁵ Baldry 1971, p. 130.

⁶ Hooker 1960, p. 50.

⁷ Kitto 1962, p. 70. Cf. anche Kitto 1966, pp. 113-129.

⁸ Venini 1953, p. 19. La studiosa, pur facendo riferimento alla tragedia ellenistica, tuttavia ingloba nelle sue considerazioni anche la produzione drammatica del IV sec., indicandola come una “fase anticipatoria” di quella successiva alle conquiste di Alessandro Magno. Sempre secondo la studiosa tali tragedie avevano già preannunciato alcune delle caratteristiche tipiche della tragedia.

⁹ Arnott 1989, p. 46. Cf. anche McNeill 1991, p. 262: «In the fourth century new tragedies ceased to be produced and revivals of the classic works occupied the stage instead»; Lee 2005, p. 197: «What is clear is how the loss of spiritual weight in the drama [after Euripides] coincided inevitably with the decline of tragedy and drama generally in an exhausted, overwrought Athens, and with it the quality of the writers drawn to the art»; Rogers 2007, p. 17: «Tragedy primarily survived in the form of revival in the fourth century».

and leaving no successors, the fourth-century theatre contented itself with revivals»; la Ghiron-Bistagne, pur riconoscendo l'importanza di alcune innovazioni in campo tecnico e culturale, sottolineava tuttavia come «trotz dieser Weiterentwicklung der künstlerischen Technik und der Institutionen hat, so scheint es, die neue Tragödie keine großen Genies hervorgebracht. Von den Nachfolgern des Euripides kennen wir nur die Namen und einige Titel oder Fragmente»¹⁰. Un teatro – quello del IV sec. a.C. – dunque che, a detta della studiosa, non aveva perso soltanto il suo valore di *Volksfest*, ossia di luogo nel quale tutti i cittadini, gli attori e il pubblico si trovavano a condividere gli stessi sentimenti e si rendevano consapevoli del loro *Gemeinsamkeit*, ma aveva anche smarrito quell'eccezionale legame con la *polis*, trasformandosi di fatto in un semplice spettacolo di intrattenimento. Guidorizzi¹¹, esprimendo un giudizio sul teatro del IV sec., sosteneva che la tragedia post-classica a differenza della commedia «aveva perso inesorabilmente in slancio creativo»; da ultimi Erskine – Lebow¹², nel notare «the decline and all but disappearance of tragedy at the end of the fifth century BCE», sentenziavano recisamente che «no great Greek tragedies were written after the death of Euripides in about 406». Questi sono soltanto alcuni dei giudizi negativi espressi dai vari studiosi¹³ nei confronti della produzione drammatica successiva alla morte di quelli che venivano considerati i suoi due ultimi rappresentanti. Una valutazione che affonda le sue radici nel V secolo e che compare infatti già nelle *Rane* di Aristofane, messe in scena nel 405 a.C. e dunque pochissimo tempo dopo la morte di Sofocle ed Euripide. Quando Eracle chiede spiegazioni a Dioniso circa la presenza di μειρακύλλια τραγωδίας ποιούντα (vv. 89-91) in grado di superare Euripide, costui gli risponde (vv. 92-97): «vigne piene di foglie, ecco cosa sono, e cicaloni, concerti di rondini, corruttori dell'arte, che ottenuto il coro scompaiono subito, dopo aver pisciato una sola volta sulla tragedia. Anche a cercarlo, non troveresti più un poeta creatore, che sappia pronunciare una parola nobile»¹⁴. Un

¹⁰ Ghiron-Bistagne 1974, p. 1344.

¹¹ Guidorizzi 2005, p. 17.

¹² Erskine – Lebow 2012, p. 7.

¹³ Si ricordi inoltre come in opere generali di riferimento spesso non compaiano che fugaci e superficiali accenni alla tragedia del IV sec. a.C., come per esempio in Kitto 1939; Pohlenz 1954; Lesky 1972.

¹⁴ Trad. Del Corno. Sugli epiteti particolari adottati in questi versi vd. il commento *ad loc.* di Del Corno 1985, p. 161. Medesimi giudizi sui tragediografi successivi a Sofocle e a Euripide (sembra con la sola eccezione di Iofonte, nipote di Sofocle) si riscontrano in altre commedie di Aristofane: *Ach.* 139-140 (il riferimento è a un certo Teognide, poeta tragico noto per la sua frigidità), *Thesm.* 168-170 (qui sono presi di mira Filocle, Senocle e lo stesso Teognide), *Pax* 802-817 (in questo caso i protagonisti sono Morsimo e Melanzio).

vero e proprio «certificato di morte» della tragedia che, aggiunto al silenzio dei filologi alessandrini e al canone tragico da loro stilato¹⁵ che prestava particolare attenzione ai tre drammaturghi della triade¹⁶ e taceva invece completamente su quelli definiti, per l'appunto, «minori», non fece altro che agevolare la perdita e dunque la condanna all'oblio di buona parte del materiale «nuovo» prodotto nel corso del IV sec. a.C.

Oltretutto durante gli ultimi anni del V sec. a.C. la Grecia e soprattutto Atene fu sconvolta dalla guerra del Peloponneso, che incise senza dubbio sulla mentalità e sulla cultura ellenica. La sconfitta ateniese non pose fine soltanto alla sua egemonia e al suo impero marittimo, fondato sulla prima lega delio-attica, ma mutò anche l'orizzonte culturale e, conseguentemente, la produzione drammatica. Eppure la democrazia, quella democrazia che aveva favorito la nascita della tragedia e della commedia, non era scomparsa. Le pretese oligarchiche, incarnate dal governo dei Trenta Tiranni e spalleggiate dagli Spartani, dominarono infatti la scena politica per pochissimo tempo. Già nell'inverno del 404/3 a.C. un piccolo esercito capeggiato da Trasibulo e sostenuto dai democratici che si erano rifugiati nella fortezza di File, al confine tra Attica e Beozia, riuscì a sovrastare la fazione oligarchica e a sconfiggerla nella durissima battaglia del Pireo. La vittoria permise la ricostituzione, ad Atene, di un governo democratico e la conseguente riattivazione di quegli organismi politici, come la *boulé* dei Cinquecento, che erano stati soppressi dai Trenta Tiranni. Un nuovo periodo di pace e di riflessione era cominciato.

Come è stato ben dimostrato da Christian Meier¹⁷, forti e stretti erano i legami tra la tragedia greca e la politica democratica di Atene. La presenza di un ambiente culturalmente stimolante come quello della *polis* del V sec. a.C., non poteva che favorire e agevolare la coltivazione e, nel contempo, lo sviluppo della letteratura drammatica¹⁸. Una domanda sorge allora del tutto spontanea: se la riforma di Trasibulo, come abbiamo detto, aveva ristabilito la democrazia ad Atene, per quale motivo la tragedia non trovò più in tale forma di governo il fertile terreno e la profonda libertà

¹⁵ Sul canone vd. Pfeiffer 1973, pp. 304 ss. e 320 e Nervegna 2014, pp. 157-187. A Eschilo, Sofocle, Euripide aggiungevano Agatone e alcuni poeti della Pleiade, come Licofrone di Calcide e Alessandro Etolo.

¹⁶ Si ricordi come nel teatro di Dioniso, ricostruito nel 330 a.C., Licurgo fece collocare le statue di Eschilo, Sofocle ed Euripide.

¹⁷ Meier 1988.

¹⁸ In merito cf. anche Vernant e Vidal-Naquet 1972; Goldhill 1986 (soprattutto pp. 265 ss.); Winkler-Zeitlin 1990; Hose 1995; Mazzoldi 1999, pp. 181-185. Cf. anche Kuch 1993, p. 546: «Fifth century drama, however, was not only a mirror reflecting the development of the polis, but also an agent of its own that was actively influencing the life of the city-state».

che le avevano permesso di imporsi quale genere letterario capace addirittura di influenzare (criticandola, contestandola o consigliandola) la *polis* del V sec. a.C.?¹⁹

Due prospettive, entrambe a mio avviso corrette e complementari, possono aiutare a dirimere la complessa questione: una relativa al punto di vista del drammaturgo e l'altra al punto di vista del pubblico. La prima delle due osservazioni fu presa in considerazione da Franz Kolb²⁰ il quale, valutando come dalle Guerre Persiane in poi i tragediografi fossero stati incoraggiati nel loro lavoro dalla convinzione che i loro drammi, affrontando questioni politiche e sociali, potessero influenzare addirittura le decisioni della *πόλις* e dunque condizionare anche il futuro della città, sosteneva che la sconfitta ateniese nella Guerra del Peloponneso avesse causato non solo il crollo di tutte le loro certezze ma anche reso i drammaturghi consapevoli dell'inutilità dei consigli e dei moniti da loro rivolti alla patria ma da questa costantemente inascoltati. Kolb concludeva inoltre la sua ricostruzione immaginando che proprio ciò avesse spinto la commedia a ripiegare su un tipo di teatro assai più «borghese», che metteva sulla scena episodi di vita quotidiana, e avesse provocato invece il crollo irrimediabile della tragedia che, ormai priva del suo referente principale, la *polis*, aveva finito per ricorrere ai *revivals*, alle rappresentazioni di quelle tragedie ormai divenute «classiche» (composte, cioè, o da Eschilo, o da Sofocle, o da Euripide); una considerazione, quest'ultima, su cui tornerò più avanti e che non mi sento di accogliere *in toto*. La seconda delle due prospettive fu invece esaminata in un attento studio condotto dalla Karamanos²¹ la quale, analizzando specificatamente l'*Alcmeone* di Astidamante, osservava come la scelta di variare la trama originaria della vicenda descrivendo un Alcmeone che, in preda alla follia, uccideva la propria madre senza riconoscerla (cf. Arist. *Poet.* 1453b 29-33), potesse essere stata resa necessaria proprio dal mutato stato d'animo del pubblico, un pubblico che, stanco e spossato da quasi trenta anni di guerra, fiaccato dalle ripetute epidemie di peste e privo ormai delle sue tradizionali certezze²², sentiva un evidente bisogno di evasione e di tragedie meno impegnate (quasi melodrammatiche) e sicuramente il più lontane possibile da un senso di opprimente

¹⁹ Cf. Easterling 1993, p. 561: «For if the social structure created by the democracy in the fifth century was particularly favourable to the development of tragedy [...], then we have to explain why in the restored democracy after the Peloponnesian War these conditions no longer obtained [...], and why one should no longer expect to find tragedy questioning, criticizing, challenging or redefining the structure of the *polis* as well as “inventing” and celebrating Athens».

²⁰ Kolb 1979, pp. 516-517.

²¹ Karamanos 1980 (specialmente pp. 40-41).

²² Cf. Delebecque 1951, pp. 14 ss.

μυρόν. Una tendenza che la studiosa, a ragione, riscontra già nell'ultimo Euripide e soprattutto in tragedie come l'*Elena* o l'*Ifigenia in Tauride*, nelle quali aveva innescato questo processo di depotenziamento della tragedia.

Come ho già accennato, si è sempre ritenuto che un sintomo della crisi della tragedia nel corso del IV sec., fosse stato il ricorrere ai *revivals* di vecchi drammi (tendenza che cominciò a verificarsi a partire dal 386 a.C., stando a quanto attesta *IG II 2318*). Secondo la maggior parte degli studiosi un tale fenomeno poteva trovare la sua principale spiegazione solo in un processo di isterilimento della tragedia stessa che aveva costretto i drammaturghi a sfruttare precedenti composizioni in quanto veicoli di sicuro successo e attrattiva per il pubblico. In realtà, grazie alle obiezioni mosse dalla Easterling²³, siamo in grado oggi di rigettare e abbandonare non soltanto la prospettiva di un ricorso ai *revivals* quale argine al declino del teatro²⁴, ma anche di ridimensionare notevolmente l'idea stessa di un collasso della tragedia nel IV sec. a.C.

La studiosa elencava, in effetti, almeno tre validi motivi in proposito:

- 1) Lo straordinario numero di drammi composti dai vari tragediografi del IV sec. a.C. deporrebbe a favore di una perdurante vitalità del teatro. Secondo le cifre trasmesse dal lessico *Suda*, infatti, Carcino avrebbe portato in scena ben 160 tragedie, Teodette, che visse soltanto 41 anni, 50 e Astidamante il giovane addirittura 240. Insieme a tali cifre va inoltre considerato l'aumento stesso degli edifici teatrali²⁵ che cominciavano a essere costruiti in gran parte delle città greche (per esempio Epidaurò, Megalopoli, Pergamo)²⁶ e spesso anche al di fuori di Atene e dell'Ellade stessa²⁷.

²³ Easterling 1993, pp. 559-569. Cf. anche Le Guen 1995, pp. 59-90; Hall 2007, pp. 264-287 e Csapo – Goette – Green – Wilson 2014.

²⁴ Cf. Baldry 1971, pp. 173-174: «Il culto della tragedia del V secolo significava che si era costituito un modello che doveva essere copiato da tutti, ma che nessuno poteva uguagliare. Sebbene venissero elaborate nuove versioni delle vecchie storie e qualche volta fossero tratti dalla leggenda soggetti nuovi rispetto ai titoli del V secolo, sembra che l'audacia creativa nel trattamento del materiale vivo fosse in gran parte sostituita dalla pallida imitazione del passato, soprattutto di Euripide».

²⁵ Vinagre 2001, pp. 86-87.

²⁶ Tucide (8.93.1) ricordava che a Munichia già nel 410 a.C. era stato eretto un teatro nel quale lo stesso Socrate avrebbe visto alcune rappresentazioni euripidee (Ael. *VH* 2.13); Per quanto riguarda le rappresentazioni teatrali reperti archeologici sembrano confermare la presenza di teatri anche a Ikarion, Thorikos, Eleusi, Salamina, Rhamnous, per i quali cf. Vitucci 1939 e Wilson 2000, pp. 279-302 (il suo lavoro si concentra soprattutto sulle testimonianze relative alla *khoregia*); sulle Dionisie rurali vd. invece Pickard-Cambridge 1968, pp. 46 ss.; Diodoro Siculo (16.92) ci racconta inoltre

- 2) Alcuni drammi del IV sec. a.C. godettero di un notevole prestigio. Basterebbe ricordare il noto giudizio espresso da Plutarco (*de glor. Athen.* 7, 349 E) nei confronti dell'*Ettore* di Astidamante, considerato dallo scrittore quasi alla stregua di un «classico», o ancora l'elevata stima dimostrata da Aristotele nei confronti del *Linceo* di Teodette (*Poet.* 1455b 29 e 1452a 27) o dell'*Alcmeone* di Astidamante (*Poet.* 1453b 29). Successi che non ci devono indurre a bollare come critica o addirittura disastrosa la situazione della tragedia post-euripidea²⁸.
- 3) L'esistenza di *family networks*, «a continuity of professional expertise here which must have made possible a closer and more vital contact with past material than the idea of “revival” might suggest», per usare le parole della Easterling²⁹. A tal proposito non possiamo infatti non ricordare come la famiglia di Eschilo, che dominò il panorama teatrale per l'intero IV sec., avesse costituito e costituisca tuttora un palese esempio della trasmissione, di generazione in generazione, della professione di tragediografo. Discorso analogo, seppur ridimensionato a pochi membri, vale anche per la famiglia di Sofocle, di Euripide o di Carcino³⁰.

che nel 336 a.C. Filippo II sarebbe stato ucciso da Pausania mentre si trovava in teatro a veder recitare il suo attore preferito. Tuttavia l'aumento degli edifici teatrali non va necessariamente collegato a una vitalità della tragedia. In effetti i teatri potevano essere costruiti anche in funzione di spettacoli diversi.

²⁷ Cf. Haigh 1896, p. 435 e Karamanos 1980, pp. 3-6. Si tenga anche presente che, nonostante l'espansione dell'attività teatrale, Atene continuava a mantenere il suo ruolo di centro drammatico per eccellenza. Il suo prestigio era tale che, per esempio, Teodette di Faselide, benché fosse nato in Lidia, si era recato giovanissimo ad Atene per intraprendere la carriera di tragediografo. Addirittura personalità di rilievo, come Dionisio il vecchio, che non avevano la possibilità di spostarsi, mandavano nella capitale attica degli attori affinché mettessero in scene le loro composizioni. Cf. in proposito Plat. *Laches* 183a-b ὅς ἂν οἴηται τραγωδίαν καλῶς ποιεῖν, οὐκ ἔξωθεν κύκλω περὶ τὴν Ἀττικὴν κατὰ τὰς ἄλλας πόλεις ἐπιδεικνύμενος περιέρχεται, ἀλλ' εὐθύς δεῦρο φέρεται καὶ τοῖσδ' ἐπιδείκνυσιν εἰκότως. Cf. anche Aeschin. *in Ctes.* 34. Sugli attori cf. Ghiron-Bistagne 1976. Sull'estensione della tragedia anche al di fuori della Grecia si ricordi come già Eschilo ed Euripide avessero messo in scena le proprie opere presso corti straniere (il primo in Sicilia, il secondo in Macedonia). Lo stesso Plutarco (*Nic.* 29.2) ascriveva a Euripide la responsabilità di aver diffuso la tragedia al di là dei confini dell'Attica, soprattutto in Sicilia dove la sua poesia era particolarmente apprezzata.

²⁸ Cf. Easterling 1993, p. 568.

²⁹ Easterling 1993, p. 565.

³⁰ I figli di Carcino venivano presi in giro da Aristofane in *Pax* 781-795 e *Vesp.* 1501 ss. Sulle famiglie “tragiche” si vd. De Hoz 1978, pp. 173-200. Cf. anche Sutton 1987, pp. 9-26: «If we define as a theatrical family any in which two or more individuals related by blood or marriage were professionally active as playwrights, actors, or some combination of the two occupations, we can see how many such families there were. Some

Assai utile inoltre risulta un famoso passo tratto dal settimo libro delle *Leggi* (817a-d) in cui Platone, valutando la possibilità che un giorno o l'altro dei poeti tragici avrebbero potuto bussare alle porte della sua "città ideale", per chiedere non solo ospitalità ma anche il permesso di mettere in scena le loro rappresentazioni, consigliava ai suoi concittadini quale fosse la migliore risposta da dare: «Ospiti nobilissimi, noi stessi siamo poeti di una tragedia che, nei limiti del possibile, è la più bella e la più nobile: tutta la nostra costituzione politica si è formata sull'imitazione della vita più bella e più nobile, e in questo noi diciamo che consiste in realtà la tragedia più vera. Poeti siete voi, e poeti lo siamo anche noi, poeti della stessa materia, vostri rivali nell'arte [...]: non pensate che vi lasceremo tanto facilmente venire da noi a piantare le vostre scene nella piazza, e di introdurvi attori con una bella voce, che strepitano più di noi; non pensate che vi lasceremo parlare da demagoghi ai bambini, alle donne e a tutta la folla di persone, lasciando che voi dicitate, riguardo agli stessi costumi, cose diverse dalle nostre, ed anzi, per lo più e nella maggior parte dei casi, contrarie». Perché Platone temeva così tanto la tragedia? E perché si sentiva in dovere di ammonire i suoi concittadini e di consigliare loro come rispondere nel caso in cui fossero giunti al loro cospetto dei tragediografi? La risposta non può che essere questa: il filosofo ateniese paventava la tragedia perché la considerava ancora una terribile minaccia per l'equilibrio e la stabilità dello Stato³¹.

Come poteva però un genere letterario in declino, come si è supposto lo fosse il dramma del IV sec. a.C., provocare una reazione così immediata in Platone tanto da spingerlo a "correre ai ripari" e a persuadere i suoi concittadini a non accogliere alcun poeta in città se non dopo l'autorizzazione dei magistrati incaricati di valutare approfonditamente la portata delle loro composizioni? Il passo di Platone dunque costituisce un'ulteriore prova a favore del fatto che la tragedia, immediatamente dopo la morte di Euripide e di Sofocle, non fosse affatto morta ma avesse continuato invece a mantenere un proprio *status* privilegiato oltre che una forza

much instances involved simple father-son, unclenephew, or brother-brother pairings. But a number of theatrical families were more complex, and in them the stage was clearly a "family concern", sometimes for generations. Indeed, a few families, such as those of Euphoriion and Sophillus, were dynasties that endured for centuries» (p. 9). Tali famiglie, secondo la studiosa, finivano per detenere una sorta di monopolio teatrale, che poteva essere definito *families business*.

³¹ Cf. Murray 1996 (in particolare pp. 14 ss.).

e vitalità tale da giustificare l'uso di un linguaggio così risoluto da parte del filosofo ateniese³².

Se dunque la tragedia nella prima metà del IV sec. non andò incontro a un collasso ma solamente a un cambio di prospettive e di mentalità, provocato dagli avvenimenti storico-politici, quale sarebbe stato il ruolo dei *revivals* e di conseguenza il motivo della loro introduzione negli agoni drammatici?

Io credo che una risposta possa derivare proprio da quanto abbiamo osservato fino ad ora. La perdita, a causa della disastrosa Guerra del Peloponneso, di quelle certezze e di quell'egemonia che avevano permesso ad Atene di essere considerata nel V sec. la più potente città della Grecia, poteva a tutti gli effetti diffondere l'idea che l'era della *polis* attica quale «faro dell'Ellade» (anche e soprattutto da un punto di vista culturale) fosse giunta al termine. L'accostamento di un'antica tragedia, voce e testimonianza di quel glorioso passato, alle nuove produzioni drammatiche assumeva allora la funzione di arginare questo dilagante sentimento di nostalgia e di paura per il futuro. Riproporre sulla scena un vecchio dramma di Sofocle o di Euripide (tra i tre il più utilizzato) avrebbe pertanto consentito di non rompere il legame con il secolo precedente ma anzi di diffondere un senso di continuità tra le due epoche, una continuità che, in effetti, era in grado di rappresentare nella mentalità dei Greci una sorta di appiglio sicuro contro l'instabilità del momento³³.

Quanto sostenuto fino ad ora, credo serva a dimostrare come la tragedia della prima metà del IV sec. a.C. (quella in cui si distinsero Astidamante il giovane, Teodette, Carcino, Cheremone, Moschione³⁴, Acheo, Afareo) non rappresentasse affatto un improvviso collasso del genere letterario³⁵

³² Cf. Easterling 1993, p. 568. La stessa studiosa, nel medesimo articolo, p. 562, scriveva: «The crucial point here is that the fourth century was a time of extraordinary vitality in the theatre, as we know from vase paintings, inscriptions, and quite extensive literary sources». Sui legami tra le pitture vascolari e la produzione drammatica vd. Webster 1948, pp. 15-27; 1964; 1969.

³³ La Hall 2007, p. 279, proponeva di attribuire l'istituzione dei *revivals* anche alla pressione del pubblico e soprattutto degli attori «who must have relished the opportunity to break free from contemporary playwrights. They could now build up a repertoire of famous roles contained in the old plays». Ciò spiegava, secondo la studiosa, anche l'abitudine dei drammaturghi dell'epoca di «writing plays on themes which had been made familiar in established masterpieces» (p. 280).

³⁴ Sulle date di Moschione si nutrono ancora dei dubbi. Si oscilla infatti dal V al III sec. a.C. Cf. Ravenna 1903, pp. 736-742 e *TrGF* I pp. 812-816.

³⁵ Già Seek 1979, p. 186, riscontrava nella tragedia di questo periodo alcune caratteristiche originali e innovative. La Easterling 1993, p. 569, notava in proposito che i termini dispregiativi usati per descrivere la tragedia del IV sec. (sensazionalismo, trivialità e ostentazione) andavano sostituiti con «elegance, sophistication, refinement, clarity, naturalism, polish and professionalism, – a new kind of cosmopolitan sensibility deeply

ma, come ha giustamente osservato la Karamanos, «a transition, a literary interregnum between classical and Hellenistic poetry»³⁶. Recentemente Vinagre³⁷, nel lamentare proprio l'incertezza relativa alla fissazione dei limiti cronologici del genere, ha proposto, sulla base di una analogia tra il processo evolutivo della commedia e quello della tragedia, di raggruppare sotto la dicitura «tragedia media» il periodo teatrale compreso tra il 400 e il 320 a.C. Ipotesi, che malgrado necessiti di un approfondimento ulteriore, suppongo sia in grado di allontanare ed evitare la confusione o meglio l'identificazione, spesso riscontrabile, tra la tragedia del IV sec. e quella ellenistica.

Tuttavia al fine di inquadrare perfettamente la così detta «tragedia media» è necessario far riferimento ad alcune delle principali caratteristiche in grado di identificarne le tendenze fondamentali, caratteristiche che molto spesso appaiono innovative rispetto alla produzione teatrale precedente.

b. L'influenza della retorica³⁸

Che la tragedia del IV sec. a.C. avesse subito un incisivo influsso da parte della retorica, ci viene testimoniato, oltre che dai frammenti superstiti, anche dallo stesso Aristotele (*Poet.* 1450b 4-8). Istituito un confronto tra i tragediografi del passato (οἱ ἀρχαῖοι) e quelli moderni, o meglio a lui contemporanei (οἱ νῦν), il filosofo sottolineava come la διάνοια consistesse nel λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἀρμόττοντα, ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν· οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς³⁹.

influenced by, and interacting with, the classical repertoire». Cf. anche Hall 2007, p. 284: «During the period 430-380 BC, tragic theatre was undeniably a growth industry, and the content of plays was subject to innovation, modification, and an increase in finely tuned nuances in poetic effect and sensibility».

³⁶ Karamanos 1980, p. 32.

³⁷ Vinagre 2001, pp. 81-95 (in particol. p. 95).

³⁸ Cf. in merito Bers 1994, pp. 176-196; Wilson 1998, pp. 310-332; Hanink 2014, pp. 189-206.

³⁹ Else 1957, p. 266, riprendendo un'osservazione formulata dal Vahlen, sosteneva che l'espressione πολιτικῶς λέγοντας potesse equivalere a ἠθικῶς λέγοντας e che dunque l'antitesi πολιτικῆς – ῥητορικῆς si connettesse in qualche modo con la successiva opposizione ἠθος – διάνοια (scartava di conseguenza l'ipotesi del Butcher che voleva leggere nell'avverbio πολιτικῶς il senso di «speaking the language of civic life»). Sugeriva pertanto di vedere nell'avverbio la plausibile combinazione di Etica e Politica. Per ulteriori approfondimenti sull'intero passo aristotelico vd. Else 1957, pp. 263ss.