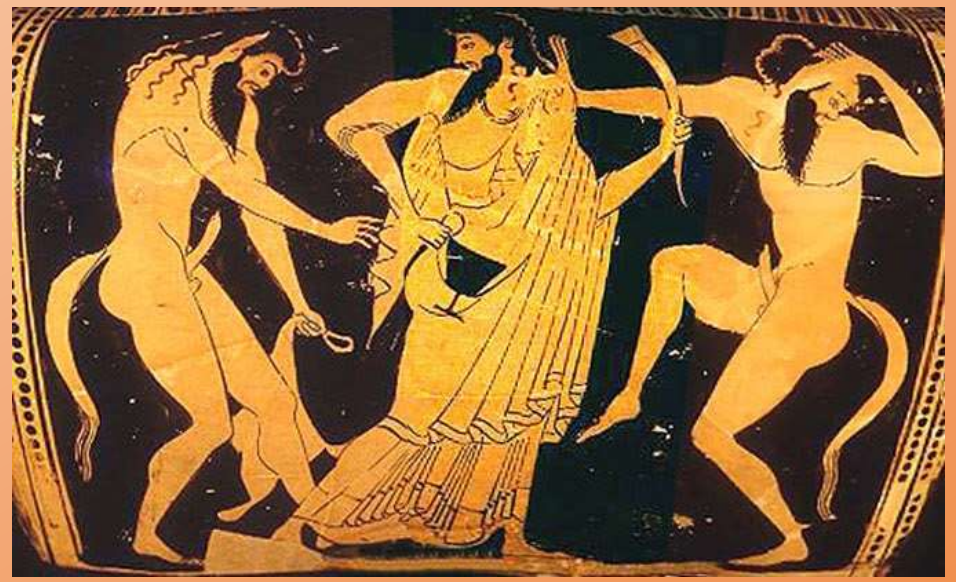
La tragedia greca

Che cos’è (stata) la tragedia greca

- Il teatro come genere letterario e come spazio fisico si è venuto formando in precise circostanze storiche e culturali, quelle dell’Atene del tardo VI sec. a.C., e a causa di ciò molte cose che oggi sembrano ovvie, per lungo tempo non sono esistite, o all’epoca non venivano considerate essenziali per il genere; il teatro e la tragedia, dunque, nascono portandosi dietro profondi legami con l’Atene e l’Attica del VI-V sec., a tutti i livelli: comunitario, ideologico, tecnologico, linguistico…
- Per capire bene il teatro e la tragedia bisogna aver presente l’esperienza di Atene: una società passata per governi monarchici, aristocratici, tirannici, e che stava appena iniziando a sperimentare con il concetto di «governo dell’intero popolo» (un concetto che alle altre *poleis* appariva ridicolo, se non addirittura pericoloso e destabilizzante); una società schiavista, xenofoba, e profondamente sessista dove l’unico cittadino era il maschio adulto di sangue puro; una società molto fiera e particolarista in cui non si esitò a entrare in guerra con la superpotenza dell’epoca pur di conservare la propria indipendenza, e che vinse poi questa guerra, con tutte le conseguenze positive e negative che ciò comportò;
- Purtroppo sappiamo ancora molto poco della tragedia e moltissimi aspetti (relativi alle origini, allo sviluppo, ai testi che non conosciamo, alle circostanze della messinscena, al contesto politico e religioso…) sono stati e sono ancora dibattuti.

La nascita della tragedia

- La nascita della tragedia è una nota *vexata quaestio* della filologia classica.
- In apparenza, il percorso si presenta in modo abbastanza lineare: sappiamo dalla testimonianza di Aristotele che la tragedia nacque «da coloro che avviavano il canto del ditirambo» (*Poet*. 1449a10-11), ovvero dai cantori di una particolare forma di canto corale in onore di Dioniso. La connessione con il dio del vino sarà una costante per tutto lo sviluppo della tragedia.
- Il poeta Tespi – secondo la leggenda – avrebbe istituito la figura dell'attore che interpretava un personaggio del mito e interagiva con gli altri cantori: da questo nocciolo sarebbero nati gli attori e il Coro.
- Tuttavia, altre caratteristiche del genere per come esso viene a svilupparsi, rendono l'argomento particolarmente spinoso.

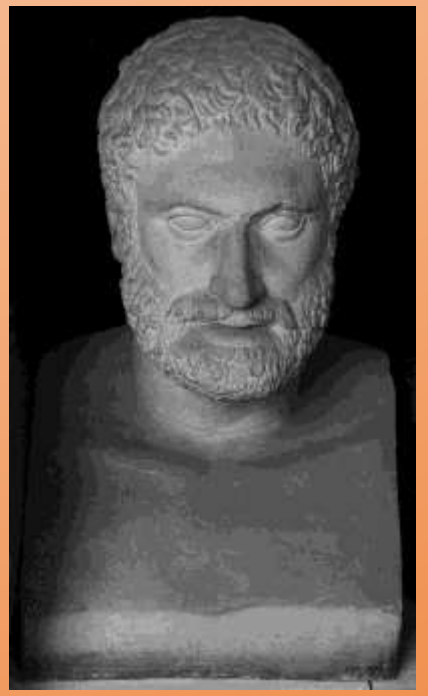


I problemi relativi alle origini

- Il primo problema è rappresentato dal nome stesso del genere: τραγῳδία, infatti, significa «canto del/per il capro (τράγος)», e nessuna spiegazione alternativa è mai stata trovata. Questa etimologia significa che in origine erano dei capri che cantavano, magari dei satiri? O invece che un capro era il premio offerto ai vincitori?
- La prima risposta non contribuisce molto perché, anche se il dramma satiresco è una realtà legata strettamente alla tragedia (v. *slide* 19), il dramma satiresco non è comunque la tragedia che conosciamo; la seconda, d'altro canto, sembra una spiegazione di comodo perché nessun riferimento a capri di alcun tipo viene mai fatta dalle fonti.
- Un secondo problema riguarda la maggioranza delle trame che possediamo, le quali quasi mai hanno a che fare con Dioniso e parlano invece del passato mitico della Grecia (v. in proposito il proverbio «nulla a che fare con Dioniso»).
- Un ulteriore problema riguarda una testimonianza di Erodoto (V 67) relativa a spettacoli ad Argo in cui veniva rappresentata la vita di illustri condottieri: esisteva una tradizione simile anche nell'Attica o si tratta di un semplice parallelo con poca o nessuna rilevanza?...

I concorsi tragici

- Come già con i Giochi olimpici, anche con la tragedia gli ateniesi capirono ben presto che si poteva incentivare l'eccellenza tramite una competizione organizzata: nacquero così i concorsi drammatici, dei quali i più importanti erano le Grandi Dionisie, celebrate attorno a fine marzo, all'inizio della primavera;
- Qualche tempo prima, i poeti candidati presentavano degli *abstract* delle tragedie che avrebbero portato in scena e una commissione selezionava i tre autori più promettenti e assegnava loro un **corego**, che fungeva da produttore (v. *slide* 12);
- Spettava al poeta istruire (il verbo usato era proprio διδάσκειν, che proprio da questa sua accezione teatrale venne poi impiegato per nel senso di «mettere in scena») e addestrare il coro e gli attori, insegnando loro le musiche e i movimenti scenici; i copioni in sé erano davvero solo i testi scritti, con indicazioni sceniche e musicali estremamente scarne;
- I concorsi si svolgevano in cinque giorni: il primo giorno si tenevano gare di ditirambi (difficilmente una coincidenza), poi nei tre giorni successivi le tre trilogie tragiche e un dramma satiresco (in altre parole, ogni giorno un poeta tragico rappresentava quattro drammi), infine il quinto giorno c'era il concorso comico;
- Il poeta proclamato vincitore portava a casa in realtà solo una corona di edera (ignoriamo l'entità di altri, eventuali, premi), e i drammi rappresentati in quell'occasione venivano per lo più dimenticati (solo in seguito, e solo in certe circostanze, alcuni vennero recuperati per essere rappresentati di nuovo).



Secondo la tradizione, sarebbe stato il tiranno Pisistrato (600-528 a.C. ca.) a stabilire i concorsi tragici delle Grandi Dionisie.

Evoluzione della tragedia nel V sec. a.C.

- Dopo il semileggendario Tespi, sarebbe stato proprio Eschilo a introdurre il secondo attore, permettendo al primo di intervenire in un dibattito; Eschilo pare sia stato anche appassionato della trilogia cosiddetta «legata», ovvero una trilogia in senso proprio, alla *Signore degli Anelli*, con una storia unitaria che si svolgeva lungo i tre drammi;
- Sofocle, venuto subito dopo, avrebbe portato il numero dei coreuti da 12 a 15, e rotto con la convenzione dei due attori, permettendo a un terzo personaggio in scena di parlare; inoltre si sarebbe «sganciato» dal modulo della trilogia «legata» e presentare invece trilogie legate non dalla storia ma da temi specifici, o da luoghi, o da personaggi…
- Euripide, il terzo e ultimo dei grandi tragici, avrebbe sperimentato soprattutto con le musiche e la poesia delle parti liriche (cosa di cui possiamo renderci conto solo in parte) ma anche con le trame, umanizzando e laicizzando molto le storie e i caratteri dei personaggi (quest'ultima innovazione avrebbe esercitato una forte influenza sulla commedia del secolo seguente).

Nelle *Coefore* di Eschilo, Oreste esita prima di uccidere la madre Clitemestra e chiede sostegno all'amico Pilade; Pilade pronuncia due soli versi ma la rottura della convenzione dei due attori parlanti deve essere stata uno *shock* per il pubblico, e la voce di Pilade deve davvero essere sembrata la voce di Apollo in persona – purtroppo non abbiamo modo di stabilire se Eschilo abbia preso da Sofocle o se il più giovane Sofocle abbia influenzato Eschilo…

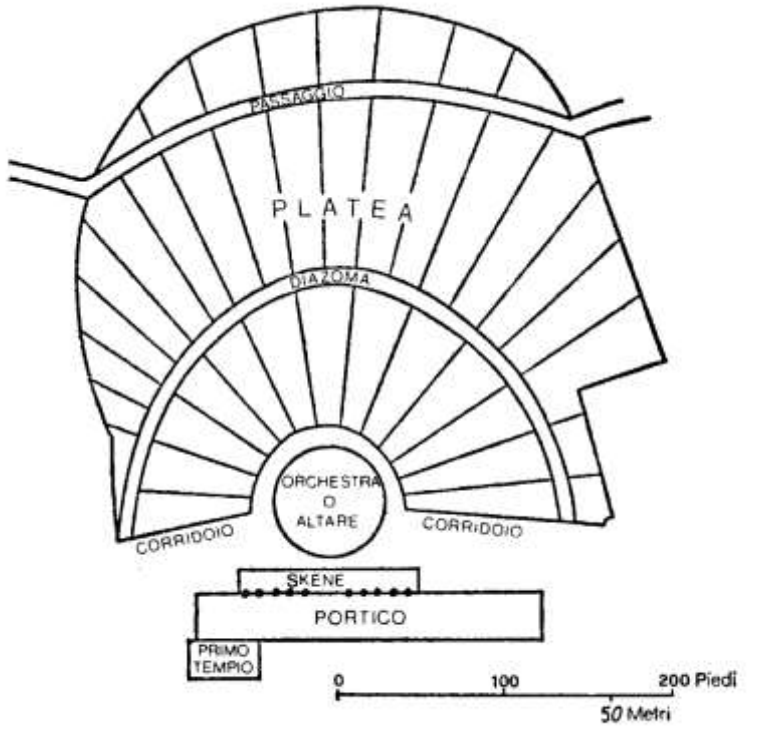
La trasmissione dei testi

- Come moltissimi testi teatrali in seguito (da Plauto a Shakespeare), i copioni tragici furono spesso soggetti a interpolazioni o omissioni da parte degli attori che nei decenni successivi rimisero in scena le opere;
- Nel corso del IV secolo, un oratore ateniese propose di stabilire un testo unico dei tre tragici da usare come testo di riferimento per le rappresentazioni; pochi decenni dopo, Tolemeo II d'Egitto riuscì ad ottenere questa copia con un inganno e la donò alla Biblioteca di Alessandria, dove gli studiosi si misero al lavoro per «restaurare» quanto possibile il testo originale voluto dagli autori: sarebbe proprio questa edizione «alessandrina» la capostipite di tutte le edizioni successive;
- Purtroppo, già allora alcuni testi erano andati perduti, e la selezione successiva è stata ancora più drastica e ci ha fatto pervenire solo sette tragedie per ciascun poeta tragico; un caso fortunato ha voluto che di Euripide si tramandasse anche una selezione casuale, quasi certamente parte di una collezione in ordine alfabetico (questo ci permette quindi di leggere tragedie non selezionate dagli studiosi antichi); in totale, possediamo quindi 34 drammi, di cui 31 (forse 32) tragedie autentiche, una percentuale ridicola delle svariate centinaia composte fra VI e V secolo;
- Di quando in quando rispuntano parti, anche lunghe, in papiri, ma la stragrande maggioranza della tragedia attica è andata perduta (come pure la musica in quelle che abbiamo) e sopravvive solo in titoli e pochi frammenti; abbiamo quindi un'idea abbastanza chiara dei temi e delle storie trattate ma pochissimo dei singoli trattamenti degli episodi mitici, della rappresentazione scenica, e di molte convenzioni drammatiche.

La «recente» edizione dei frammenti tragici (***TrGF***, 1986-2004), curata tra gli altri da R. Kannicht e S. Radt, e che sostituisce quella ottocentesca di A. Nauck (***TGF***, 1856)

Lo spazio della rappresentazione

- Come si è detto, non sappiamo nulla delle primissime rappresentazioni tragiche; abbiamo un'idea più chiara dello spazio scenico dopo l'istituzione dei concorsi delle Grandi Dionisie;
- Il pubblico si riuniva su un pendio sul lato orientale dell'Acropoli, dove sedeva forse su panche in legno; i teatri in marmo che vediamo oggi, a Epidauro o Siracusa (come lo stesso teatro di Dioniso ad Atene), sono costruzioni più tarde, che forse non danno un'idea precisa della pratica scenica del V sec. a.C.
- Questa cavea convergeva sul fondo verso uno spazio circolare di 20-25m di diametro chiamato ***orchestra*** (ὄρχηστρα, «spazio della danza», da ὀρχέομαι): qui si svolgevano le danze del coro e buona parte della recitazione; Dietro l'orchestra si trovava la **σκηνή**, un telo dipinto (probabilmente appeso a strutture in legno) che raffigurava il *setting* e solitamente presentava un'apertura che fungeva da porta verso l'«interno» (della casa, del tempio…); Ai due lati dietro l'orchestra c'erano le ***parodoi***, che portavano all'esterno e servivano da passaggio per l'ingresso e l'uscita dei personaggi;
- I musici (un citaredo e un auleta) si trovavano vicino all'orchestra, probabilmente vicino ai sacerdoti di Dioniso e alle altre autorità (arconti etc.), che sedevano nella prima fila;
- Da questo si ricava che le rappresentazioni avevano luogo all'aperto, per svariate ore al giorno, senza un sipario, senza quinte, senza servizi per il pubblico, senza camerini per gli attori, in circostanze insomma molto diverse dai teatri chiusi e riscaldati che conosciamo oggi…



Pianta del teatro di Dioniso al tempo di Aristofane. (Sandbach).

La messinscena

- Sia gli attori che i coreuti erano interpretati da uomini, i quali usavano abiti di scena, sandali col tacco (i *coturni*), e soprattutto le maschere, che servivano per distinguere i giovani dai vecchi, gli uomini dalle donne, i personaggi liberi dagli schiavi;
- All'inizio solo **due attori** interpretavano personaggi con ruoli parlati (e questi potevano interpretare un altro personaggio nella scena seguente cambiano i costumi durante il canto del coro): si passò poi a **tre attori** che parlavano ma non si andò mai oltre (questo non significa che non ci fossero altri personaggi in scena: semplicemente erano ruoli muti);
- Il consenso tra gli studiosi parla di una recitazione abbastanza seriosa, con versi declamati più che recitati nel senso odierno, e una gestualità lenta e misurata;
- Data la presenza della *skené* e l'assenza del sipario, i cambi di ambientazione durante la rappresentazione, anche se non impossibili in principio (v. forse le *Eumenidi*?), erano evitati, così come si cercava anche di svolgere una storia unitaria in un orizzonte temporale limitato (da qui nasce poi il grande equivoco delle «unità di tempo e luogo», che non erano regole rigide ma semplici conseguenze delle dinamiche e condizioni della messinscena);
- Non è chiaro quanto dalle nostre testimonianze possa riferirsi alla tragedia del V secolo ma è quasi certo che si usasse una specie di gru (la *méchané*) per issare personaggi a una certa altezza.

Il Coro nella tragedia greca

- L'aspetto forse più interessante e complesso della tragedia greca come forma letteraria è la presenza del Coro. In greco, il primo significato di è «danza», e in effetti parte integrante di ogni tragedia sono lunghi ed elaborati canti corali in poesia in cui il gruppo che costituisce il coro canta ed esegue passi di danza (purtroppo della musica sappiamo pochissimo e della danza ancora meno…)
- I canti stessi sono spesso convoluti e oscuri, con metafore ardite e riferimenti non sempre chiari, e non di rado con poca connessione con la storia in corso; la tendenza sarà infatti per una progressiva marginalizzazione del coro (v. slide 16);
- Più in generale, e nel contesto dei dialoghi, il ruolo del coro è quello di interpretare la voce della comunità (*Persiani*, *Agamennone*, *Edipo Re*…) o di gruppi legati a uno dei personaggi principali (*Coefore*, *Ippolito*, *Medea*…): in tal senso la voce del coro è spesso una voce di «buon senso», portavoce della saggezza tradizionale e non di rado abbastanza conformista (tra l'altro si è osservato che i Cori sono spesso costituiti da persone, come donne o anziani, lasciate ai margini della vita pubblica, che quindi anche nell'esperienza del pubblico erano spesso relegate a ruoli «di osservazione»);
- Il coro si esprime spesso per bocca del capocoro (il **corifeo**): è per questo che nelle battute del coro si trova spesso la prima persona singolare, perché il coro si sente un tutto unitario o proprio perché il corifeo parla a nome del gruppo;
- A volte, il coro è un personaggio multiplo del dramma, essenziale per la storia (*Supplici* ed *Eumenidi* di Eschilo); molto più spesso, si comporta da osservatore esterno e non partecipa direttamente all'azione, anche quando chi osserva si aspetterebbe una reazione (p.es., nell'*Agamennone* il coro sente dall'interno della casa le urla del sovrano che viene ammazzato ma resta in scena discutendo di cosa fare!...)

La dimensione *politica* e sociale

Pericle (495-429 a.C.) fu solo il più celebre di una serie di figure che propiziarono l'ascesa e I successi di Atene nel V secolo a.C.

- Perché, dunque, il Coro? La tragedia attica era sentita come un modo per intervenire e commentare sulla vita *politica* della città («politica» in senso letterale, di valori della comunità e di idea della *polis*), tanto più che in questa fase storica i miti erano ancora sentiti come «storia antica» della comunità, e in essi i Greci ritrovavano le radici della propria identità e dei propri valori;
- Lungi dal fornire puro intrattenimento, dunque, gli autori tramite le tragedie si proponevano di intervenire attivamente nella vita della *polis* e di proporre riflessioni e suscitare discussioni sul rapporto tra familiari, sul modo di approcciarsi alla divinità, sulla vita associata;
- In una *polis* (tanto più in una *polis* democratica come Atene) era poi centrale l'esperienza del dibattito nell'assemblea: si inserisce in questo contesto il sorgere della Sofistica, e anche la presenza degli *agônes* nella tragedia andrà interpretata (anche) in base a ciò (in questo senso non sarà casuale nemmeno che proprio Euripide, l'autore più sensibile alle idee della Sofistica, pratichi molto le scene di *agón* nei propri drammi);
- Il pubblico ateniese era insomma assai familiare con la situazione di due personaggi che si confrontano o discutono, anche animatamente, mentre tutt'attorno il resto della cittadinanza esprime sostegno o disapprovazione;
- Tutto questo non deve portare a pensare che nelle tragedie si prendessero posizioni esplicite nei confronti del «programma di governo» dell'epoca (si tratti della riforma dell'Areopago o della Spedizione in Sicilia): non lo si può escludere, ma la scelta migliore è forse quella di prospettare l'ipotesi senza sostenerla apertamente.

La dimensione religiosa

Le *Baccanti* sono l'unica tragedia che possediamo in cui Dioniso abbia un ruolo (non solo come personaggio ma anche a livello di tematica). È senz'altro curioso, peraltro, che si tratti anche di una specie di "canto del cigno" dell'intero genere, dato che fu scritta nel 406 a.C. ca., e rappresentata postuma.

- Come si è detto, la tragedia nasce e si mantiene sempre nel contesto del culto di Dioniso: in quanto dio del vino, che porta dalla ragione all'ubriacatura, Dioniso deve essere stato percepito come un dio che portava all'«alterità», e che quindi facilitava l'assunzione di un'altra identità (proprio come fanno gli attori);
- Ad Atene la religione era un fatto pubblico e il calendario era scandito dalle numerose feste per le divinità: accanto ai sacerdoti e a uffici religiosi svolti da parte della popolazione (es. tessere il peplo per Atena, organizzare i sacrifici…), i cittadini più ricchi potevano prestarsi per un servizio pubblico che era allo stesso tempo civile e religioso, la **λειτουργία**, che in questo caso veniva detta **χορηγία**;
- Invece di contribuire pagando delle tasse, un cittadino ateniese ricco poteva investire denaro in opere considerate di valore pubblico, come una trireme per lo Stato, o appunto la produzione di drammi teatrali, in particolare la messinscena e l'addestramento del coro (ed è senz'altro significativo che due tra le liturgie più ambite e prestigiose fossero una nave da guerra e degli spettacoli teatrali…)
- L'ampio coinvolgimento di pubblico tra finanziatori, interpreti, tecnici, come pure il fatto curioso che pochissime tragedie parlassero effettivamente di Dioniso fece nascere il detto «nulla a che fare con Dioniso» per intendere che una cosa non c'entrava nulla con un'altra; in realtà la dimensione religiosa, pur se poco visibile, va sempre tenuta presente per apprezzare la tragedia nel suo contesto.

La dimensione antropologica e psicologica

Franco Citti interpreta Edipo nell'*Edipo Re* di P.P. Pasolini (1967); la storia in sé, come pure il sanguinoso autoaccecamento di Edipo alla fine, sono solo alcuni tra i più celebri dei numerosi episodi truculenti e violenti che troviamo nei testi tragici.

- Molte tragedie, come si è detto, mettono in scena problemi umani personali e collettivi sempre attuali (i rapporti tra familiari, la relazione tra individuo e comunità, il rapporto con la divinità…) ma lo fanno spesso senza presentare vere soluzioni, e spesso mettendo in scena storie (piene di stragi, tradimenti, accessi di pazzia, stupri, cannibalismo, incesti…) che oggi tendiamo a giudicare tanto inverosimili quanto truculente;
- Le implausibilità e la violenza delle trame erano già ben visibili agli Antichi, e infatti già allora si offrirono interpretazioni e giudizi; accanto alla tesi, molto critica, di Platone, va citata l'opinione assai diversa (ma ancora oggi molto dibattuta) di Aristotele, il quale riteneva che le tragedie mirassero a suscitare (*Poet*. 1149b27-28) «la purificazione delle passioni attraverso pietà e paura»;
- È probabile che secondo Aristotele la visione di uomini e donne in preda a passioni distruttive, nonché la messinscena di tutta una serie di tabù personali e sociali molto forti (appunto, dall'incesto al matricidio…), potesse aiutare a riconoscere i germi di passioni analoghe in noi stessi e quindi a superarle quando ne vedessimo le conseguenze disastrose; una specie di immedesimazione, quindi, che del resto ancora oggi proviamo con storie audiovisive, al cinema o in TV.

La dimensione letteraria

Nelle *Rane*, il commediografo Aristofane immagina un confront *post mortem* tra Eschilo ed Euripide, presieduto da Dioniso in persona, e dove vengono messe a confronto le qualità artistiche, letterarie e morali delle rispettive tragedie.

- Tutte gli aspetti socio-culturali che abbiamo visto non devono farci dimenticare che la tragedia si impose ben presto come un fatto anche, e forse soprattutto, letterario: per quel che riguarda la costruzione narrativa, lo stile, la poesia;
- Date le limitazioni della messinscena, una tragedia tendeva a rappresentare una storia unitaria, quindi a riassumere nei prologhi, o in appositi ***messenger's speeches***, o ancora in discorsi delle divinità, ciò che accadeva fuori della scena (nello spazio o nel tempo); si trattava quindi di fornire tutte le informazioni utili al pubblico per seguire la storia e l'evoluzione dei personaggi;
- Gli stessi autori tragici, tuttavia, impararono presto a giocare con le convenzioni del genere (v. il terzo attore parlante nelle *Coefore*, il cadavere in scena nell'*Aiace*, bambini in scena nell'*Alcesti* e nella *Medea*…)
- Lo stile varia nei tre autori ma tende spesso alla solennità e all'uso di certe forse linguistiche e verbali tipiche, come pure a una divisione abbastanza precisa fra parti corali in metri lirici e in dialetto dorico, e parti dialogate in trimetri giambici e dialetto attico.

La forma della tragedia per come la conosciamo noi

L'*Ifigenia fra i Tauri*, come altri drammi di Euripide, si caratterizza per essere insolitamente "leggero" e ironico per una tragedia.

- Come si è detto, le poche tragedie che sono arrivate fino a noi appartengono tutte (tranne, forse, due) a tre poeti, ateniesi del V sec. a.C.: Eschilo, Sofocle, Euripide;
- Al di là di alcune variazioni individuali, ogni tragedia ha una forma più o meno costante: racconta una singola vicenda, tratta dal passato mitico, in un orizzonte temporale abbastanza limitato, con un numero limitato di personaggi e un gruppo di osservatori (il Coro) che, come abbiamo visto, a volte è parte dell'azione, altre volte si limita a osservare e commentare;
- Questa definizione generale ha due corollari: il primo, prevedibile, è lo stile, che è spesso solenne, poetico, misurato, perché vede agire personaggi di statura eroica, visti – o almeno presentati – come esemplari; il secondo, più inaspettato, è che nonostante lo stereotipo una tragedia greca non sempre, e non necessariamente, finisce in un bagno di sangue: sono ovviamente numerose quelle in cui uno o più personaggi muoiono, ma non mancano nemmeno drammi in cui non muore nessuno.

Una struttura abbastanza fissa (e longeva)

Tragedia (V sec. a.C.)	Commedia (IV sec. a.C.)	Commedia latina	Drammi moderni
Prologo	Prologo	Prologo	(Prologo)
Parodo	?		
I episodio	I atto	I atto	I atto
I stasimo	χοροῦ	*	
II episodio	II atto	II atto	II atto
II stasimo	χοροῦ	*	
III episodio	III atto	III atto	III atto
III stasimo	χοροῦ	*	
IV episodio	IV atto	IV atto	IV atto
IV stasimo	χοροῦ	*	
V episodio	V atto	V atto	V atto
Esodo	(χοροῦ?)		

* Nella commedia latina erano possibili, ma non necessari, intermezzi musicali fra un atto e l'altro

- Anche la struttura della tragedia è abbastanza fissa, e tramite le sue evoluzioni arriva fino a noi: solitamente, dopo un prologo recitato da un personaggio, vi è l'ingresso cantato del coro (**parodo**), una alternanza di scene recitate e dialogate (**episodi**) con parti cantate del coro (**stasimi**), infine, un ultimo canto del coro che procede fuori dallo spazio scenico (**esodo**);
- Non è un modulo valido sempre e comunque ma è uno schema abbastanza affidabile nella maggior parte dei casi.

Un altro po’ di vocabolario tecnico…

ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ

Ερ. ἥνπερ μόνην γε Τυνδαρὶς τίκτει γυνὴ
Ἑλένη κατ’ οἴκους πατρί· μηδὲν ἀγνόει.
Ορ. ὦ Φοῖβ’ ἀκέστορ, πημάτων δοίης λύειν. 900
τί χρῆμα; πρὸς θεῶν ἢ βροτῶν πάσχεις κακά;
Ερ. τὰ μὲν πρὸς ἡμῶν, τὰ δὲ πρὸς ἀνδρὸς ὅς μ’ ἔχει,
τὰ δ’ ἐκ θεῶν του· πανταχῆι δ’ ὀλώλαμεν.
Ορ. τίς οὖν ἂν εἴη μὴ πεφυκότων γέ πω
παίδων γυναικὶ συμφορὰ πλὴν ἐς λέχος; 905
Ερ. τοῦτ’ αὐτὸ καὶ νοσοῦμεν· εὖ μ’ ὑπηγάγου.
Ορ. ἄλλην τιν’ εὐνὴν ἀντὶ σοῦ στέργει πόσις;
Ερ. τὴν αἰχμάλωτον Ἕκτορος ξυνευνέτιν.
Ορ. κακόν γ’ ἔλεξας, δίσσ’ ἓν’ ἄνδρ’ ἔχειν λέχη.
Ερ. τοιαῦτα ταῦτα. κἆιτ’ ἔγωγ’ ἠμυνάμην. 910
Ορ. μῶν ἐς γυναῖκ’ ἔρραψας οἷα δὴ γυνή;
Ερ. φόνον γ’ ἐκείνηι καὶ τέκνωι νοθαγενεῖ.
Ορ. κἄκτεινας, ἤ τις συμφορά σ’ ἀφείλετο;
Ερ. γέρων γε Πηλεύς, τοὺς κακίονας σέβων.
Ορ. σοὶ δ’ ἦν τις ὅστις τοῦδ’ ἐκοινώνει φόνου; 915
Ερ. πατήρ γ’ ἐπ’ αὐτὸ τοῦτ’ ἀπὸ Σπάρτης μολών.
Ορ. κἄπειτα τοῦ γέροντος ἡσσήθη χερί;
Ερ. αἰδοῖ γε· καί μ’ ἔρημον οἴχεται λιπών.
Ορ. συνῆκα· ταρβεῖς τοῖς δεδραμένοις πόσιν.
Ερ. ἔγνως· ὀλεῖ γάρ μ’ ἐνδίκως. τί δεῖ λέγειν; 920
ἀλλ’ ἄντομαί σε Δία καλοῦσ’ ὁμόγνιον,

Passaggio da una disticomitia a una sticomitia nell’*Andromaca* di Euripide

- Una parte fondamentale di una tragedia è la ***rhesis***, un lungo discorso in cui un personaggio si presenta e dichiara le proprie intenzioni agli altri personaggi in scena; si trovano spesso ***rheseis*** appaiate nel contesto dell’***agón*** (v. slide seguente);
- Capitano abbastanza spesso dialoghi serrati da «botta e risposta», in versi alternati (**sticomitia**), a volte realizzati con *due* versi a testa (**disticomitia**);
- Ancora più serrato è lo scambio in cui il singolo verso comprende più battute di personaggi diversi (***antilabé***), come nel v. 753 del *Filottete*:

{ΦΙ.} Οἶσθ', ὦ τέκνον.

{ΝΕ.} Τί δ' ἔστιν;

{ΦΙ.} Οἶσθ', ὦ παῖ.

{ΝΕ.} Τί σοι;

- Anche le parti corali hanno una struttura abbastanza fissa, con due strofe di identica struttura metrica (**strofe** e **antistrofe**) seguite da un **epodo**; la terna strofe-antistrofe-epodo può venire ripetuta più di una volta.

L'*agón* più in dettaglio

Personaggio	Azione	Lunghezza media
Coro / A	Annuncio dell'ingresso in scena di B	2-3 versi
B	Presentazione e dichiarazione	5-10 versi
A	Risposta a B	5 versi ca.
Coro	Breve commento	1-3 versi
B	'Ρῆσις	20-40 versi
Coro	Breve commento	1-3 versi
A	'Ρῆσις	20-40 versi
Coro	Breve commento	1-3 versi
B	Breve risposta	2-5 versi
A, poi B	Sticomitia (con disticomitia facoltativa)	Variabile
(Coro	Occasionali commenti di sostegno a A o B	Variabili)
B	Battuta finale seguita dall'uscita	5-10 versi
A (+ Coro)	Considerazioni finali, risoluzione	5-10 versi
Coro	*Stasimo*	Variabile

- Con ***agón*** («contesa») si intende una scena di dibattito (di solito nel II, III, o IV episodio) caratterizzata dalla centralità di due ***rheseis*** da parte dei due personaggi in scena, in cui si confrontano due idee diverse sulla situazione ma talvolta anche due visioni del mondo molto diverse;
- A differenza che nelle commedie di Aristofane, dove l'*agón* verrà formalizzato e avrà una struttura più rigida, nella tragedia l'*agón* ha una struttura abbastanza fluida; qui si dà solo una traccia di massima comune a molti degli *agônes* che leggiamo.

(qui a fianco, A è il personaggio già presente in scena, di solito il personaggio principale; B è il personaggio che talvolta compare solo in questo episodio)

Appendice: il dramma satiresco

- La connessione a Dioniso dei concorsi tragici era data sia dall'ovvio contesto religioso, sia, come accennato, dalla competizione di ditirambi il primo giorno, sia da un particolare testo teatrale che veniva rappresentato a conclusione della trilogia tragica, il dramma satiresco (ad ogni concorso, dunque, ne venivano rappresentati in tutto tre, uno al giorno);
- Il nome deriva dal fatto che non era una vera e propria tragedia, né una commedia, ma una specie di *scherzo* in cui episodi seri del mito venivano rivisitati in modo spesso ironico tramite gli occhi di un coro di satiri;
- I satiri erano seguaci di Dioniso e venivano associati non solo al culto del dio ma anche più in generale a una certa materialità e bassezza nei modi di fare e nell'apparenza esteriore;
- Conosciamo in realtà pochissimo di questa forma d'arte perché possediamo un unico dramma appartenente al genere, il *Ciclope* di Euripide, dove un gruppo di satiri e il loro leader, Sileno, causano scompigli al già disastrato Odisseo che deve vedersela col mostro antropofago.