



I PRIMORDII DELLA TRAGEDIA

R. CANTARELLA

I PRIMORDII DELLA TRAGEDIA



SALERNO
Linotipografia M. Spadafora - Telefono 11-14
1936 - Anno XIV E. F.

AVVERTENZA

*il presente scritto consta dei primi due capitoli di un volume,
in preparazione, su Eschilo.*

CAPITOLO I.

*La fine dell'età epico-lirica e il nascere della tragedia. Mito e drama.
La tragedia pre-eschilea.*

I.

Nell'epoca, che si può approssimativamente fissare fra la metà del II e gli inizi del I millennio a. C., le popolazioni, che in ondate successive si andavano stanziando ed assestando sul suolo dell'Ellade, avevano elaborato e sviluppato i germi della prima forma di poesia che risuonò in terra d'Europa. Le leggende antiche della stirpe e le glorie nuove dei conquistatori offrivano la materia a queste prime canzoni di gesta, con le quali le popolazioni elleniche affermavano e celebravano il proprio diritto di conquista. Le imprese guerresche, che segnavano le tappe di un faticoso cammino dalle sedi di origine verso il sud; la gloria delle grandi dinastie di principi che le avevano guidate: ecco, in germe, il patrimonio di questa poesia sonante d'armi, che era l'espressione naturale di un'età aspra e ferrigna, in cui la vita è organizzata sul diritto e sulla potenza della spada. Achei ed Eoli si affacciano per la prima volta sul mare, di cui oramai ignorano anche il nome e che imparano a chiamare dagli indigeni, e attraverso il mare sciamano, verso l'oriente, in cerca di nuove fortune e di nuove sedi. Intanto si consolidano le grandi e le piccole monarchie dei nuovi invasori achei: e quando nel nome di Elena rapita si trova impegnato l'onore della più potente dinastia, l'Ellade tutta, unita in questa impresa come non fu più mai nella sua storia (1), manda il fiore dei suoi uomini a vendicare l'offesa. Agamennone e Menelao, Achille ed Ulisse, Diomede ed Aiace, da tutte le terre e le isole di Grecia si trovano gli eroi sotto le mura di Ilio, e nell'impresa e nella vittoria comune suggellano la supremazia della Grecia

contro l'oriente già minaccioso. La guerra iliaca, ultima e più grande di queste imprese, divenne anche e ben presto, com'era naturale, l'argomento dei nuovi canti epici, che soverchiarono gli antichi. In quelli si celebravano figure mitiche d'eroi come Eracle e Bellerofonte e Teseo; in questi gli aedi, e per compiacere ai signori e perchè « il canto nuovo è sempre il più bello », cantavano, dinanzi ai discendenti, le glorie degli avi. La leggenda più nuova seleziona ed amalgama insieme il patrimonio delle vecchie canzoni. Poi l'ultima ondata, il così detto ritorno degli Eraclidi, mentre chiude, con la calata dei Dori, il lungo ciclo degli assestamenti sul continente, dà insieme l'ultima e più forte spinta al movimento migratorio e sposta per parecchi secoli verso le colonie, d'oriente prima e poi d'occidente, l'asse della civiltà greca.

Quando, fra il IX e l' VIII secolo, Omero compone l'*Iliade*, la selezione delle vecchie leggende era decisa oramai. Il poeta ha già dinanzi a sè una lunga serie di canti epici, attraverso i quali le generazioni degli aedi avevano elaborato le leggende più care al popolo greco ed avevano insieme perfezionato l'arte, la tecnica, il metro. Era mancato fino allora il genio, il poeta, che con più vasto respiro e più possente cuore sapesse cogliere il frutto, oramai pronto, di questa lunga evoluzione. Omero solleva la canzone di gesta all'ampiezza del poema, coglie e fissa per l'eternità i valori poetici ed umani dell'impresa, che solo per virtù del suo canto diviene poema immortale, dà all'evento il senso dell'assoluto. Oramai, la Grecia ha una lingua, una coscienza, una storia; e l'umanità, per la prima volta, ha la poesia.

Nasce così il tipo dell'eroe, quello che diremmo « l'uomo epico ». Esso, si badi, nel momento stesso in cui si perfeziona alla vita dell'arte, non è già più una creatura della realtà. E' una ideale figura lontana, simbolo di altri tempi, cui il poeta guarda con nostalgia non sempre celata. Oramai la realtà, intorno, è tutt'altra. La vita si afferma con nuove esigenze e con nuovi ideali: ma il poeta si chiude in questo mondo di favola, e ricrea, dalla tradizione, queste figure di sogno e di fantasia e vagheggia le antiche

glorie e le belle imprese di un'epoca oramai passata. Si osservi che, nel tempo, Omero è molto più vicino ad Esiodo che agli eroi dell'*Iliade*. Questa considerazione può contribuire, io credo, a darci il senso esatto di quel che è la poesia epica, con tutti i suoi caratteri specifici. E ciò non tanto, come si suol dire, per il fatto che fu poesia nata e vissuta all'ombra delle corti e perciò in qualche modo impegnata a celebrare queste patenti di nobiltà dei suoi protettori, quanto forse perchè essa rappresenta, e realizza in una creazione artistica, l'ultimo tentativo di un mondo, oramai vicino a tramontare e destinato a cedere a nuove forme di vita, per affermare la propria legittimità. Era stata quella — sembra pensare il poeta — la vera gloria dell'Ellade. E così lo spirito dell'epos è tutto inteso a celebrare un passato, glorioso e bello quanto mai altro, ma passato. Ed è forse questo che ne fa anche la bellezza artistica, questo distacco, che il poeta stesso e i suoi contemporanei non potevano non sentire, dalla realtà circostante, e per cui l'arte aduna, in queste figure di fantasia e di nostalgia, tutti gli ideali, tutte le bellezze, tutte le glorie. E la grandezza più vera d'Omero consiste forse in questo, nell'aver creato un ideale tipo d'eroe, in cui, attraverso i tempi, si riconoscerà il sogno di tutti gli uomini assetati di gloria ed ansiosi di nobilmente vivere e morire.

Così dunque, al tempo d'Omero, appare oramai fissato, ed immortale nell'arte, il tipo dell'eroe. Se si voglia, attraverso tutte le divergenze dei singoli esemplari, coglierne il carattere più comune e profondo, noi diremmo che l'eroe, l'uomo epico, è colui che non ha conflitti interiori. La sua psicologia è semplice, lineare, cristallina. Questo non vuol dire che sia povera: l'eroe conosce tutte le passioni, le buone e le cattive; ma i suoi stati d'animo sono sempre, e nettamente, definiti. Ha un suo mondo etico, religioso, sociale, affettivo, non vasto forse ma formato di concetti e di categorie nette. Non vede lontano, diremmo, ma vede chiaro. Tutta la sua vita interiore è fatta di certezze: nel dio, nella patria, nel proprio valore, nel proprio diritto. Per questo forse egli è così assorbito nella guerra: perchè non ha bisogno di guardare entro

di sè, perchè è in pace con se stesso. E' piantato solidamente nella realtà, senza nostalgie senza sogni senza rimpianti senza dubbii, e questo gli dà una padronanza totale ed assoluta di sè, che è la sua arma più sicura. Il suo grido più bello è la sublime preghiera di Aiace: « concedine di vedere con gli occhi e sterminaci pur nella luce (Il. XVII 646-7) ».

Tutto ciò non è affatto primitivo, almeno nel senso che il *cliché* immaginato dalla critica romantica attribuiva al « primitivo ». La stessa perfezione estetica dei poemi esclude questo concetto di pseudo-primitivo. Il mondo dell' *Iliade* e dell' *Odissea* sarà antico, arcaico magari, ma è già il documento di una evoluzione umana ed artistica, che respinge nettamente ogni idea di « primitivo ». Siamo, se mai, al declinare di una civiltà: ma ancora tanto in alto che non sarà facile, nei secoli, che l'umanità vi ritorni.

E invero, l'eroe dell'epica greca è uno dei tipi più perfetti che l'umanità e l'arte abbiano espresso. Uno dei più completi, soprattutto: cioè, forse, l'essere che sia mai stato in maggiore armonia con la vita del suo tempo. Tanto perfetto, quanto ignaro della sua perfezione; così penetrato di realtà da non aver nemmeno bisogno di un ideale, che, per lui, è nella prassi della vita quotidiana. Umanità naturalmente e profondamente eroica, quando l'eroismo è norma ed esaltazione di vita nella coscienza del proprio dovere e della propria dignità. Si pensi alla grandezza dei valori etici ed umani di un Achille o di un Ettore e a quello che essi rappresentano di nuovo e di eterno nell'evoluzione dell'uomo: basterebbe questo, crediamo, a far giustizia del mito del « primitivo ».

Questa poesia, che oggi si può restituire in parte al nome ed alla gloria di Omero, raffigura per certo un ideale di vita che è profondamente significativo delle condizioni e delle aspirazioni dell'età in cui sorse. È — ciò che non occorre dimostrare — l'ideale di un'età guerriera e feudale, nella quale il potere è nelle mani degli *ànaktes*, signori quasi assoluti, re per diritto divino e di stirpe, i quali riconoscono soltanto — e nemmeno sempre: si pensi ad Agamennone e a Diomede — sopra di loro la potenza di un-dio.

Nobiltà terriera, la quale detiene cioè, in quell'economia primitiva, non solo il potere, ma la ricchezza; ed è insieme essa stessa fonte e norma di giustizia, che sola amministra a suo arbitrio.

Tale è l'eroe epico, quando non sia proprio di vera o tramandata origine divina. Tutto il resto dell'umanità non esiste, non appare almeno, nei poemi omerici. E se anche si intravede, non ha mai, e non può avere, una parte in qualche modo importante. L'uomo del popolo, quando appena arriva ad avere una figura, è un vile, è Tersite: non c'è via di mezzo. Contro le mura di Ilio — più ancora che dall'altra parte, dove la folla dei difensori ha forse un maggior rilievo — non combattono in realtà che i duci: quando Achille ha ucciso Ettore, anche il destino della città è segnato, e il poeta non ha nemmeno bisogno di farci assistere a quella che per noi sarebbe la vera fine, la conclusione dell'*Iliade*.

Di qui accade che l'immagine della vita, quale appare dai poemi e più ancora dall'*Iliade*, è una esistenza, che, se non è sempre facile e serena e felice come si afferma — si ricordi il destino di Achille e di Agamennone e di quasi tutti gli eroi iliaci —, è tuttavia tale da offrire a chi possa, per il proprio diritto e per la propria forza, incommensurabili privilegi di contro a tutti gli altri, la gente senza nome e senza volto. Continua così, ed è anzi esaltato nei poemi, l'atteggiamento di una esigua minoranza di conquistatori, che impronta di sé tutta la vita, e lascia nella più completa ombra ciò che a lei è estraneo.

* * *

Naturalmente, il livello etico e religioso di questa società non è molto elevato. Nel mondo epico infatti non appare ancora iniziato quel processo, che solo ha potuto avviare l'umanità — e gli stessi greci fra poco — alla concezione di una morale assoluta: cioè il concetto di una superiore norma etica emanante dalla divinità. (Non occorre ripetere che, qui e sempre, quando parliamo di un mondo epico, vogliamo dire del mondo epico quale appare nella

creazione artistica, che è di molto posteriore all'epoca storica, notevolmente diverso cioè dal mondo etico-religioso dell'epoca nella quale avvenne la stessa creazione.) Qui invece, la sola qualità che veramente differenzia il dio dall'uomo è l'immortalità. Per tutto il resto, il dio non supera di molto — e nemmeno sempre — la statura morale dell'eroe. Zeus e Pallas Atena, che pur sono le figure più spirituali dell'Olimpo epico, non hanno di certo una tale coscienza etica, da poter essi stessi essere norma di morale all'uomo. Ciò perchè l'Olimpo epico — se pur rappresenta una concezione del divino immensamente superiore all'animismo o al *tabù* dei primitivi — è fatto di figure mitiche, nelle quali non appare alcuna preoccupazione morale: il mito (e non il greco soltanto) non solo non ha alcun contenuto morale, ma, nelle origini e sostanzialmente, è amorale. Tanto che, fin quando il mondo greco rimase nell'orbita del mito olimpico, non gliene derivò mai — se non forse per la speculazione di qualche filosofo o di qualche poeta, ma non mai come valore normativo — una più elevata coscienza etica.

Il dio epico dunque è estraneo alla coscienza morale dell'eroe. Più esattamente, l'eroe non ha — e non può avere — quella coscienza morale, che già manca ai suoi iddii. La morale dell'eroe è sulla punta della sua spada, in quanto è la morale dell'eroe-guerriero e si manifesta quasi esclusivamente nell'ambito della guerra. Ma anche quando si avverino condizioni più favorevoli all'apparire di una moralità non bellica o meno esclusivamente bellica, anche allora, sola norma di diritto e sola legge morale rimane la forza, il valore. Nulla di un imperativo etico che trascenda questa legge: nè sentito come una superiore esigenza assoluta emanante dalla divinità, nè come adesione interiore ad una più alta concezione. Esula perciò, dai rapporti fra l'eroe e il dio, ogni elemento etico: l'eroe adora l'iddio in quanto questi, più potente ma di una potenza non sostanzialmente diversa, può ottenergli ciò cui non basta la forza del suo braccio; ma il dio non solleva, nemmeno di una linea, l'eroe alla visione ed alla aspirazione di una superiore eticità.

Ben presto però, con l'apparire di nuove forme di vita sociale, si manifestano nuove esigenze etiche: le quali, alla loro volta, modificano le forme del vivere sociale; come sempre in tali casi, si tratta di fenomeni interdipendenti, nei quali è difficile stabilire donde sia partita la spinta. Certo è che quando l'Ellade, dopo l'età eroica e delle migrazioni, si andò sistemando in aggregati autarchici di natura gentilizio-religiosa, le *pòleis*, le quali rappresentano nel mondo antico il primo tentativo di una civile e libera convivenza, fondata su una mutua comprensione di diritti e di doveri; quando, in queste società, la ricchezza non è più il monopolio della sola casta politicamente dominante; quando, per fatale forza d'eventi, il *basilèus* cede il posto al *tyrannos* e questi finalmente al *dêmos*, da lui stesso innalzato ad un più alto livello di vita e fatto consapevole della propria forza; mentre questa evoluzione delle forme sociali interpreta e suscita insieme nuovi bisogni etici e spirituali, e nuove aspirazioni di una più alta religiosità si affermano nel mondo della *pòlis*, allora, necessariamente, il credo etico-religioso del passato si dimostra insufficiente a queste nuove forme di vita.

Ancora durante il processo creativo dell'epos, sia pure in una delle sue ultime manifestazioni che è la *nèkyia* odissiaca (la prima e la seconda), siamo di fronte ad una nuova visione del fatto religioso, al nascere della quale non fu certamente estraneo un elemento, che ebbe fondamentale importanza nell'evoluzione religiosa e morale del popolo greco, ossia l'orfismo. Già la sola idea di condurre Odisseo fra i morti (motivo innestato su quello, più antico ma ancora visibile, della evocazione magica delle anime dagli inferi) è da porre in relazione col precedente di una catabasi (e quindi di una catarsi) orfica, cioè di una manifestazione religiosa totalmente ed essenzialmente estranea alla religione olimpica. Il concetto di una sopravvivenza ultraterrena dell'*èidolon*, strettamente connesso a quello di una sanzione morale che regola il de-

stino stesso di questa sopravvivenza in base ad una valutazione delle opere compiute in vita (sanzione che perciò stesso trascende l'esistenza dell'uomo e non può venire che da una volontà divina); l'affermazione, ora per la prima volta manifestantesi, di un criterio di ricompensa e di pena oltremondane, che non avrebbe valore se non affermasse insieme una norma di vita; tutto ciò è ignoto al mondo etico-religioso dell'epos. Splendido e fugace, l'eroe epico passa come una meteora nel breve cielo della gloriosa vita terrena: padrone di sè, blocco di certezze che solo la spada può abbattere, egli non ha dubbio, sospetto, sentore di un'altra vita. Non ne ha bisogno nemmeno: e quando, piegato da una mano più forte, è buttato giù a mordere la polvere e si sente perduto, non chiede altro se non che il suo corpo sia arso secondo il rito e salvato all'oltraggio degli animali immondi. Di tutto il resto, di un destino che proprio allora cominci, egli è incurante, ignaro; tanto più eroico in questo inconsapevole getto di tutto se stesso, senza la speranza di un destino per lui inconcepibile ed inutile, una volta che egli abbia chiuso gli occhi al sole.

Ma se l'eroe può fare anche a meno di una speranza per vivere e per morire, l'uomo, l'uomo che ha intravisto il mistero ed ha tentato anche una volta di guardare oltre la chiusa porta, non può più farne a meno. Nuove, altre divinità gli vengono in soccorso: non gli dèi d'Olimpo, per i quali la morte è soltanto una cosa impura, ma più benigni iddii che lo accompagnino oltre la soglia del mistero e gli mostrino, di là, il nuovo destino atteso e meritato. Ed è strano veramente che, agli Elleni, la speranza di un'altra vita (e tutto ciò che da questa speranza deriva) venga non dagli dèi del cielo, dai signori della luce immortali, ma da umili iddii terrestri, che anche essi avevano conosciuto, come gli uomini, il destino di morte, e, dopo averlo vinto, insegnavano, a coloro che ne fossero degni, la certezza di una nuova vita: Orfeo, Dioniso, Zagreus, Core.

A queste nuove forze spetta, in massima parte, il merito di aver organizzato la coscienza morale del popolo ellenico. Oltre le

differenze di miti e di riti, esse hanno in comune un carattere fondamentale, che è anche esso nuovo, cioè di essere religioni a tipo iniziatico-misterico, con un patrimonio dogmatico (*hieròi lògoi*) che è rivelato ai soli misti e impone loro, in cambio di una speranza ultraterrena, una norma di vita e un complesso di regole etiche e rituali, di cui si può prendere a tipo l'*orfikòs bìos*. Furono queste le nuove aspirazioni che produssero l'elevarsi della moralità singola ed individuale ad una superiore concezione: mentre il culto degli dèi d'Olimpo era soprattutto rivolto a regolare i rapporti morali dell'uomo in quanto cittadino ed entità politica, cioè i rapporti fra il cittadino e la *pòlis*, e costituiva perciò un mondo, che se non era del tutto esteriore (non bisogna dimenticare l'enorme importanza che ha il fatto sociale nella formazione della civiltà ellenica), era però in qualche modo estraneo alle più intime aspirazioni religiose dell'individuo. D'altra parte questa maggiore spiritualità non manca a sua volta di riflettersi sul culto e sulle concezioni delle stesse divinità olimpiche e di elevarle perciò ad una superiore eticità, in origine a loro estranea: si pensi ad esempio a quello che il primitivo Apollo, portato sulle coste greche dai naviganti cretesi, divenne a Delfi, a contatto con l'antichissimo culto ctonio della Terra-Madre e del Serpente.

* * *

Queste forze religiose (e la conseguente evoluzione etica), che noi abbiamo chiamato nuove in quanto si manifestano in un'epoca che, rispetto alla precedente epico-olimpica, è già quasi nella luce della storia, sono apparse invece, alla ricerca moderna, come le genuine espressioni della più antica tradizione. A parte Dioniso (che è un dio « storico » e relativamente recente: ma chi può dire a quale antichità risalga il primo nucleo del mito tracio, che fra l'VIII e il VI secolo invase la Grecia?), queste forme dei culti misterici sono legate alle memorie più lontane della terra greca e rappresentano spesso, più che l'apparire di forme « nuove », la

revivescenza di antichissimi culti indigeni, sopraffatti dalla religione dei conquistatori e sopravvissuti in una tradizione tenace e gelosa, fra gli strati più umili del popolo, fino a quando poterono poi tornare liberamente alla luce del sole (2).

D'altra parte, nella stessa epoca che coincide con il periodo creativo dell'epos o di poco lo segue, noi possiamo cogliere, in Grecia, le prove di una concezione etico-religiosa che più profondamente aderisce alla realtà dell'ambiente. Mentre il poeta epico non ha occhi per il presente ed è tutto rivolto a celebrare le glorie del passato, Esiodo invece è interamente immerso nella vita del proprio tempo. E mentre, all'esterno, nulla sembra cambiato e la nuova poesia sembra continuare il metro, lo stile, la lingua dell'epica, il mutamento è così intimo e radicale e sostanziale invece da avere perfino (sia pure inconsapevolmente e forse soltanto ai nostri occhi) un senso di parodia: al centro del nuovo carme non è più l'eroe invincibile e splendido, caro agli dèi e a tutti gli Elleni, ma un povero contadino di uno sperduto borgo beotico; non si celebrano più duelli e stragi ed assedii, ma si parla di seminazione e d'aratura; l'ideale non è più di squartare nemici, ma un'ora di beato riposo nella pace sconfinata della campagna.

Se questo fosse tutto Esiodo, già la sua importanza e la sua novità sarebbero grandissime; e pur l'essere su un piano meno « nobile » dell'epos nulla toglierebbe alla veracità ed alla perfezione della sua arte. Ma questo contadino ha appreso, sull'Elicona, l'antica eterna saggezza delle cose umili, che sono forse più dureture delle cose grandi. Egli conosce le favole antiche, più antiche degli iddii d'Omero, su Pandora, Prometeo, le età del mondo; conosce le leggi senza tempo che governano i lavori della terra; conosce i riti e le pratiche antichissime che regolano tutti gli atti più importanti dell'umile vita quotidiana e i giorni fasti e i giorni nefasti e i *tabù* da cui bisogna guardarsi e le formole magiche che danno potenza sulle forze maligne. E se la terra, la terra ov'egli suda e lavora, è deserta di iddii, ma egli ha da invocare — primo fra i greci — una divinità nuova: Dike, la Giustizia, la vene-

randa figlia di Zeus. Per la prima volta l'umanità ode le parole semplici e sante di una legge che supera e frena tutti gli arbitrii dei potenti, di una legge che è la fede e la speranza degli umili, anche quando sembra che la violenza prevalga, perchè è proprio allora che Dike, onniveggente ed infallibile se pur lenta, interviene a ristabilire il diritto calpestato. E si osservi che questo atteggiamento di Esiodo non è isolato, ma risponde a un bisogno oramai diffuso nel mondo greco: fra poco, nel VII secolo, Zaleuco (3) darà a Locri il primo codice di leggi scritte. Al medesimo impulso corrisponde in altri campi, ma sempre nell'ambito della poesia esiodea, la composizione della *Teogonia* e dei poemi genealogici (*cataloghi, Hediai*): tentativo cioè di una sistemazione teo-cosmologica l'una, storico-genealogica gli altri. In tal modo, fra l'VIII e il VII secolo, la poesia e la scuola esiodea non soltanto diedero alla Grecia la prima « enciclopedia », ma nel tempo stesso suscitarono la formazione di una scienza vera e propria, che fra poco appunto nascerà in terra di Jonia con la « fisiologia » e la « historia ». Non sarà inutile ricordare che, a quanto possiamo vedere dai poemi superstiti (dalla *Teogonia* e più ancora dalle *Opere e i giorni*), la poesia esiodea, pur continuando l'uso oramai tradizionale dell'esametro e della lingua omerica, modifica però profondamente l'uno e l'altra, e rivela, ad un attento esame, una tecnica notevolmente diversa, che si riconnette, con molta probabilità, alle più antiche e genuine tradizioni poetiche del popolo greco (4).

* * *

Alla civiltà occidentale (e piuttosto al mondo: poichè bisogna tener presente, per intenderne appieno il valore, che, per molti secoli ancora, la storia dell'ellenismo è la storia stessa dell'umanità per la prima volta avviata alla creazione di un tipo di civiltà con valori universali ed eterni) l'epos, omerico ed esiodeo, aveva dunque dato, intorno al VII secolo, non solo la creazione di uno splendido e nostalgico tipo di eroe, che pure ebbe una immensa efficacia

formativa per la grecità, ma ancora la aspirazione, presaga e piena d'avvenire, ad una più elevata concezione religiosa ed etica. Per la Grecia poi l'epos, l'omerico particolarmente, realizzò il più riuscito tentativo di una coscienza nazionale unitaria. Non è senza significato che questo tentativo sia stato possibile solo in sede artistica, diremmo, ed estetica: ma sta il fatto, che in Omero soltanto i Greci di tutti i tempi e di tutte le città si riconobbero e si sentirono greci, uniti nella coscienza di aver dato per la prima volta all'umanità il miracolo dell'arte immortale, col nome e con la lingua di Omero. Omero creò la sola unità che fu mai possibile fra i Greci: quella della lingua, che è spirito, e che ha resistito e resiste a tutte le vicende.

Uno dei fatti più significativi dell'epoca post-omerica è appunto nel rompersi di questa unità linguistica di fronte al montare delle parlate locali verso una dignità artistica. Omero aveva creato una vera *koinè*, se pur fittizia e mai esistita presso alcuna stirpe greca come lingua dell'uso, una *koinè* letteraria ed artistica, nella quale mirabilmente si rifletteva l'unità stessa, storica e leggendaria, della Grecia dei tempi eroici tutta insorta a richiedere Elena rapita ed a vendicare l'offesa comune. Una *koinè* incentrata, naturalmente, intorno al mondo eolico ed ionico: ma che fu poi riconosciuta da tutte le genti greche e divenne perciò patrimonio ed orgoglio di comune civiltà.

Ma intanto, già con Esiodo, i primi idiotismi beotici affiorano sotto l'apparentemente immutato aspetto omerico. Poi la lirica e la prosa eleveranno a dignità letteraria il dialetto ionico vero e proprio (il chiamarlo, come si suole, ionico moderno, è una confusione ingiustificata), l'eolico, il dorico, il beotico (Corinna), finalmente l'attico in tutte le sue gradazioni, da Solone ed Eschilo ad Aristofane, da Platone a Senofonte, da Tucidide a Demostene, da Isocrate ad Aristotele. Fino alla creazione di una nuova *koinè*, che ebbe però, rispetto all'antica, l'inferiorità di non essere assoluta e totale come quella, in quanto che valse soltanto per la prosa, mentre la poesia continuò con i suoi dialetti-tipo tradizionali.

Questa elevazione delle parlate locali (se anche purificate, per il fatto stesso che divenivano strumento di creazione artistica, da caratteri troppo specificamente idiomatici e quindi in qualche modo livellate dai bisogni stessi dell'uso letterario e dalle esigenze della cultura) è un altro dei segni, e non fra i meno notevoli, dello scadimento di quello spirito epico che aveva invece creato una unità, sopravvivate oramai solo nella tradizione. Se, ad esempio, la primitiva elegia di Tirteo e di Callino e di Teognide aveva potuto continuare a servirsi di un linguaggio e di una forma metrica che sono ancora strettamente connessi con l'epica appunto in quanto esprimono sentimenti molto vicini al suo mondo; se l'elegia di Senofane, che pure ripudiava la concezione etica e religiosa dell'epos, e la speculazione di Empedocle, che invece rimaneva nel più puro solco dell'epica, avevano potuto esprimersi press'a poco nelle stesse forme, riaffermando così, sia pure inconsapevolmente, il valore di una tradizione di cultura che era ancora troppo vitale intorno a loro; si pensi invece, e per contrapposto, a quel che di nuovo e di intimamente antitradizionale rappresenta, nello sviluppo della greicità, l'apparire di un Alcmane, di un Alceo, di un Epicarmo, di un Pindaro, di tutta la tragedia attica infine (5). Siamo, qui, di fronte ad espressioni nuove, che rivelano sensibilità ed aspirazioni nuove, cui non basta più, a concretarsi in forma artistica — cioè in quanto capaci anch'esse a sopravvivere oltre il momento onde nascono —, il linguaggio e il metro dell'epos. Di sotto, se non proprio di contro alla rotta unità artistica e linguistica dell'epos, salgono altre creazioni d'arte, nuove nello spirito e nella forma; e questo pullulare dà, forse non del tutto a torto, l'impressione di una reazione, di un erompere impetuoso di elementi che l'epos aveva costretto e livellato, fin quando ne aveva avuto la forza, in una semplicità di forme, che ora si dimostra insufficiente. Lo spirito greco comincia ora quel lavoro di approfondimento, che, attraverso l'indagine filosofica storica e scientifica e le creazioni della nuova poesia, farà della lingua greca il più perfetto mezzo d'espressione che l'umanità abbia mai posseduto.

Questo lavoro — non occorre dimostrarlo — corrisponde insieme e conduce alla formazione di nuovi ideali, di nuovi tipi umani, che esprimono, attraverso una evoluzione strettamente logica, il cammino dell'umanità stessa verso più alte mete: si rifletta per un momento alla distanza, che separa l'umanità di Omero da quella di Platone. Per questo forse lo studio della civiltà greca è quel che di più appassionante esista nella storia dello spirito: poichè in questa come in nessun'altra epoca si vede — come naturalmente è — che la storia della civiltà umana è la storia di coloro che hanno saputo creare ed esprimere, per una serie di apporti personali, il senso ed il valore dell'eterno. E si assiste, attimo per attimo, al miracolo di una creazione, di cui l'espressione più alta si celebra nel mistero del *lògos*, di quel « verbo » che spettava alla nuova religione — vera erede ed interprete, per questo, del più profondo senso della civiltà antica — di elevare alla consustanziale divinità del Creatore.

* * *

Fra i mezzi d'espressione che la nuova sensibilità dovette affermare e perfezionare (tanto che si può parlare a buon diritto di una creazione), ebbero una parte preponderante le arti del ritmo: musica (metrica) e danza. Poichè se è vero che la musica e la danza appaiono, in Grecia, associate al culto fin dai tempi più remoti, non è meno vero che, fino all'epoca omerica, ci troviamo di fronte a forme meliche ed orchestiche di un'estrema semplicità e che la stessa epopea omerica è concepita come creazione di pura parola, la quale tutt'al più ebbe bisogno non di un accompagnamento, ma di un primitivo e semplice sostegno ritmico alla voce recitante. Ma ecco che già una tradizione, non priva di un fondamentale nucleo di verità, oppone Esiodo ad Omero proprio in nome della nuova musica, e dà a questa la vittoria sopra Omero (6).

Nei secoli immediatamente seguenti erompe la meravigliosa fioritura della musica greca. Attraverso una serie di perfezionamenti tecnici e strumentali, che se pure non si può seguire con sicurezza nelle singole tappe e nelle attribuzioni tradizionali, non

è perciò meno chiara nella complessa linea di sviluppo, la lirica sacra e la profana gareggiano ad arricchire l'arte greca di nuove forme musicali. E mentre l'una, forse più tradizionale e meno innovatrice, per il suo carattere stesso di elemento rituale, si perfeziona sul continente, e particolarmente intorno al santuario di Delfi e in quella strana Sparta arcaica che, pur tutta chiusa nella ferrea sua organizzazione guerriera, attirò a sé il fiore dei musicisti greci; l'altra si schiudevà, libera ed ebra, al sole delle felici isole eoliche. Ma l'una e l'altra, di là dalle innegabili e profonde differenze, ebbero questo in comune: che, almeno tradizionalmente (e ciò conta pure per qualche cosa), si riconnettono entrambe a Creta come a patria comune (7). E l'una e l'altra, pure in campi e con intenti diversi, attinsero così alle più vetuste fonti della tradizione ellenica, alla sacrale l'una ed alla popolare l'altra, e prodigiosamente svilupparono moltiplicarono elevarono a dignità d'arte le poche e semplici forme musicali, che noi possiamo, ad esempio, riconoscere già attraverso Omero. A questa varietà di melodie, che ora per la prima volta sgorgano dall'anima greca, corrisponde naturalmente (ed è anzi un fenomeno intimamente connaturato col primo) l'apparire di una varietà altrettanto numerosa di ritmi metrici, nei quali l'ispirazione modella le parole della nuova poesia. E la danza intanto, in qualche modo mostrando il cammino alla statuaria, si libera dai monotoni ed impacciati schemi primitivi per creare figure nuove d'armonia e di grazia e di espressione e concorre così anch'essa, potentemente, ad integrare, in una perfetta fusione dei vari elementi, le facoltà creative degli artisti (8). Così furono possibili le grandiose creazioni musicali ritmiche ed orchestriche di Eschilo e di Sofocle, forme insuperabilmente perfette di un'arte che, prima e sola, fece appello a tutte le attività estetiche per esprimere, da una compiuta sintesi, una nuova visione della vita.

Anche in questo campo dunque, il risultato di questo processo evolutivo fu un approfondirsi ed un arricchirsi dell'anima greca alla luce di nuove intuizioni. Tutto quello, che dello sviluppo di essa possiamo intravedere in quest'epoca non sempre chiara e lievi-

tata da oscuri fermenti, concorre, in fondo, a creare forme di vita sempre più elevate, esprimendosi in tipi umani sempre più perfetti e sempre più partecipi e creatori insieme di valori universali.

2.

La creazione sua più originale e (per tutto lo svolgimento della letteratura greca) più densa d'avvenire è senza dubbio il mito, considerato come fattore di poesia. Per la prima volta anzi il mito diviene esso stesso arte ed impronta tutta la poesia greca di un carattere inconfondibile, che non perderà più fino a quando saprà liberamente e spontaneamente creare, di essere cioè intimamente legata alla coscienza dell'intero popolo, del quale diventa così l'espressione più sincera. Il mito — per molti secoli ancora — sostituirà nell'artista l'ispirazione personale e soggettiva, costituirà anzi esso stesso l'ispirazione più sentita nell'anima dell'artista, creando così alla base ed intorno all'opera di lui un clima di concordia, un motivo di aderenza con l'anima del popolo. Bisogna d'altra parte riconoscere che il mito greco era singolarmente dotato per adempiere a questa funzione: per il greco, almeno dei tempi migliori, esso era non soltanto motivo di ispirazione religiosa ma anche tradizione di glorie patrie e significazione simbolica di concezioni intimamente umane e poetiche nel tempo stesso (in quanto erano esse stesse opere di poesia), ed ancora costituì il primo impulso alla formazione di una mentalità scientifica. Tutta la grande arte greca fu trasfigurazione estetica di miti: e ciò non soltanto alla base, come materia, ma come elemento essenziale della stessa opera d'arte. Anche la tendenza, così presto apparsa, di una revisione critica del mito in base ad una più evoluta morale, non significa tanto un ripudiare il mito come elemento d'arte, quanto il bisogno di renderlo più consono alla nuova etica, ma lasciandolo alla sua funzione, della quale anche i poeti, che sembravano più scettici, non vollero e non seppero fare a meno. La ragione principale di ciò è forse in questo che il mito, per la sua stessa natura,

trasferiva la visione dell'artista su un piano universale, nel quale la persona del poeta si riconosce ed è assorbita nel tempo stesso; e la creazione artistica, mentre si libera, in tal modo, da elementi troppo personali e subbiettivi, viene ad acquistare, trasfigurata com'è di un carattere di pura fantasia al di fuori di ogni contingente, un significato profondamente simbolico ed ideale.

Mito divino e leggenda eroica furono dunque, per certo, l'eredità più singolare e più decisiva che l'epos accolse dallo spirito greco. L'epos ben lungi dall'esaurirne i motivi di creazione artistica, pur avendo formato, alla fine della sua evoluzione, un ciclo in cui i miti e le leggende più importanti del popolo greco furono sistemati e quasi canonizzati, lasciò ancora, da sfruttare, quasi inesauribili possibilità. Poichè l'arte, in Grecia, non fu creatrice di miti, anche quando parve che l'artista più personalmente e singolarmente li trattasse e li elaborasse. E mentre, per una parte, la natura stessa del mito lasciava al poeta la facoltà di trasfigurarlo a suo modo e secondo le proprie esigenze, dall'altra il fatto stesso di ispirarvisi creava già un atmosfera di simpatia con l'anima del popolo sulla base di un elemento universalmente noto ed accettato. Per questa ragione può parere che i poeti greci, e i tragici particolarmente, siano stati poco originali. E certo dell'originalità, intesa come una ricerca del nuovo tutta esteriore, essi si curarono meno che tanto, contenti come furono di poter, ciascuno secondo la propria sensibilità, ricreare il mito antico e sempre nuovo nella vita intima del proprio spirito e nella espressione artistica, pur rimanendo in una fondamentale aderenza alla tradizione. Sotto le forme note, lo spirito lavora, approfondisce, rivela sensi sempre nuovi. Si pensi — ed è forse l'esempio più convincente — alla quasi innumerevole varietà, pur nella sostanziale identità morfologica, delle « annunciazioni », « deposizioni », « crocifissioni », « madonne », « sacre famiglie » nella nostra pittura primitiva e del rinascimento. In questa apparente immobilità di tipi si manifesta e si potenzia invece al più alto grado tutta la prodigiosa vitalità della nostra pittura, la quale, ogni volta che un artista

ebbe un proprio sentimento da esprimere, seppe creare un nuovo capolavoro.

* * *

Schiusa la fiorita dell'epica, la potenza creativa del mito come ispiratore dell'arte sembra notevolmente affievolita: ciò che in parte è dovuto, più che ad un esaurimento, ad una evoluzione di queste forze creative verso altre forme ed altri ideali. Quel mondo ionico, che aveva creato l'epos, si volge ora alla speculazione filosofica (fisica e cosmogonica) e se pur sembra ripudiare la mentalità mitica per il bisogno di un principio scientifico a spiegare l'origine delle cose, continua, in realtà, ad operare ancora per mezzo di miti e nell'ambito del pensiero teologico, in quanto al mito di una teogonia sostituisce i miti di *archè* e di *physis* trascendenti la realtà fenomenica, come tentativi di una interpretazione idealistica del mondo, sulla base di un principio assoluto al quale si possa ricondurre l'origine e l'essenziale identità delle forme e che perciò sostituisce (e spiritualizza anzi) il primitivo concetto teologico (9).

Mentre, da una parte, il pensiero mitico si evolve in questo senso nella Ionia e, lanciato alla scoperta del mondo, sembra tutto assorbito in questo meraviglioso èmpito che ha esso stesso il miracolo di una creazione, il mondo eolio, dall'altra parte, nelle forme del canto che attinge alle fonti dell'anima popolare, afferma, se pur con altri intenti anzi in un'abbandonata e felice spensieratezza, i diritti dell'individuo e dà origine così alla lirica d'amore. Ma certo chi raffronti le manifestazioni poetiche del periodo epico con quelle dei circa tre secoli seguenti non può, in complesso, non constatare, se non un decadimento, certo una molto minore vastità di respiro e di visione. Mentre il mondo dei filosofi si arricchisce e si approfondisce prodigiosamente di nuove esperienze, ognuna delle quali integra le precedenti e pone a sua volta le esigenze di un ulteriore sviluppo, il mondo dei poeti, invece, appare singolarmente ristretto. Alle grandiose creazioni dell'epos segue la breve canzone di Alceo e di Saffo. E mentre, nel cerchio della cultura epica, anche la Grecia propria aveva espresso, con la

scuola eliconio-beotica di Esiodo, una sua visione della vita, ora invece gli impulsi creativi della nuova cultura sembrano allontanarsi ancora più dalla Grecia, per manifestarsi nelle isole e nelle colonie, le quali, in questo periodo, hanno una parte di gran lunga preponderante nello sviluppo della cultura greca. Sembra che manchi ancora, nella Grecia del continente, un centro di ispirazione e d'attrazione, un centro non soltanto politico ma soprattutto spirituale. E infatti la vita politica della Grecia propria, fino all'età di Solone, è un periodo singolarmente oscuro, nel quale, all'interno, le *pòleis* elaborano lentamente le nuove istituzioni, mentre, fra di loro, lottano in alterne e vane contese di supremazia. Solo a Delfi e, in minor grado, ad Olimpia, per opera della casta sacerdotale, si organizzano dei tentativi di rapporti intercantonali: ma la vita della Grecia, in questo periodo, rimane singolarmente chiusa e ristretta e risente, anche nello sviluppo spirituale, di questa situazione di particolarismi locali, che non riescono a prevalere. Alcune regioni, come la Beozia e l'Attica, sembrano del tutto chiuse alle vie dei grandi scambi commerciali (e culturali); mentre la funzione di mediatrice fra le colonie e il continente è riservata principalmente alla regione dell'istmo e del nord-Peloponneso; ma, in complesso, per la Grecia continentale, questo fra l'VIII e il VI secolo è un periodo di arresto e di ripiegamento su se stessa, in cui oscuri fermenti etnici religiosi e sociali lavorano silenziosi a preparare quella che sarà, fra poco, la grande rinascita.

Siamo, così, sulle soglie dell'epoca tragica.

* * *

Federico Nietzsche, che aveva pur dimostrato di essere un filologo di metodo, scrisse (nel 1872) intorno alle origini della tragedia un libro originale e decisivo, anche se errato nelle premesse ed arbitrario nelle conclusioni. E poichè alla filologia ufficiale riuscì facile dimostrare inesatta l'intuizione primordiale del libro (l'antitesi Dioniso-Apollo), si è creduto, sembra, di averlo così liqui-

dato e definitivamente superato col giungere ad una più realistica e storicamente esatta visione del problema delle origini della tragedia.

Ma il libro, nato dalla passione di una grande anima che nel nome di Dioniso anticipava la visione del danzante distruttore Zaratustra, oltre ad essere ispirato ad una concezione del fenomeno tragico quale nessuno ebbe mai più profonda e più aderente all'essenza intima del fatto, ebbe soprattutto il merito di immettere il problema delle origini della tragedia nel vivo della cultura del tempo e di farne, come meritava di essere, il problema centrale della rinnovata coscienza europea alla ricerca di una grande arte. E bisogna d'altra parte riconoscere che esso rappresenta un geniale tentativo di comprendere la tragedia. Ancora oggi, dopo decenni di indagine storica, archeologica, epigrafica, etnologica intorno a questo problema dei problemi, mentre la conoscenza dei singoli fatti è notevolmente progredita, chi voglia tentare una sintesi organica e convincente si trova di fronte a difficoltà insormontabili.

La ragione è che, storicamente, il problema non ammette soluzione, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze. Troppe cose ancora rimangono oscure, perchè vi si possa costruire su una teoria comunque soddisfacente. Tutto quello che si può fare, ancora oggi, è l'espore la successione dei fatti storicamente accertati ed il tentarne, in base alle fonti, una interpretazione. Ma quivi, più ancora che in qualunque altro problema, il terreno è infido ad ogni passo. Le fonti letterarie, contraddittorie e frammentarie come sono, non soccorrono se non per giustificare le asserzioni più divergenti; le fonti archeologiche ed epigrafiche, se hanno permesso di stabilire alcuni punti fermi, non ci illuminano proprio su quel periodo che più ne ha bisogno; i tentativi moderni di ricostruire una storia delle origini sono — bisogna dirlo — o insufficienti o fantastici: il risultato è che una modesta confessione di ignoranza sugli sviluppi di essa è forse l'unica premessa per veder chiaramente quel poco che appare dai fatti.

Bisogna pur dire, inoltre, che questa curiosità delle origini,

questa curiosità che informa tutta la ricerca moderna, minaccia di fraintendere il valore essenziale, che è artistico, del fenomeno. La tragedia, a quel che noi sappiamo, appare alla luce dell'arte (ed anche della storia, per chi non si contenti delle date cui non risponda nessun contenuto) con Eschilo. Quando si parla di « origini » della tragedia, sembra, naturalmente, che si vogliano perciò cercare le origini della tragedia di Eschilo: occorre dire che, in questo senso, il problema non ha ragione di esistere, perchè la tragedia di Eschilo è creazione del suo solo genio, creazione autonoma e spontanea, come ogni opera d' arte ?

Si cercheranno allora risalendo a ritroso (se pur il procedimento è legittimo, ma certo non è proficuo in sede estetica) le origini della tragedia di Frinico, di Pratina, di Cherilo, di Tespi. A questo punto, ci manca l'elemento essenziale di giudizio, le opere. Ma se anche le avessimo (e il non averle non è soltanto un caso, ma significa pure qualche cosa), ben poco ci illuminerebbero sul problema delle origini. O questi precedenti stadii della tragedia riuscirono ad essere delle forme d'arte, e allora si riproduce, per ciascuna, il caso di Eschilo, cioè dell'autonomia creativa; o non lo furono: e allora non interessano che la storia esterna della tragedia, l'evoluzione delle forme esteriori nelle quali il fatto artistico, per noi ignoto, si inquadra. E quand'anche oltre Tespi, cioè nel più fitto buio di una tradizione insufficiente e contraddittoria, si riuscisse ad individuare il nucleo primitivo, intorno al quale si organizzò la tragedia, anche questo gioverebbe ben poco, se non avessimo altri mezzi, ad intendere non solo la tragedia di Eschilo, ma anche quella dei precursori.

Con ciò non si vuole, in omaggio ad una verità estetica che sembrerebbe soprattutto comoda, eliminare il problema storico e negare l'importanza che esso può avere, una volta risolto, ad intendere la tragedia anche come fatto artistico nella serie dei suoi sviluppi. Se la tragedia, fino ad Euripide, serbò ancora tanto di tradizionale non solo negli aspetti esteriori ma anche nello spirito, ciò è dovuto appunto ad una tradizione, alla forza di un'eredità

accettata dallo stesso poeta, che a lei subordinava spesso anche l'impulso creativo per plasmarlo secondo quasi immobili canoni, in cui sarebbe troppo semplice vedere soltanto delle esteriorità senza valore per il significato stesso dell'opera d'arte. Ma ciò riguarda, più che altro, la storia del « genere » (che pure per i Greci è una categoria estetica e non una costruzione storicistica) ed ha, in questi limiti, una reale importanza: sebbene poi ognuno veda quanto, pur sotto le forme nulla o di poco mutate, la tragedia di Euripide sia altra da quella di Eschilo.

Rimane, dunque, il problema storico, che noi abbiamo voluto nettamente separare da quello estetico, il problema di una storia esterna della tragedia, per risalire, attraverso le varie forme che essa assume nel tempo, a quello che fu il nucleo onde nacque. Ricercare quali furono queste forme, concatenate nel tempo in una successione ininterrotta, fino all'apparire del primo fenomeno che ci autorizza a parlare di una tragedia, a dire che la tragedia è nata. E ricercare, se è possibile, in questa successione anche i caratteri storici che condizionarono l'evoluzione del fatto artistico, ricercare cioè, attraverso le mutevoli forme, l'essenza stessa del « tragico ». Ma non bisogna partire dal preconconcetto, troppo diffuso, che questa essenza sia da ritrovare necessariamente più genuina e più spontanea solo che si riesca ad avvicinarsi alle origini. Le origini, come sono rudimentali nelle forme, così sono, molto spesso, incerte e quasi inconsapevoli delle possibilità artistiche, che si rivelano solo quando — e ciò accade di rado nelle origini — nasca colui che sa dare al fenomeno un significato nuovo.

In questo senso dunque e con le restrizioni sopra accennate, rimane, legittimo e proficuo, un problema delle origini della tragedia.

* * *

In Atene, durante il secondo decennio del sec. V, vediamo, già nettamente sviluppati e ciascuno con caratteri proprii, tre componimenti poetici: la tragedia, il drama satiresco, la comedia (il mimo, che fiorì e rimase in Magna Grecia, completa il quadro

di questa poesia, che si suole chiamare drammatica): per ciascuno dei tre, la data di nascita come forma d'arte (che coincide con la loro apparizione sulla scena ateniese) è rispettivamente il 534 (Tespi di Icaria), il 500 circa (Pratina di Phleius), il 486 (Chionide Attico); ossia si presentano ad Atene come generi di importazione. Fra la tragedia e il drama satiresco appare anche, intorno al 508, l'istituzione dell'agone ditirambico per coro di uomini alle grandi Dionisie, vinto la prima volta da Hypodikos di Chalkis (10), anche egli uno straniero.

Fissando tali date, dalle quali avevano inizio le serie cronologiche epigrafiche delle *didaskalìai* e delle *nìkai*, la tradizione ha voluto dunque nettamente separare questi atti di cittadinanza della drammatica da tutti i tentativi precedenti, che si erano svolti fuori di Atene o non erano stati fino a quel momento riconosciuti dallo stato ateniese con l'introdurli nel programma delle varie feste dionisiache, come elementi di culto, sotto la sorveglianza dei pubblici poteri. Atene dunque, almeno ufficialmente, non conosceva e non riconosceva una storia della tragedia, del drama satiresco e della commedia fuori di Atene e prima delle rispettive apparizioni nella *pòlis*.

Non si può negare che, almeno nel significato e nelle linee generali, questa posizione di Atene di fronte alle origini di dette forme poetiche, non sia giustificata. Per noi certamente il problema non è così semplice (sebbene già Solone ed Erodoto (11) attestino che la cultura greca del tempo non era priva di qualche curiosità al riguardo): ma è certo che anche la nostra visione guadagnerà in chiarezza, se ci porremo da questo punto di vista e se stabiliremo come un dato di fatto che soltanto ad Atene, ed a partire dalle date tradizionali, questi componimenti assumono dignità artistica, organizzazione tecnica, importanza religiosa e politica. D'altra parte decenni di ricerche dovrebbero ormai aver dimostrato l'inutilità di insistere nei tentativi di ricostruzioni delle origini, che non possono raggiungere alcun risultato sicuro.

Di tutta la letteratura antica sulla drammatica, che Aristotele

promosse e che fu notevolmente copiosa (12), noi abbiamo, oltre la *Poetica* d'Aristotele, essa stessa incompleta, solo pochi e scarsi frammenti, di origine età e valore molto diseguali, su cui non si può costruire nulla di organico e di sicuro (13). Ma fin d'ora diciamo — e non sembri eresia — che, se anche avessimo, intere, tutte le opere relative di Aristotele e di Teofrasto, per ricordare solo le più importanti e le più presumibilmente utili, la nostra conoscenza sicura del problema sarebbe di poco avanzata. Avremmo bensì nuove cause di infinite controversie, ma ben poco di certo, almeno per la questione delle origini. Conosceremmo, più completamente, le opinioni di Aristotele e il sistema storico da lui costruito intorno alle origini del fatto drammatico: ma, per ciò che concerne il periodo pre-ateniese, saremmo allo stesso punto di ora, a meno di non rimetterci del tutto alla sua autorità. La *Poetica* è lì a dimostrarlo.

La ragione è che Aristotele non aveva, e non poteva avere, altri « documenti », che non esistevano. I « fatti », che egli credeva di sapere, non erano oramai più documentabili, e forse non lo erano mai stati.

Nella necessità di organizzare un sistema (esigenza caratteristicamente aristotelica (14) e che ha influito sulla costruzione stessa del sistema), egli non ha potuto che darci l'aspetto della questione come egli la vedeva e nemmeno con sufficiente chiarezza e completezza, se pure queste mancanze sono da mettere sul conto della destinazione originaria dell'opera e dello stato attuale del testo. E mentre egli crede di poter seguire le vicende stesse della tragedia fino alla *archè* in una successione coerente ed organica, in realtà egli non ha fatto che congiungere arbitrariamente, se non in un esplicito rapporto di causa-effetto, almeno in una successione di « post hoc ergo propter hoc », elementi originariamente autonomi ed indipendenti. Poi l'autorità immensa del nome e la mancanza di più sicuri dati, hanno fatto sì che tutta l'antichità quasi concorde (15) ripetesse, o rielaborasse con variazioni trascurabili, le congetture aristoteliche.

Le difficoltà sollevate, per la questione della origine della

tragedia, della *Poetica* sono di duplice ordine: 1) l'impossibilità di mettere d'accordo Aristotele con se stesso; 2) l'impossibilità di mettere d'accordo ciò che Aristotele dice con ciò che noi sappiamo (16). Tutte le spiegazioni finora tentate non reggono: e lo dimostra, in mancanza d'altro, il succedersi di innumerevoli tentativi, ognuno dei quali, confutando i precedenti, offre a sua volta motivi di confutazione.

Rimane da considerare ciò che noi sappiamo da altre fonti, letterarie storiche ed archeologiche, fuori di Aristotele. In questo campo la scienza moderna ha tentato varie soluzioni, di cui le più recenti muovono tutte, in complesso, dall'indirizzo della scuola, prevalentemente inglese, dei *folkloristi*. Sebbene queste ricerche abbiano l'indubbio merito di aver notevolmente chiarito molti aspetti delle manifestazioni religiose e culturali della Grecia primitiva, bisogna tuttavia dire che esse debbono essere valutate sul puro terreno paleoetnologico, ma non portano nessun contributo alla soluzione del problema storico e letterario. L'aver documentato che tutti i popoli primitivi utilizzano, come elementi fondamentali del culto, la danza e la « mimica »; l'aver dimostrato che queste forme del culto sono comuni anche ai Greci dell'età preistorica e protostorica; l'aver rintracciato, presso altri popoli primitivi e presso gli stessi Greci, manifestazioni « mimiche » in rapporto con il culto degli eroi o semplicemente dei morti, con il culto delle potenze della vegetazione o con le forme iniziatiche dei riti della pubescenza, con i primitivi « misteri » (*dròmena*) delle religioni ctonie o con eredità di riti totemici: tutto ciò non avanza di una linea la soluzione del problema. Anche in questo campo, è stata esiziale la superstizione del « primitivo ». Nulla giustifica il procedimento di voler trovare comunanza di origini tra un fatto d'arte come la tragedia greca e le cerimonie di popoli ancora oggi primitivi e che non arriveranno mai alla civiltà: e nemmeno è lecito il voler vedere un rapporto causale tra quel tanto di primitivo che, anche in tempi storici, rimane in alcuni aspetti dei culti greci e la più elevata manifestazione d'arte cui i Greci siano arrivati. Poichè,

dopo tutto quello che l'indagine demopsicologica ci ha insegnato, rimane sempre da rispondere a una semplice domanda, alla quale nessun parallelo e nessun accostamento arreca luce: perchè — cioè — soltanto nella Atene del V secolo la tragedia sia arrivata, per la prima volta e per l'ultima nella storia del mondo, a creare una prodigiosa fiorita di capolavori. Sia pure partendo, ciò che non è dimostrato, da origini così umili, e comuni, come si vede, a quasi tutti i popoli: tanto a quei pochi che hanno creato la civiltà del mondo, quanto a tutti gli innumerevoli altri (i soli veramente « primitivi ») che non arrivarono e non arriveranno mai ad elevarsi.

* * *

Affermata dunque, come noi affermiamo, la inutilità di una ricerca sulle origini della tragedia come fatto d'arte, rimarrebbe la possibilità di tentare un disegno della storia esterna della tragedia. Ma l'esperienza sembra aver dimostrato che anche i più probabili fra i tentativi del genere vanno inevitabilmente incontro a due ostacoli: o si generalizza — si rimanga o no nel solco della tradizione —, o si è portati a sopravvalutare un fattore a discapito degli altri. Con tali sistemi, come è chiaro, nulla guadagna la visione reale e totale del problema, che è molto più ampio, e profondo insieme, di quanto comunemente appaia. Nè aiutano di molto quelle formole che sembrano tornare di moda (si pensi allo « spirito attico » del Pohlenz e alla « Ochlokratie » del vecchio Bernhardt, ad esempio), le quali, per voler essere sintetiche e comprensive, finiscono con l'essere oscure, se non prive al tutto di valori concettuali.

Sebbene tale compito non rientri di proposito nel nostro argomento, sembra tuttavia utile il delineare per sommi capi quale fu l'ambiente onde nacque la tragedia e quali elementi particolarmente contribuirono, ciascuno nella sua reale importanza storica, alla formazione di questa, che fu per certo la più felice e perfetta creatura dell'anima greca. In tal modo, col definire che cosa fu la

tragedia fino all'apparizione di Eschilo, saremo anche in grado di meglio intendere la grandezza di lui.

3.

Ciò che costituisce la vera novità della tragedia e la distingue nettamente da tutte le precedenti forme letterarie, è senza dubbio l'elemento drammatico, ossia l'azione. Bisogna d'altra parte tener presente che questo elemento non solo non è peculiare della tragedia, in quanto è comune anche alla commedia ed al drama satiresco, ma, con tutta probabilità, ebbe la sua prima manifestazione, popolare in origine e poi letteraria, proprio nella commedia (17). Ma non è qui il caso di insistere sulle differenze, fondamentali e profonde, che passano fra l'elemento drammatico della tragedia e quello della commedia. Basti pensare che, in realtà, la commedia non fu mai un vero e proprio drama: la commedia dorica fu prevalentemente satira di costumi a tinta filosofica e moraleggiante; la commedia antica su un pretesto di azione ricavò le sue fantasie più belle e più geniali, quasi sempre intimamente episodiche ed artisticamente autonome dallo sviluppo della debole trama; la commedia di mezzo e la nuova predilessero soprattutto lo studio dell'*êthos*, ed ognuno vede quanto scarsa sia in esse l'importanza dell'azione, la quale poi si riduce a pochi tipi schematici. La verità è che l'azione, sebbene nella tragedia rappresenti in qualche modo un elemento ascitizio, proprio nella tragedia trovò il suo vero significato e la ragione di essere, informando la stessa opera d'arte non soltanto negli aspetti esterni, ma nel dinamismo istesso della creazione. Soltanto nella tragedia l'azione è un fattore essenziale, se pure non assolutamente indispensabile (18).

Quando perciò, a parte le favole di una origine sicionia, una tradizione concorde, forse originariamente peripatetica, fa di Tespi (19) l'inventore della tragedia, non si può negare che ciò non sia fundamentalmente esatto. Tale primato è giustificato dalla tradizionale attribuzione a Tespi di due novità, il prologo e la *rhêsis*, o, ciò che viene a dire lo stesso, del (primo) attore.

Con tali innovazioni, che anche noi, con la tradizione, potremmo confermare a Tespi, nasce veramente la tragedia. Tespi segna così la fine di quella fase corale e lirica, nella quale l'antichità quasi tutta e molti dei moderni pensano di ritrovare gli antecedenti della tragedia; di quella fase (che potremmo dire ditiram-bica, se il termine non fosse secondo noi equivoco), alla quale non si vede donde sarebbe venuto l'elemento drammatico, e che non si sa bene perchè avrebbe dovuto attendere proprio fino a Tespi e al 534 per trasformarsi in tragedia.

La tragedia invece è una creatura nuova, senza legami con il passato. Nata dallo spirito e dalla sensibilità dei tempi nuovi, essa non dipende dal ditirambo più che dalle altre forme della lirica corale: nè il presunto elemento drammatico, che nel ditirambo sarebbe costituito dall'*exarchon*, è peculiarità di questo componimento (20). E nessuno vorrà pensare che un qualunque coro lirico, per qualunque occasione, non avesse bisogno di uno che fosse, al coro, guida e sostegno. D'altra parte, nello stesso ditirambo, l'« intonare » rimontava, anche letterariamente, a parecchio tempo prima: non si capisce perchè, a drammatizzarsi e trasformarsi in attore, avrebbe dovuto attendere tanto. Nè l'elemento dionisiaco, che nella tragedia ateniese è tutto esteriore e rituale, poteva pretendere più che altre materie mitiche, quali ad esempio la passione di Adrasto o i *dròmena* mistici (21), ad essere l'esclusiva fonte del tragico.

In realtà, l'attrazione, tutta esteriore, della tragedia nascente nel rituale dionisiaco, fu opera personale di Pisistrato. Quando, chiamato Tespi ad Atene, bisognò dargli un luogo adatto per le sue rappresentazioni, non si trovò di meglio che l'orchestra circolare nel recinto di Dioniso Eleutherèus, di cui lo stesso Pisistrato aveva favorito l'ingresso e la diffusione in Atene (22). Per tale ragione e forse per nessun'altra, la tragedia fu connessa col programma ufficiale delle grandi Dionisie, da Pisistrato istituite. E poichè la medesima orchestra serviva anche per gli altri cori lirici, e segnatamente per il ditirambo; e poichè il ditirambo era tradi-

zionalmente dionisiaco, ecco che, già nell'antichità, si crea, da una coincidenza tutta esteriore e dovuta all'iniziativa di Pisistrato, la teoria di una derivazione della tragedia dal ditirambo. Ma il ditirambo, ad Atene ed altrove, continuò una sua evoluzione autonoma; e non è senza significato il fatto che soltanto dopo la tragedia, e cioè nel 508, esso fu ufficialmente compreso nel programma delle grandi Dionisie. E quando, come si suole, si cita Bacchilide (23) a dimostrare che il ditirambo conteneva già questo primordiale elemento drammatico, donde sarebbe evoluta la tragedia, si dimostra proprio il contrario. Si dimostra che, senza le innovazioni di Tespi, o di chi per lui, il ditirambo sarebbe rimasto eternamente allo stato lirico e corale, anche se dialogato, ciò che è ben lontano dall'equivalere a drammatico. Allo stesso titolo, potrebbero pretendere alla origine della tragedia il partenio di Alcmane o l'epitalamio di Saffo. Con l'esempio di Bacchilide si dimostra soltanto, se mai, che il ditirambo aveva subito l'influsso della tragedia. Ma è influsso puramente formale e nulla di drammatico è in quel componimento, come nei *Persiani* di Timoteo. E, per giunta, l'esempio di Bacchilide documenta una cosa ancora più decisiva: che cioè il ditirambo, nel V secolo, non aveva ormai più nulla di dionisiaco (24). Come nulla di intimamente e specificamente dionisiaco, a parte la topografia e il calendario, ebbe la nascente tragedia.

Unico punto oscuro, in questa per noi sicura autonomia della tragedia, rimane la questione del nome: *τραγῳδία*. Comunque se ne interpreti l'origine e il valore dei componenti, la parola rimane geneticamente e semasiologicamente oscura: il *tràgos* come premio del cantore è solo un tardo *àition* pseudo-etimologico; l'equazione *tràgoi* = coreuti (25), mentre non giova affatto nemmeno alla tesi dionisiaca (in quanto il *kômos* di Dioniso, in Attica, è di satiri ippomorfi; nè i Sileni capriformi peloponnesiaci e del vaso François sono per nulla dionisiaci) (26), non spiega perchè, se l'equazione fosse stata vera, il nascente carne dovesse chiamarsi

τραγωδία e non οἱ τράγοι, come ci dimostra il parallelo del drama satiresco che si denominò οἱ σάτυροι e non *σατυρωδία.

E se si pensa che il derivato *tragikòs*, fin dalla sua apparizione, significò esclusivamente « tragico » e non « caprino », si vede chiaro che il senso specifico etimologico (27) del primo componente (*trâgos* = capro) andò ben presto perduto nella coscienza dei parlanti e che forse, anche per gli Ateniesi del tempo, la *tragodia* non fu mai quel « canto dei capri », che la tradizione vorrebbe affermare.

La sola cosa sicura è che, nella parola, il vocalismo della contrazione ci riporta senza dubbio nel territorio attico. In quanto alla origine ed al vero significato, non si può che confessare la nostra ignoranza. Ma forse i *trâgoi*, se mai ebbero una qualche parte reale nel fatto oltre che nel nome della tragedia, sono da riconnettere a più antichi e per noi oscuri elementi rituali assorbiti dalla nascente tragedia; la quale, come dimostrano altri elementi tradizionali e rimasti immutabili (si pensi alla maschera e all'esclusione delle attrici) (28), dovè probabilmente essere inserita su antiche ed eterogenee manifestazioni di culto, dalle quali le vennero e le rimasero questi relitti (29).

* * *

La novità decisiva e fondamentale della tragedia, quale appare già con Tespi e quale è possibile solo per mezzo delle innovazioni a lui attribuite, è che ora per la prima volta ci appare il *mythos* trasfigurato in *drâma*, la leggenda ravvivata in azione. Per questo fatto, che se fosse dovuto veramente e soltanto all'iniziativa di un solo, sarebbe assolutamente geniale, la tragedia si stacca nettamente da tutto ciò che il mondo greco, e non soltanto greco, aveva fin'allora veduto. E, comunque ne sia della sua origine, rimane un fatto di portata incalcolabile.

Per valutarne pienamente il significato e le conseguenze, bisogna, per un momento, pensare a quello che era stato, prima della

tragedia, la poesia greca. Ciò che distingue le grandi epoche della storia creatrici di valori eterni è che, in esse, quasi sempre, l'arte, con la creazione di tipi ideali, precorre la vita, la quale ad essi si informa e si adegua.

La grande arte, la sola degna del nome, non ha bisogno di imparare nulla dalla vita, dalla realtà; e l'artista può attingere a queste (ma non più profondamente e più sensibilmente di chi viva soltanto senza creare opera d'arte), solo a patto di poterle trasfigurare nella fantasia creatrice e di poterne così trarre immagini eterne di vita, nelle quali si riconosce l'uomo del tempo e quello del più lontano avvenire. Sembra d'altronde che, allo stesso modo che solo i popoli più felicemente dotati e più evoluti sono capaci di creare tipi umani morfologicamente autonomi e psichicamente superanti dalla compagine etnica, che rimane invece più uniforme negli strati inferiori (ciò che fa riscontro alla monotonia tipologica dei popoli primitivi: si pensi ai negri, ad esempio), così soltanto gli artisti più geniali sono capaci di creare, in una fecondità e varietà più ricca della stessa natura, le figure immortali dell'arte.

Se questo è vero, bisogna riconoscere che soltanto con la tragedia l'anima greca trovò tutte le sue possibilità, le quali, in questa forma d'arte a lei veramente ed intimamente congeniale, si esaltano al prodigio. Come sempre accade, il bisogno di una espressione nuova creò la forma nuova e questa a sua volta diede consapevolezza all'impulso che l'aveva creato.

Se si pensa che l'evoluzione culturale e psicologica della Grecia del tempo coincide con l'evoluzione dell'intera umanità (30), si riconoscerà più facilmente ancora donde derivasse e che cosa significasse questo impulso nuovo. La poesia intanto, nonostante i millenni di civiltà egiziana, babilonese, assira, indiana, minoica, era nata soltanto in Grecia e con Omero, cioè da quattro secoli appena. L'epos omerico aveva veramente chiuso un'epoca del mondo, l'età eroica. Essa riassumeva ed esaltava, ma non senza un contenuto nuovo ed ellenico di umanità, tutta la passata storia del mondo nell'immagine di una vita ancora quasi indifferenziata

fra il divino e l'umano, dove risplendevano le mitiche e favolose albe dell'umanità bambina. Era questo, già al tempo di Omero e di Esiodo, un lontano sogno perduto: ma era anche la prima volta che l'umanità lo rivivesse in una creazione d'arte.

Poi, già con Esiodo, appaiono nuove aspirazioni. Il giambo e l'elegia, mentre da una parte attestano il bisogno di una maggiore aderenza alla vita, dall'altra, con tutta la lirica, dimostrano anche la crisi dell'anima greca, che non sa più ritrovare il baldo e fecondo èmpito creativo dell'epos. Nè d'altronde la poesia lirica segna un progresso effettivo verso la scoperta di un nuovo mondo ideale e nemmeno assolve il compito di esprimere una visione nuova: in realtà, nelle forme e nel contenuto, il mondo lirico rimane ancora nell'orbita dell'epos. Il punto di vista è ancora il medesimo: solo che, esaurite le possibilità creative dell'epos, questa concezione della vita si ripiega su se stessa ed isterilisce. Sola, la fresca linfa di una nuova vita produce mirabili germogli nel campo della speculazione cosmologica e si appresta, di là, a trasformare tutto il mondo greco.

E' appunto intorno alla metà del secolo VI che questo rinnovamento esplose in una mirabile pienezza di vita ed investe tutte le manifestazioni dello spirito ellenico. Si ha l'impressione che l'uomo prenda coscienza di se stesso e che, attraverso questa coscienza nuova, interpreti con altri occhi tutti gli aspetti della vita; una sensibilità giovine e fresca, che, se ancora aderisce alla natura delle cose, si illumina, senza esserne sopraffatta, di un maturo e vigile spirito di riflessione, di un'ansia di ricerca, di una curiosità che non lascia nulla di intentato. L'umanità crea il linguaggio di una filosofia che scopre nuovi mondi e dà loro nuovi nomi; crea nuove forme di attività e di vivere civile; giunge alle grandi creazioni della statuaria e del tempio dorico; si arricchisce di nuove esperienze etiche e religiose; intravede, per la prima volta, il destino di una vita oltremondana.

Tutto ciò la Grecia aveva creato per la forza primigenia del *mythos*. Ma ora, dopo quattro secoli, dopo aver dato vita alle mi-

rabili e grandiose creazioni dell'epos, la fonte del mito era inaridita nell'anima degli uomini. La poesia — cioè, nell'età pre-tragica, la lirica in tutte le sue forme, anche le più elevate — non è ravvivatrice di miti: si pensi anche a Pindaro, nella poesia del quale il mito è, fundamentalmente, un accessorio ed ha perduto oramai l'intima ragione di essere, che è la sua stessa potenza di creare, come una forza della natura. L'uomo greco se ne era straniato perchè il mito non rispondeva più alla sua sensibilità: e fino a quando fosse rimasto, come era, una vuota forma, non poteva più dare nulla all'anima dell'artista. Di fronte al nuovo fervore di vita che ovunque intorno prorompeva, di fronte alle nuove infinite possibilità di cui l'anima greca si scopre e si sente capace, il mito si trovava vuoto di umanità.

Fu forse questo bisogno di rinnovare il mito e di adeguarlo alla nuova visione della vita, quello che determinò la creazione di Tespi. E forse — come suole accadere — il precursore stesso non si accorse del mondo nuovo che egli aveva dischiuso e bisognò attendere il genio di un poeta, d'un grande poeta, che ne mostrasse tutto il valore. Ma sta il fatto, significativo, che ciò accade soltanto ora, a questa svolta decisiva dell'evoluzione greca.

* * *

L'innovazione, in sè, è semplicissima e non sembra, a prima vista, tale da produrre una sì radicale trasformazione nella vecchia poesia. Sull'orchestra è il coro, che canta e danza, formato di 48 coreuti (31) disposti, secondo l'azione richiede, in file o in linee. Ma ecco che, di fronte, appare il personaggio nuovo, l'attore (32), « risponditore » o « interprete » che sia, il quale parla: di contro al *mèlos*, il *lògos*. Egli ha la maschera e un costume (33), che lo distinguono dal coro e permettono, ancora, che egli possa impersonare varie parti. Ciò presuppone una sia pure rudimentale scena, forse proprio una tenda in origine, dietro la quale, al coperto dal pubblico, l'attore poteva cambiare maschera e costume: la scena,

rispetto all'orchestra circolare, poteva o essere disposta tangenzialmente o intersecarla come corda. La posteriore evoluzione architettonica del teatro e la costituzione stessa, tetragona, del coro rendono più probabile la seconda ipotesi. Naturalmente il lato occupato dalla scena era sgombro di pubblico, il quale circondava il resto dell'orchestra, frontalmente al coro.

L'attore era il poeta in persona (34). A questi, cioè a se stesso, Tespi affidò il prologo, monologato, e la parlata o il dialogo (35). Mentre prima il coro non aveva altra possibilità che un continuo melologo, sia pure talvolta dialogato, era costretto cioè ad un monotono raccontare, ecco che la sola presenza dell'attore rende possibile, semplice e primitiva quanto si voglia, una azione. Il contrasto, che del tragico è l'aspetto esterno insieme e la condizione che meglio lo realizza anche intimamente, è creato. Per opera di esso il mito non è più veduto, raccontato: è vissuto, individuato nel tempo e nello spazio in una persona fisica che agisce e soffre; è incarnato, visibilmente e sensibilmente, in una individualità umana che ne assume e ne rivela tutti i caratteri; è ipostatizzato e proiettato come cosa viva, dalle lontananze favolose dei tempi e dei luoghi, in una realtà presente, che mentre conserva, del mito, i valori ideali, gli dà insieme una possibilità, finora ignota, di aderire, con tutti i sensi, all'anima degli spettatori. E quando si pensa che, come presso tutti i popoli, il nome è un *tabù* intimamente legato alla persona che lo porta e che l'assumerlo vuol dire impossessarsi di quanto la persona stessa ha di più intimo, noi dobbiamo guardarci, con la nostra mentalità, dal parlare di « illusione » (36) e di « finzione » e dobbiamo piuttosto ritenere che, presso i Greci del tempo, la trasfigurazione avesse un senso di realtà effettiva, molto più valida e possente che non ai nostri occhi (37). Ancora oggi del resto, di fronte a un'opera di teatro che profondamente ci prenda, noi ci sentiamo veramente entro un cerchio magico, dove i termini di illusione e di realtà si confondono, e il gioco scenico assume il valore di una prodigiosa evocazione che travolge ed an-

nulla ed amplia i limiti del nostro stesso individuo psichico, per effetto di questo puro incantesimo che è, sostanzialmente, il teatro.

Così il *mythos* è divenuto il *drâma* (38). La trasformazione investe l'essenza stessa della cosa e si può dire anzi che essa sola rivela il valore fondamentale del mito, che è creazione di persone fantastiche, ossia poetiche, dando loro la possibilità di quella compiuta apparizione e di quella immediatezza espressiva, che solo è possibile sulla scena. Le figure del mito assumono i contorni di una realtà sensibile; alla pura visione fantastica si sostituisce il senso di una presenza fisica. E mentre ciò non intacca affatto i valori ideali del mito, li adegua in qualche modo, e nel miglior modo possibile, alla nostra sensibilità, li traspone da una pura sfera fantastica sul piano della nostra vita, del nostro destino, delle nostre passioni. E intanto, per ciò stesso, il poeta può, più compiutamente che mai, attraverso le figure del mito creare dei veri uomini: onde le creature del teatro nascono già segnate da una pienezza e da una evidenza di vita, che nessun'altra arte può dare.

Ognuno vede che, per effetto di questa semplice innovazione, l'immenso patrimonio di miti e di leggende rientrava così, d'un colpo, nella sensibilità degli Elleni. Mentre li legava ancora più saldamente al loro passato glorioso di gesta e splendente di saghe che erano insieme la memoria e la coscienza della stirpe, nel tempo stesso non li straniava dal presente, che si affermava con tanti diritti e con così profonde esigenze di rinnovamento e di creazione, in quanto, inevitabilmente e fortunatamente, le figure del mito, rivissute attraverso l'anima del tempo, venivano ad esprimere ed individuare la nuova visione della vita. Tutto ciò, naturalmente, non accadde d'un tratto e forse Tespi non lo prevede nemmeno. Ma ciò non toglie che tutte queste possibilità erano insite, in germe, nella nuova arte.

In qual modo Tespi abbia saputo servirsene, noi non possiamo più dire. Il fatto che abbia avuto bisogno di un prologo, lascia ragionevolmente supporre che egli già ponesse sulla scena delle azioni di una certa complessità, le quali rendessero utile l'im-

piego di una breve esposizione preliminare dell'argomento. Il dialetto della parlata era l'attico, ma non scevro di ionismi; il metro, tetrametro trocaico (39). E poichè l'attore usava la maschera, ciò vuol dire che egli si trovava nella necessità di raffigurare almeno due personaggi: ce n'era abbastanza per una trama drammatica non del tutto primitivamente semplice. Tuttavia, com'è naturale, il coro era ancora l'elemento predominante a dare il tono all'intera opera. Ciò non tanto per la vicinanza alla presunta origine ditirambica e dionisiaca, ma per un fatto più semplice e più storicamente vero. Si pensi che, da circa due secoli, la sola grande poesia che avesse oramai la Grecia era la lirica, particolarmente corale. Era essa che aveva trovato e perfezionato le forme musicali e orchestriche del lirismo ed aveva anche, in qualche modo, cercato di adattare i temi mitici. E poichè anche ora la nuova poesia è concepita in modi musicali, è chiaro che il poeta non poteva rinunciare, sia pure attraverso le modificazioni necessarie, a questo patrimonio artistico. E come la grande melica corale era stata, se non di origine, di lingua e per elezione dorica, così si possono spiegare anche le deboli tracce di « dorico » (40) che rimangono nel lirismo della tragedia: il ditirambo invece, a quel che sappiamo, non era mai stato, almeno esclusivamente, di lingua dorica (41).

Sarebbe sommamente interessante conoscere per intero almeno una delle tragedie di Tespi. Siamo invece, anche su questo punto, ridotti ad una quasi totale ignoranza. Esclusi i quattro frammenti (42), manifestamente falsi, a noi giunti, rimangono i quattro titoli, tramandati da Suida: ἄθλα Πελίου [ἢ Φόρβας], Ἴερεῖς (?), Ἡΐθεοι < ἢ Φόρβας > II ενθεύς, che noi inclineremmo a ritenere autentici appunto in considerazione del loro scarso numero, quando sembra che difficilmente un falsario avrebbe resistito alla tentazione di mostrarsi più copiosamente informato (43).

E' stato già osservato, naturalmente, che Dioniso sembra aver avuto una parte modestissima nell'opera di Tespi: il fatto, se anche non permette conclusioni definitive, rimane non per tanto

significativo, se si tiene conto che siamo all'atto di nascita della tragedia. Dell'unica tragedia dionisiaca, il *Pentèon*, possiamo facilmente arguire la materia: è interessante però osservare che essa non è intitolata dal coro (Euripide invece dal medesimo mito fece le *Baccanti*), ciò che potrebbe indicare che la parte e il significato del coro, in questa tragedia, non erano predominanti.

Anche gli altri titoli illuminano poco: le *gare sulla tomba di Pelia* ci riportano agli stesicorei ἄθλα ἐπὶ Περίῳ (44), che continuano a loro volta la tradizione epica del XXIII dell'*Iliade*. Per gli Ἡρόδοι, la scoperta dell'omonimo carme bacchilideo (XVII) sembra confermare la congettura del Girard (45), che ivi fosse celebrata l'impresa di Teseo (con l'auriga Phorbas?) contro il Minotauro. In quanto agli Ἰερεῖς, il semplice titolo non permette congetture probabili: a meno che, come io riterrei, non sia da leggere Ἰερεῖαι (46), che fu il titolo di una tragedia di Eschilo ispirata alla leggenda di Demetra. Abbiamo così una tragedia di argomento dionisiaco, una tratta dalla leggenda eroica tessalica, una (e forse due) da leggende particolarmente care agli Ateniesi. Il poco che è lecito congetturare intorno alla materia delle tragedie rende ancora più spiacevole la perdita totale di questi primi documenti della nascente musa.

* * *

Dopo Tespi, fino all'apparizione di Eschilo sulla scena (a. 499; o, per lo stato attuale della nostra documentazione, fino all'epoca delle Supplici: a. 493-90), non sembra in realtà che la tragedia abbia molto profittato delle proprie possibilità. Le incertezze e le lacune della tradizione non permettono di tracciare un quadro, nemmeno molto approssimativo, di questa età pre-eschilea: ma, attraverso il poco che se ne può vedere, si direbbe che la tragedia attenda oramai il poeta di genio, che sappia avviarla alla sua grandezza.

Fra i precursori immediati di Eschilo la tradizione ricorda

soltanto Cherilo, Pratina e Frinico. Cherilo è poco più che un nome: per gli altri due siamo un po' meglio informati, ma è ben poco ciò che possiamo dirne di sicuro.

Degli altri quattro (o cinque) poeti che, con i quattro finora nominati, precedevano il nome di Eschilo nella iscrizione ateniese dei vincitori tragici nelle Dionisie, ignoriamo anche i nomi (47).

E' del Kaibel l'ipotesi, accettata dal Flickinger e dallo Schmid (48), che, in principio, l'agone tragico sia stato non annuale, ma penteterico e che soltanto nel 502-1, riformato il programma delle grandi Dionisie, i concorsi siano stati organizzati nelle modalità e nelle forme che poi conservarono: agone annuale, cioè, e presentazione da parte di ogni poeta di una trilogia tragica seguita da un drama satiresco. Sembra intanto strano che proprio i concorsi tragici, che della nuova festa annuale introdotta da Pisistrato dovevano essere la maggiore attrattiva, fossero, non si comprende per quale ragione, istituiti come quinquennali; nè si può pensare ad una modifica di Pisistrato o dei Pisistratidi, che appare poco probabile e della quale nessuna notizia è giunta. Se d'altra parte si tiene conto che, nel periodo fra il 534 e il termine massimo del 476 (*Fenicie* di Frinico), bisogna collocare qualcosa come non meno di 250 (con 15 vittorie) opere attestate dalla tradizione (49), diventa del tutto impossibile aderire all'ipotesi del Kaibel; poichè non è da pensare — e sarebbe l'unica soluzione — che, in tale epoca, un così grande numero di tragedie fosse composto senza il preciso scopo di essere presentate ai concorsi dionisiaci (50).

D'altra parte è proprio in questo scorcio del VI secolo che la tragedia, dopo i primi tentativi di Tespi, si organizza, si sviluppa e consegue attraverso lente e continue modificazioni quella « forma naturale », nella quale già Aristotele vedeva conchiuso il ciclo d'evoluzione determinato dalle stesse intime leggi del genere letterario. Per ciò che riguarda l'evoluzione della forma scenica della tragedia, sebbene non sia più possibile oramai distinguere la parte di ciascun poeta, bisogna tuttavia, prendendo le *Supplici* come

termine di riferimento (ma non decisivo, perchè non è da escludere che già prima, per opera di Eschilo stesso o di Frinico, possa essere apparsa qualche innovazione), ammettere che proprio in questi anni fra il 534 e i primissimi del secolo V la nascente tragedia raggiungesse quella costituzione alternata di parti liriche e di parti dialogate che, se pure non furono mai rigidamente fisse, oscillano tuttavia entro limiti determinati: un prologo, una parodos, una successione alterna di episodii e di stasimi, una parte lirica finale. La tragedia si impianta così su più salde e definite basi costruttive, cui fa riscontro una progredita complessità dell'azione drammatica (si ricordino le aristoteliche « piccole (breve, semplici) favole » della tragedia incipiente); sostituisce al tetrametro trocaico il trimetro giambico (che segnò certamente un'altra tappa nello scadimento del predominante lirismo primitivo e nel corrispondente affermarsi di nuove possibilità del drama); introdusse le parti femminili (dove appare la ricerca verso una più complessa e più psicologicamente ricca dramaturgia). In pari tempo si venivano perfezionando gli schemi dell'orchestica e i modi musicali, che i poeti attingevano, pure con le necessarie modificazioni ed innovazioni, al patrimonio della lirica corale; la recitazione e la mimica, alla scuola della tecnica rapsodica, nonchè il costume stesso dell'attore; l'organizzazione dello spettacolo e le prime rudimentali finzioni e macchine sceniche. Il luogo stesso, il teatro, si viene adattando verso quelle forme, richieste dall'ottica dall'acustica e dal gioco scenico, che rimarranno poi definitive nel teatro classico, quando verranno tradotte in pietra; si definisce il cerimoniale delle funzioni religiose che precedono ed introducono all'agone tragico; si stabiliscono le modalità dei concorsi stessi, sia nelle fasi preliminari, come la richiesta del coro e la preparazione di esso, sia nello svolgimento conclusivo, quando cioè si fissa il numero dei tre poeti concorrenti e della presentazione di una trilogia tragica da parte di ciascuno (una tetralogia, più tardi, quando Pratina avrà introdotto e fatto apprezzare il drama satiresco) (51). Si arriva insomma a tutto quel complesso di norme e di tradizioni, che al

tempo di Eschilo appaiono convalidate da una lunga esperienza e che danno alla tragedia, già agli albori del V secolo, una fisionomia che, se è ancora in via d'evoluzione e ammette qualche possibilità di innovazioni, si rivela tuttavia, nelle linee generali e fondamentali, già canonizzata secondo quelle necessità insite nell'opera d'arte, che solo una lenta elaborazione aveva potuto esprimere ed avviare a concretezza di forme. Sulla via forse inconsapevolmente aperta da Tespi, la tragedia aveva trovato oramai le proprie leggi, la propria struttura, la propria natura attraverso l'anima dei poeti che operavano in quella perfetta e profonda adesione, di tutto un popolo e di tutta una città con le sue istituzioni religiose e civili alla nuova arte, che contribuisce a formare intorno alla tragedia ateniese del tempo una atmosfera inimitabile di presagio, d'aspettazione, di nascita, di prodigio rifluenti dall'anima della moltitudine a fecondare il genio dei poeti e dall'opera dei poeti nella coscienza del popolo.

Sembra difficile ammettere — se si tiene conto di tutto ciò — che tale somma di progressi e tale clima sia potuto nascere intorno ad un fatto così episodico, quale sarebbe stato l'agone penteterico, che, nel tempo da noi considerato, avrebbe comportato non più di otto concorsi; nei quali dunque è impossibile far rientrare non solo il numero delle opere attestate dalla tradizione, ma anche, e forse a maggior ragione, tutto il processo evolutivo della tragedia da Tespi ad Eschilo, quale noi abbiamo tratteggiato e quale, con molta verisimiglianza, si può ritenere abbia avuto luogo. Molto probabilmente invece la riforma del 502-1 non fece che codificare ciò, che una tradizione oramai più che trentennale aveva lentamente e costantemente, anno per anno, elaborato intorno alla nuova arte, fin dalla prima apparizione di Tespi.

* * *

La stessa istituzione dell'agone tragico, intanto, è certamente posteriore al 534. La cosa è intuitiva, ma merita di essere chiarita: nonostante le espressioni di alcune fonti (52), si deve ritenere che

in principio, e forse per alcuni anni, Tespi fu solo, sulla scena ateniese, senza concorrenti. Nel 534, secondo tutta la tradizione, alla quale per questo fatto bisogna prestar fede, la tragedia appare ad Atene come una novità, della quale si riconosce e si tramanda inventore Tespi. Se invece Tespi avesse avuto dei competitori, fin dal 534, è chiaro che non sarebbe stato egli l'inventore: d'altra parte il concetto stesso di « inventore », che nel caso di Tespi è legittimo, se pure si ammettano (ciò che non è improbabile) dei precedenti extra-ateniesi ed extra-urbani (cioè nelle Dionisie agresti), include necessariamente ed afferma il presupposto di unicità ed esclusività dell'invenzione. Le fonti pertanto, le quali attestano esplicitamente di agoni a proposito di Tespi, vanno nettamente interpretate nel senso che per un certo numero di anni, breve forse ma oramai non precisabile, Tespi non ebbe concorrenti. Ma quando l'esempio ebbe fruttificato e nuovi poeti furono sorti a coltivare la nascente prediletta tragedia, allora, per questo solo fatto, fu necessario stabilire una gara: lo stesso Tespi, perciò, durante la sua carriera, si trovò ad avere quei competitori, che in principio non potevano esistere.

Il primo, forse, di questi competitori di Tespi fu Cherilo (53), che fu anche il primo tragico ateniese. Fra il 523 e il 520 partecipò ai concorsi tragici, dei quali è questa la prima menzione sicura. Compose 160 drammi e riportò 13 vittorie: ciò che attesta di una prodigiosa fecondità e di una lunga carriera (durata almeno fino al 499, nel quale anno gareggiò con Pratina e con Eschilo, che era alla sua prima prova), nonchè di una costante simpatia da parte degli Ateniesi verso la sua opera. Egli non mancò nemmeno di approfittare delle innovazioni dei suoi concorrenti, componendo dei drammi satireschi sull'esempio di Pratina (quindi ancora dopo il 499) e introducendo un ruolo femminile nella sua *Alope*, dopo Frinico. Dovette avere una parte notevole, ma oggi imprecisabile, nel perfezionamento dei modi orchestici e melici, se è vero che uno scritto di Sofocle « sul coro » lo prendeva, insieme con Tespi, a rappresentante della ormai arcaica tecnica corale. L'innovazione, a

lui attribuita, delle maschere e del costume per l'attore, non è sicura nemmeno presso Suida, che la riferisce « secondo alcuni ».

Di tante opere noi non conosciamo più che un sol titolo (l'*Alope*), due frammenti da ignote tragedie e una citazione che forse permette di restituire un altro titolo. Per l'argomento dell'*Alope* è da tener presente, oltre le omonime tragedie di Euripide e di Karkinos, che anche Eschilo scrisse un *Kerkyòn satirico*; i fr. 2-3 (se son proprio di lui e non dell'omonimo epico di Samo) ci offrono due esempi notevoli di quello stile immaginoso che sarà poi nella maniera di Gorgia; il fr. 4 permette, con molta probabilità, di congetturare un *Fetonte*, per la materia del quale si possono confrontare le *Eliadi* di Eschilo e il *Fetonte* di Euripide.

* * *

Quasi coetaneo di Eschilo, Frinico (54) di Polyphrasmon nacque ad Atene intorno al 535: nonostante la lunga attività e la quasi concorde fama che di lui rimase, sembra che egli non sia stato nè molto fecondo, nè molto fortunato. Dopo una prima vittoria fra il 511 e il 508 con un'opera a noi ignota e un insuccesso, politico ma non artistico, con la *Presa di Mileto* (a. 492), non abbiamo più notizia di altri successi fino alle *Fenicie* (a. 476): di lui non rimangono che 9 titoli e 27 frammenti. Non v'è ragione di dubitare che egli sia stato « discepolo » di Tespi, se pur la parola si debba intendere nel senso che è solito presso gli antichi; così come fra le sue tragedie almeno una (*Alceste*) giustifica l'invenzione a lui attribuita della maschera (e quindi della parte) femminile. Errata invece è l'attribuzione, secondo le medesime fonti, di aver inventato il tetrametro trocaico (cioè, in ogni caso, di averlo introdotto nella tragedia): è più probabile, se mai, che egli abbia usato, per la prima volta nel drama, il trimetro. Morì in Sicilia, dove forse lo aveva attratto lo splendore della corte di Ierone, alla quale intorno al medesimo tempo si recava anche Eschilo. Col figlio Polyphrasmon, anch'egli poeta tragico, abbiamo il primo

esempio di quelle famiglie di tragici, che sono così frequenti e caratteristiche (Pratina, Eschilo, Sofocle, Euripide, Karkinos) in Grecia.

Frinico fu, senza dubbio, un grande innovatore: nel vasto patrimonio di miti e di leggende, egli attinse con una larghezza ed indipendenza di criterio veramente singolari, escludendo il ciclo epico (omerico) e sviluppando piuttosto saghe locali, ma non ateniesi, come le Danaidi, Alcesti, Eracle, Meleagro, Atteone, Tantalo. Egli meritò dunque di esser da Plutarco accomunato ad Eschilo nell'aver avviato la tragedia verso due elementi che rimasero fondamentali, i *mythoi* e i *pàthe*. La sola scelta di argomenti come quelli di Meleagro-Altea, di Alcesti, di Tantalo, dimostra chiaramente l'importanza che, nella tragedia di Frinico, ebbero questi elementi passionali (e femminili), che possono ben considerarsi una felice e ferace novità. Leggende e miti di tutta la Grecia contribuiscono ad arricchire di nuovi elementi la tragedia, ed è significativo che, in tanta varietà, rimanga escluso anche qui, almeno per quel che sappiamo, proprio Dioniso: e non è affatto sicuro che Frinico abbia composto drammi satireschi.

Ultima e meno fortunata, ma per noi altamente significativa, rimane la più originale delle sue innovazioni. Le altre rappresentano, in fondo, dei fatti naturali nella evoluzione della tragedia: ma con l'ispirarsi alla storia attuale, Frinico dimostrò senza dubbio di avere una visione tutta personale della nuova arte, su cui egli volle innestare la fervida gloriosa realtà del proprio tempo. Con la *Presa di Mileto* e le *Fenicie*, Frinico diviene il primo poeta della storia, della vivente storia che l'arte trasfigura, oltre la stessa immensa grandezza dell'evento, in valore di eternità. Che egli poi, su quella via, abbia trovato pochi seguaci, non è del tutto esatto, come vedremo: ma, per limitarci alla tragedia, gli rimarrà almeno, oltre la propria gloria, quella di aver additato ad Eschilo la via a creare un capolavoro.

Per lungo tempo, e quando già i tre grandi avevano creato tante perfette opere, rimase viva in Atene la memoria dei soavi ed appassionati canti del poeta, che tanto aveva contribuito ad arricchire

chire di nuova vita, nella materia nelle forme nello spirito nella melodia, la tragedia ateniese. Sebbene la perdita delle opere non ci consenta di valutarne appieno la grandezza, si può tuttavia dire di lui che egli fu veramente un precursore.

* * *

L'opera di Pratina (55) di Fliunte, per quanto Suida lo chiami poeta tragico, appartiene più propriamente alla storia del drama satiresco. La notizia della stessa fonte, che egli « per primo compose drammi satireschi », non può essere messa in dubbio, quando sia interpretata nel suo vero significato: Pratina, cioè, fu il primo che, dagli informi e rudimentali cori di satiri peloponnesiaci (demoni capriformi della vegetazione), trasse una forma drammatica, modellandola sugli schemi della tragedia del tempo, e immettendovi il mondo mitico e leggendario della tragedia. Così una lunga tradizione, che faceva capo ad Arione, trovava modo di organizzarsi in forma d'arte proprio su quella scena ateniese, che aveva già creato la tragedia e la commedia, e veniva, con queste, a completare la triforme immagine della nuova musa.

Quando questa novità abbia avuto luogo, non è sicuro: è probabile, però, che intorno al 500 la scena ateniese abbia visto per la prima volta i satiri. Da allora, l'attività di Pratina fu rivolta prevalentemente a coltivare il drama satiresco: egli, infatti, ne avrebbe scritto ben 32, contro 18 sole tragedie. Ma è molto difficile che queste cifre siano esatte. E se, d'altra parte, è vero che egli vinse una sola volta, sembra lecito dedurre che la novità non dovè poi essere tanto bene accolta, come vorrebbero farci credere gli antichi e molti moderni. Siamo ben lungi, quindi, dal tradizionale restauratore dei trascurati valori dionisiaci: e che la realtà fosse più modesta, lo dimostra il fatto che il drama satiresco fu sempre considerato un'appendice dell'agone tragico e che non ebbe la forza, da solo, nè di introdursi nelle Lenèe (dove già fra il 580 e il 560 Susarione avrebbe avuto il primo coro comico), nè nelle Dionisie (dove fra poco, nel 486, sarà ammessa la commedia), ma

si dovè sempre accontentare di una posizione secondaria, usufruendo del coro, accordato al poeta tragico per la trilogia prima e poi per la tetralogia.

Ad ogni modo per quel che ci riguarda, l'avvento di Pratina è degno di nota, perchè attraverso la sua innovazione l'agone tragico raggiunse quella forma, che sarà normale per Eschilo, della trilogia tragica seguita dal drama satiresco. E' molto probabile che l'uso della trilogia si sia venuto spontaneamente determinando durante l'attività di Frinico, per essere poi sancito nella riforma del 502: quando, pochissimi anni dopo, apparvero i satiri di Pratina, poichè nelle Dionisie ancora non esisteva il coro comico, essi furono aggregati all'agone tragico. Lo stesso Pratina, che fu anche autore di tragedie, inizia la tradizione, che non sarà mai più interrotta: ed è significativo che non si conosca un sol nome di poeta esclusivamente satiresco, così, come nessun poeta comico comporrà mai satiri (e nessun poeta tragico scriverà mai comedie, o viceversa (56); fin dalla loro apparizione, queste forme nascono e sono sentite come nettamente separate, senza possibilità di interferenze: la tragedia, con il drama satiresco, da una parte; la commedia dall'altra).

In tal modo, sulla fine dell'età pre-eschilea, l'organizzazione esterna della tragedia è compiuta, entro quei limiti che, mancando ancora l'intervento di un vero genio creatore, erano tracciati dalla naturale evoluzione dei fatti. Pratina segnò l'ultima tappa: e poichè, presso gli antichi, i drammi satireschi di Eschilo furono fra tutti i più celebrati (sebbene, dinanzi a questo coro di lodi, lasci piuttosto scettici la realtà: nessun drama superstite e, anche relativamente, poco numerosi e poco significativi i frammenti), è giusto che il nome di Pratina venga ricordato come quello di chi, con una felice innovazione, contribuiva a preparare l'opera grandiosa di Eschilo.

NOTE

- (1) per il reale carattere pan-ellenico (cioè pan-acheo, in quest'epoca) dell'impresa troiana è particolarmente significativo il *Catalogo*, di cui qualche rara e breve interpolazione non infirma l'importanza come documento: cfr. Glotz G., *Hist. gr.* I (Paris, 1925) p. 86, 95.
- (2) il carattere di società segreta, ad essi peculiare, è forse dovuto non solo al bisogno di un rito iniziatico, comune a tutte le società primitive e connesso con le forme più rudimentali dell'organizzazione sociale e religiosa, ma anche alla necessità, in cui questi culti si trovarono, di doversi nascondere di fronte alla religione degli invasori, o perchè questa li perseguitasse o perchè essi stessi non volevano profanare i loro riti al contatto di altre manifestazioni religiose (per la seconda ipotesi, cfr. Lawson J. C., *Modern greek folklore and ancient greek religion*, Cambridge 1910, p. 567 sg.).
- (3) Zaleuco: cfr. Schmid W., *Gesch. d. griech. Lit.* I 1 (1929) p. 662, 3; intorno al 663, cfr. Glotz, *op. c.* I, p. 240; (per le prime legislazioni scritte nella Grecia, a Creta, Tebe, etc.) 241 sg.: ma la tradizione (Aristot. *Pol.* 2, 3, 7; schol. *Pind. ol.* 13,15) conosceva anche un Phidon corintio del IX sec. (?), cfr. Glotz, *op. c.*, I p. 317,120.
- (4) « archeologia » esiodea in generale: cfr. Schmid, *op. c.*, I 1 p. 278, e i miei *Elementi primitivi nella poesia esiodea*, *RIGI* 15 (1931) p. 105-149.
- (5) la costante e consapevole imitazione omerica, da parte di tutti questi poeti sia pure in grado diverso, non contraddice affatto a quanto si è affermato. Ciò che è nuovo, intimamente, è lo spirito della poesia: che essa poi riecheggi le forme dell'epos, è dovuto alla forza della tradizione e all'influsso di quel poeta, che veramente, come Platone osservava, aveva educato tutta la Grecia. Del resto, accanto alla tradizione, non

mancano e non sono meno significativi i caratteri, anche formali, della nuova poesia.

- (6) è la tradizione dell' ἄγών in Chalkis, su cui cfr. Schmid, *op. c.* I 1 p. 253 sgg..
- (7) cfr. Schmid, *op. c.* I 1 p. 332 (,7) - 334; Del Grande C., *Sviluppo musicale dei metri greci*, RIGI 10 (1927) p. 138 sg.; *Espressione musicale dei poeti greci*, Napoli 1932, p. 153-156.
- (8) per la danza a Sparta, cfr. Weege Fr., *der Tanz in der Antike*, Halle 1926, p. 35-49, e p. 31-35 per i precedenti cretesi ed omerici.
- (9) questo carattere dell'antica speculazione è nettamente formulato in un lucido articolo di Mondolfo R., Φύσις e θεῖον, *Atene e Roma* 37 (1935) p. 81-100.
- (10) Hypodikos, cfr. Schmid, *op. c.* I 1, p. 544, 5; 545; 2 (1934) p. 82,3; Flickinger C. Roy, *The greek theater and its drama*³ 1926, p. 11,23; più esattamente nel 510/9 oppure 509/8, secondo Pickard - Cambridge A. W., *Dithyr. tragedy and comedy*, Oxford 1927, p. 25,1.
- (11) secondo una tarda fonte, Joann. Diacon. (sec. XII: cfr. Krumbacher K., *Gesch. d. byz. litt.*², p. 197, 1) ed. Rabe, *Rh. Mus.* 63 (1908) p. 150,7-9, Solone avrebbe ritenuto Arione come il primo ad aver introdotto τῆς τραγωδίας ... πρώτον δρᾶμα: cfr. Pohlenz M., *Die griech. Tragödie, Erläuterungen*, Leipz. 1930, p. 3; Flickinger, *op. c.*, p. 8 sg. Per Erodoto, vedi: I 23 (Arione), V 67 (cori tragici a Sicione), VI 21 (Frinico); influssi eschilei, cfr. Schmid, *op. c.* I 2 p. 569,7; per i suoi noti rapporti con Sofocle (e reciproci influssi), Schmid, *op. c.* I 2 p. 318,569-572; Perrotta G., *Sofocle*, Messina 1935, p. 24-27: un complesso di fatti, che denota il vivo interesse dello storico per la tragedia.
- (12) letteratura antica sulla tragedia, cfr. Schmid, *op. c.* I 2 p. 33; 182,7; 309,1.
- (13) anche la sistemazione tentata dal Pohlenz, *op. c.*, *ibid.* p. 2-5, non sembra del tutto chiarificatrice: la tradizione, ch'egli

chiama alessandrina, è anch'essa, in definitiva, di origine peripatetica. E si aggiunga che, se appare già così poco sicura la più antica tradizione peripatetica (di Aristotele e di Teofrasto in persona), a maggior ragione si può dubitare dell'opera della filologia alessandrina, che non potè certo essere informata più di Aristotele.

- (14) il procedimento, applicato da Aristotele alla drammatica, continua un caratteristico procedimento derivante dagli studii biologici e naturalistici (cfr. Reymond A., *Histoire des sciences exactes et nat. dans l'ant. gr.-rom.*, Paris 1924, p. 62,2); il bisogno di rintracciare le *forme naturali* (φύσις quasi μορφή, εἶδος, cfr. Bonitz H., *ind. aristot.* 839^a 16 sgg.) per definire l'essenza del fatto. La teoria della *Poetica*, inoltre, va inquadrata nel poderoso tentativo di sistemazione enciclopedica, rappresentato da tutta l'opera aristotelica: in tal modo se ne comprendono meglio il processo formativo ed il valore metodologico.
- (15) ad esempio, quella che il Pohlenz, *op. c.*, *ibid.* p. 2, presenta come una conseguenza della nuova concezione alessandrina (tragedia perchè il premio era un τράγος: non « canto dei τράγοι »), è anche nel *Marmor Parium*, IG XII 5 (1913-19) 444 (ed. v. Gaertringen), ep. 43: [ἄθλον ἐ]τέθη ὁ [τ]ράγος: l'iscrizione è dell'epoca di Ptolemeo Filadelfo, intorno al 260; essa rispecchia naturalmente una tradizione più antica (probabilmente derivata da un attidografo: cfr. v. Gaertringen, p. 111, per la questione generale delle fonti), sulla quale è difficile abbia influito la filologia alessandrina.
- (16) sebbene non rientri nel nostro argomento, l'importanza del problema è tale da consigliare ancora un tentativo di chiarimento dell'intero brano *Poet.* 4, 1449^a 9-24. Poichè il passo è intricatissimo e non è facile, alla lettura, seguirne il pensiero, ecco lo schema grafico che di esso proponiamo, integrandolo con qualche altra importante notizia di fonte aristotelica:

(ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον *Pol.* VII 7,1342^{b7})

ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον

γενομένης ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς

κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη

[τὸ σατυρικὸν καὶ ὄρχεστικόν?]

μικροὶ μῦθοι, λέξεις γελοία, τετράμετρον

(διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὄρχεστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν)

ὄψὲ ἀπεσεμνύθη διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν

λέξεως δὲ γενομένης αὐτῆ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον

μέτρον εὔρε

πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἐπαύσατο ἐπεὶ

ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν

[τραγῳδία?]

(Θέσπιδες δὲ πρόλογον καὶ ῥῆσιν

(οἱ περὶ Φρύγιον ἦσαν μᾶλλον

Αἰσχύλος

τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος

καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε

παρεσκεύασεν

Σοφοκλῆς

τρεις δὲ καὶ

ἡ
ε
ε
β
ο
γ
ο
ι

(ὀντιποιῶνται τῆς ... τραγωδίας ... οἱ Δωριεῖς, 1448^a30;

ἔνιοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ, *ibid.* 34)

?

⌘

ἐξεῦρεν, ap. Themist. *or.* 26, p. 382 D)

μελοποιοί, [Aristot.] *Probl.* 19,31,920^a11-13)

ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Α. ἤγαγε

καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν

σκηνογραφίαν

A giustificare questa distribuzione e successione da noi proposte delle varie fasi, si rifletta anzitutto che, secondo Aristotele, il principio al quale naturalmente si è informato lo sviluppo della tragedia è quello della ricerca della propria φύσις, la quale sembra raggiunta quando la tragedia ha trovato la λέξις (scil. σπουδαία) e l' οἰκεῖον μέτρον, quando cioè merita propriamente il nome di τραγωδία (invece, parlando della fase satirico-orchestra, Ar. dice genericamente ποίησις e non τραγωδία). Tale φύσις è conseguita attraverso le successive μεταβολαί, dopo le quali la tragedia ἐπαύσατο: è evidente perciò che il periodo delle μεταβολαί, mentre è da riferire all'età pre-tespica, comincia solo con la αὔξεισις κατὰ μικρόν e non prima, poichè prima di questa αὔξεισις ci troviamo di fronte alla fase autoschediastica (direttamente derivante dal ditirambo), nella quale non è ancora visibile la φύσις propria della tragedia (cioè ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς). Pure chiarita in questo modo, che a noi sembra il migliore, tale successione, molte difficoltà ancora rimangono.

Una riserva preliminare intanto è richiesta dalla affermazione dello stesso Ar.: αἱ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις καὶ δι' ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἢ δὲ κωμωδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν. Si dovrebbe dunque inferirne che, mentre della comedia sfuggono le successive fasi, per la tragedia invece Ar., a sua stessa confessione, ritiene di essere bene informato. La realtà è piuttosto diversa: e se anche si voglia limitare l'ignoranza delle μεταβάσεις comiche al solo periodo che corrisponde alle μεταβολαί della tragedia (e non dunque all'intero processo di sviluppo), non sembra ancora che si possa veramente vedere (almeno allo stato attuale della *Poetica*) una conoscenza dello sviluppo della tragedia notevolmente più completa (come ci attendremmo) di quella dell'evoluzione della comedia. Si osservi invece che mentre, almeno nella *Poetica*, Ar. ignora Tespi,

Cherilo, Pratina, Frinico, per la comedia ricorda espressamente Epicarmo (1448^a33; 1449^b6?), Phormis (? 1449^b6), Chionides e Magnes (1448^a34), Krates (1449^b7). Pertanto il dire che Ar. seppe più di quanto non ci ha detto, sulla tragedia, o il pensare a una lacuna del testo, è pura ipotesi, che non offre alcuna spiegazione utile del fatto. Noi siamo costretti a interpretare il pensiero di Ar. soltanto in base a ciò che di lui sull'argomento ci rimane.

E qui cominciano le serie difficoltà. L'accento all'origine dorico-peloponnesiaca della tragedia è lasciato sospeso: il fatto che egli ne parli una sola volta, senza aggiungere nulla del suo pensiero, sembra indicare che egli la ritenesse nient'altro che una pretesa dei Dori. Ma se ne può anche dedurre, per il solo fatto della menzione aristotelica, che la pretesa era stata autorevolmente avanzata; ed essa spostava radicalmente il problema verso le triadi: Corinto-Periandro-Arione, Sicione-Clistene (-Epigene ?). Alla prima sembra essersi riferito già Solone (cfr. sopra, nota 11), oltre Herodt. I 23; della seconda non mancavano sostenitori, come manifesta Herodt. V 67.

Ma il problema più grosso, finora fonte dei più gravi equivoci, è quello del ditirambo. L'affermazione aristotelica è perentoria, ma non perciò è meno arbitraria. Nessuna fonte, nessun documento, ripetiamo, poteva autorizzare Ar. ad una simile affermazione. Ciò è tanto vero, che essa non è accompagnata da nessun altro elemento, che pure era necessario, per chiarire dove come e per opera di chi ciò era accaduto. Io credo anzi che l'affermazione aristotelica abbia origine soltanto da una deduzione in analogia alla comedia: egli afferma che l'una e l'altra (trag. e com.) sono ἀπ' ἀρχῆς autoschediastiche e che l'una ha origine ἀπὸ τῶν ἑξαρχόντων τὸν διθύραμβον (*), l'altra ἀπὸ τῶν (scil. ἑξαρχόντων) τὰ

(*) Si osservi ancora che Ar. dice ἀπὸ τῶν ἑξαρχόντων (τὸν

φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα. Ora, in realtà, la comedia aveva origine appunto dai κῶμοι dionisiaci che, ancora al tempo di Ar., conservavano intatto il proprio carattere e mostravano manifestamente di essere i lontani progenitori della comedia. Volendo dunque cercare, per seguire il parallelo della comedia, un altro canto al quale riconnettere l'origine della tragedia (che col 534 era diventata, in Atene, una manifestazione del culto dionisiaco), non si poteva pensare che al ditirambo, tradizionalmente ed originariamente dionisiaco. E poichè il ditirambo, all'epoca di Ar. e già da lungo tempo, non aveva oramai più nulla di dionisiaco, così Ar. non poteva ripetere, a sostegno della sua tesi, l'osservazione da lui fatta a proposito dei κῶμοι, che erano cioè ancora in uso al suo tempo. Ma appunto perciò l'omissione, che spezza il parallelismo finora osservato fra comedia e tragedia, è significativa; e rivela, come io credo, il procedimento puramente analogico seguito da Ar.

διθύραμβον con l'acc. come [Hom.] *hymn.* 27,18; Archil. fr. 76 B.; Theocr. 8,62; come termine tecnico, invece, è più frequente il gen., come Σ 51,606 δ 19; Corinn. fr. 26 B.; Pind. *Nem.* 2,25; [Hes.] *Sc.* 205: *etc.*; cfr. nota 20) e non, come avrebbe dovuto, ἀπὸ τοῦ ἐξάρχοντος, poichè, per ogni coro, l'ἐξάρχειν non poteva essere che di una sola persona. D'altra parte, mancando termini di raffronto per stabilire l'esatto senso di ἐξ. (che è un ἄπαξ in Ar.), si può ammettere che οἱ ἐξάρχοντες sia semplicemente equivalente a οἱ διδάσκοντες, οἱ ἄδοντες (è l'opinione di Bradac Fr., *Philol. Woch.* 50 [1930] 284 sg., seguita da Gudeman A., *Aristoteles Poetik*, Berlin 1934, p. 133). E in tal caso si nega al ditirambo l'elemento drammatico (costituito dall'opposizione tra coro e corifeo), dal quale appunto la tragedia si sarebbe sviluppata.

Cerchiamo ora di raffigurarci il cammino dal ditirambo alla tragedia, come sembra lo abbia concepito Ar. Avremo, press'a poco, il seguente schema:

- 1) ditirambo;
- 2) « tragedia » autoschediastica, satirico-orchestra;
- 3) passaggio dal satirico alla
- 4) λέξις (σπουδαία) e all' οἰκειῶν μέτρον
- 5) παύεται (la tr.) ἔχουσα τὴν αὐτῆς φύσιν [τραγωδία]
- 6) (Tespì - Cherilo - Frinico - Pratina)
- 7) Eschilo
- 8) Sofocle

La difficoltà maggiore e fondamentale sta appunto nel passaggio da 1 a 2. Se è vero che il ditirambo, tradizionalmente dionisiaco, aveva carattere orgiastico e luttuoso, non si comprende donde, alla tragedia appena da esso derivata, sarebbe venuto il carattere satirico-orchestra, l'autoschediasma e lo stile buffonesco. Questi sono piuttosto gli elementi del drama satiresco: ma non sembra, d'altra parte, che Ar. abbia voluto indicare il drama satiresco come forma primitiva della tragedia appena nata dal ditirambo, poichè ciò, a tacer d'altro, ci riporterebbe appunto a quella origine dorico-peloponnesiaca, che Ar. sembra escludere.

Ancora: Ar. non dice dove quando e per opera di chi sia avvenuto il successivo passaggio alla σεμνότης, con la quale soltanto sembra che la tr. abbia trovato la propria φύσις e quindi la propria forma. Tutto ciò senza entrare nei particolari, ciascuno dei quali costituisce pure un grosso problema: dove e quando il dit. avrebbe dato origine alla tr.; dove e quando si sarebbe passato dal coro ciclico al coro tetragono (v. innanzi nota 31); dove e quando i τράγοι avrebbero ceduto il posto alle maschere antropomorfe; processo di eliminazione dell'elemento dionisiaco; origine del primo attore; etc. Come si vede, dopo aver esaminato senza preconetti la testimonianza aristotelica, bisogna concludere:

1) lo schema aristotelico è generico e frammentario (o insufficiente), nè si appoggia alla autorità di documenti o di fatti sicuri;

2) appena si esca dal generale e si voglia passare ai particolari, è già difficile mettere Ar. d'accordo con se stesso ed è impossibile seguire nettamente lo sviluppo del suo pensiero in proposito;

3) non si può pertanto, sulla testimonianza di Ar., fondare una teoria sicura e sufficiente.

* * *

Ma, come dicevamo, la teoria dell'origine ditirambica è stata anche la causa del più grosso equivoco. Si osservi anzitutto che non solo la tragedia non sostituì affatto il dit., il quale continuò una propria tradizione ed una propria evoluzione indipendenti (e se mai, almeno per ciò che sicuramente e storicamente è visibile, fu piuttosto il dit. ad essere influenzato dalla tr., come dimostra Bacchilide), ma il dit. fu accolto nel programma ufficiale delle grandi Dionisiache solo 26 anni dopo la tr., e cioè nel 508: appena nove anni prima, cioè, della prima gara di Eschilo e della introduzione del drama satiresco da parte di Pratina.

Se consideriamo ora la questione dell'elemento originario dionisiaco della tr., legittima conseguenza della derivazione dal dit., ci troviamo di fronte ai seguenti fatti, che sono incontrovertibili:

1) per quanto lontano si possa risalire nelle fasi della tr. propriamente detta, cioè fino a Tespi e all'apparizione dell'elemento drammatico, la tr. non presenta nulla di specificamente dionisiaco. In uno dei due soli drammi satireschi che conosciamo (e il drama satiresco avrebbe dovuto appunto restaurare lo scomparso elemento dionisiaco), Dioniso non solo non appare nella favola e nell'azione, ma non è nemmeno collegato con il coro dei satiri (v. innanzi, nota 55 in fine).

2) Sia nel periodo delle origini (da Tespi a Frinico) come nello stesso Eschilo e poi in Sofocle ed Euripide, le tr. di argomento dionisiaco sono in numero assolutamente trascurabile; nè risulta che comunque abbiano avuto, o sia stato loro attribuito dagli antichi, un significato e un valore particolari. Si osservi anzi che una fra le più antiche tr. di cui si abbia precisa notizia non era nemmeno mitica, ma ispirata alla storia contemporanea (*Presa di Mileto o Persiani* [a. 492] di Frinico).

3) Gli unici elementi, che autorizzino a parlare di rapporti fra Dioniso e la tr., sono: uno puramente topografico (la tr. nel recinto di Dioniso Eleuthereus); uno puramente culturale (tr. nelle feste dionisiache). L'uno e l'altro, fatti specificamente ateniesi ed appartenenti alla storia della tr. attica (non delle origini), la quale, come fatto politico e religioso, fu organizzata personalmente da Pisistrato. Nè d'altra parte questi elementi « dionisiaci » attici erano esclusivi della tr., ma erano comuni al dit., alla comedia, al drama satiresco, agli agoni ginnici e musicali, etc.

Nulla dunque, allo stato attuale delle nostre conoscenze, autorizza a parlare di un'origine « dionisiaca » della tr.: la quale rimane una pura ipotesi e non permette assolutamente di spiegare in qual modo, di questo elemento che sarebbe stato primitivo e fondamentale, non rimane la più piccola traccia sicura nemmeno nelle fasi più anticamente attestate della tr. stessa.

In quanto alle moderne ipotesi extra-aristoteliche, mentre si può ritenere che alcune (e nemmeno tutte) presentino qualche elemento di probabilità, hanno tuttavia il comune difetto di voler sopravvalutare elementi che non possono essere assunti come significativi e decisivi, agli effetti delle origini, per la « tragedia »; e di non poterci spiegare come, da questi primordii, si arrivi alla tr., quale appare storicamente.

Bisogna, infine, tener conto del fatto che il problema

delle origini della tr., probabilmente, può aver luce soltanto quando sia inquadrato nel problema più vasto e decisivo della origine della poesia drammatica: non è affatto sicuro, ad esempio, che le prime forme drammatiche siano state tragiche e non piuttosto comiche.

Tutto ciò sempre rimanendo nella storia delle forme esteriori e tenendo conto delle pregiudiziali, di ordine estetico, che abbiamo premesso.

- (17) tanto si può dedurre dalla tradizione, non tutta leggendaria, di Susarione (cfr. Schmid, *op. c.* I 1 p. 637; Kaibel, *CGF*, I 1, Berol. 1919, p. 77 sg.; Norwood G., *Greek comedy*, Lond. 1931, p. 14 sgg.), che avrebbe preceduto di circa 50 anni lo stesso Tespi (è menzionato in *Marm. Par.* fra a. 581 e 560: Norwood, *op. c.*, p. 14,1), e dal fatto storico del mimo popolare italiota e siceliota.
- (18) Epigene di Sicione: cfr. Schmid, *op. c.* I 1 p. 632; Flickinger, *op. c.*, p. 12 sgg.; Pohlenz, *op. c.*, *ibid.* p. 3.
- (19) anche la nota protesta di [Plat.] *Min.* p. 321 A, sulla tragedia come invenzione ateniese ancora più antica di Tespi e di Frinico, conferma indirettamente la diffusione (prima e indipendentemente da Ar., anche se il *Minos* non sia di Pl.: cfr. Christ-Schmid, *Gesch. d. gr. Litt.* I⁶1912 p. 706) della tradizione di Tespi.
- (20) ἔξάρχειν in Σ 51,316 è detto del γόος—; Σ 606, δ 19 di μολπή—; Ω 721 del θρήνος —; Archil. fr. 76 B. del peana lesbio; [Hom.] *hymn.* 27,18 del χορός —; Pind. *Nem.* 2,25 dell'epinicio.
- (21) ma anche per i *dromena* eleusinii, l'indagine archeologica sembra escludere, a causa dei caratteri strutturali del *telesterion*, la possibilità di una qualunque azione scenica, almeno e sicuramente nei tempi arcaici: cfr. Macchioro V., *Zagreus*, Firenze 1930, p. 172 sgg.; v. Wilamowitz U., *der Glaube d. Hellenen*, II, Berl. 1932, p. 481. Onde anche il Kern, che della tesi opposta rimane il più valido sostenitore (cfr. *I mi-*

steri greci dell'età classica, trad. Fr. Guglielmino, Catania 1931, p. 81 sgg.; *die Religion der Griechen*, II, Berlin 1935, p. 182-214), più che al *telesterion* (ma per la identificazione esatta del sacrario, dovuta al Noack, cfr. Kern, *Relig.*, *ibid.*, p. 186), pensa al prospiciente antro Plutonio e mentre afferma, più che non dimostri, l'esistenza di rappresentazioni drammatiche ad Eleusi, finisce col concludere, genericamente, che per l'origine del δρῶμα si deve tener conto dei δρώμενα (*Misteri*, p. 101,105), i quali poi avrebbero particolarmente influito su Eschilo (ciò che sarà discusso in sèguito: ma fin d'ora si può affermare che il noto luogo di Aristofane non significa affatto tutto quel che si vuole dedurne). In quanto poi alle sopravvivenze del mistero eleusino nel culto della Panaghia dei monasteri dell'Athos (il Kern vi insiste: *Misteri*, p. 35 sg.; *Relig.*, II 191 sg.), non credo costituiscano un argomento valido a confermare un reale carattere drammatico del primitivo mistero: esse documentano, se mai, la continuazione di un aspetto del rituale eleusino, definitosi intorno al IV secolo, forse anche sotto l'influsso del teatro, quando il δρώμενον si è in qualche modo dramatizzato, pur senza che abbia mai raggiunto un vero carattere di azione scenica. Tanto vale anche per i rapporti, documentati fino all'anno 691 (Concilio in Trullo, *can.* 62: PG 137,728 A; e fino al sec. XII da Giov. Zonaras e Teod. Balsamon ad *can.* cit., PG, *ibid.*, 732 C,730 A-B: interessante il divieto esplicito ai sacerdoti di προσωπεῖα κωμικὰ ἢ σατυρικὰ ἢ τραγικὰ ὑποδύεσθαι, di τοῦ βδελυκτοῦ Διονύσου ὄνομα τὴν σταφυλὴν θλίβοντας ἐν ταῖς ληνοῖς ἐπιβοᾶν, δι τὸν οἶνον ἐν τοῖς πίθοις ἐπιχέοντας γέλωτα ἐπικινεῖν: Zonaras attesta esplicitamente ἃ καὶ νῦν γίνονται παρὰ τοῖς ἀγρόταις μὴ εἰδόσιν ἃ ποιοῦσιν, e Balsamon aggiunge una definizione, degna di nota per l'epoca, delle maschere sopra dette; cfr. anche Conc. Laodicea, a. 343-381, *can.* 54, PG, *ibid.*, 1412 D; Justin., *Novell.* 64, cap. 123; *Basilic.* III 1,13; per continuazioni po-

polari odierne, cfr. Cottas V., *Le théâtre à Byzance*, Paris 1931, p. 23 sg.), fra il teatro e il culto di Dioniso: essi dimostrano soltanto la tenace interessante continuità di uno stato di fatto storico, che non può essere utilizzato per la questione delle origini.

- (22) l'Eleuthereus è di origine beotica (forse il *μελάναιγίς* [per l'accento, cfr. Liddell - Scott - Iones, s. v.]), così detto perchè passò in Attica dall'approdo di Eleutherai [ma nella stessa Beozia, a Potniai, c'era anche un Dioniso *αἰγοβόλος* (Paus. 9, 8, 1-2), del quale di solito non si fa menzione in rapporto alla tr.]; anche più importante, per l'Attica, fu il Dioniso di Icaria (ancor oggi Dionyso): per tutto ciò cfr. Kern O., *RE* V 1 (1903) 1019, 47-1021, 46. Del resto, la protezione accordata da Pisistrato a Dioniso non è esclusiva e va inquadrata in una politica religiosa molto più vasta, che comprende anche l'altare di Artemis Brauronia, l'*Hekatompedon* di Athena Polias, l'*Olympieion* di Zeus sulle rive dell'Ilisso, il *Pythion* di Apollo, l'ampliamento del *telesterion* di Eleusi, l'incremento delle Panatenee, l'ospitalità data all'orfismo: cfr. Glotz, *op. c.*, I p. 139, 161, 452 sg., 455, 457, 570 sg. Quanto poi all'attrazione del teatro nell'ambito, anche topografico, del culto dionisiaco, non bisogna dimenticare che essa, in tale epoca, ha luogo solo ad Atene e che ivi è dovuta a condizioni di fatto puramente locali e per niente significative come si vorrebbe: a Siracusa ad es., che è dopo quella di Atene (ma non tanto dopo, se Frinico forse e certamente Eschilo vi recitò) la più antica scena del mondo greco, il teatro è nel recinto stesso del *temenos* di Apollo (e altrettanto è attestato per Delfi, dove, se pure il teatro è del II sec. a. C., fu costruito sullo stesso luogo dov'era l'orchestra per l'antichissima agone musicale), cfr. Rizzo E., *Il teatro greco di Siracusa*, 1923, p. 32. Che poi Tespi sia proprio di Icaria, non mi pare cosa di tanto valore: se mai, questo fatto dovrebbe rendere ancora più significativa la mancanza, assoluta per

quanto sappiamo, di ogni traccia del locale culto di Dioniso nella sua opera.

- (23) Bacchyl. XVII, XVIII. Ma si osservi che intanto XVII (ἤϊθεοί) è forse un peana, non un ditirambo, come dimostrerebbe il v. 129 νέοι παιάνιξαν: cfr. Del Grande C., *Svil. mus.*, p. 58-60, che ivi esamina metricamente anche XVIII; Schmid, *op. c.* I 1 p. 534,7; contra, Pickard - Cambridge, *op. c.*, p. 40,43.
- (24) ciò è costretto ad ammettere anche il Pickard-Cambridge, *op. c.*, p. 48,81, riconoscendo egli stesso che questi sono, per giunta, gli unici ditirambi superstiti e che, per trovare una conferma di dit. dionisiaco, sarebbe ... desiderabile poter conoscere il dit. dell'età di Pindaro.
- (25) l'equazione è affermata sulla base dei tre noti luoghi (Aesch. fr. 207 N²; Soph. *Ichn.* 60; Eur. *Cycl.* 80), che si sogliono addurre a dimostrare l'aspetto caprino dei satiri del drama (considerati naturalmente, in tal caso, come una sopravvivenza o una restaurazione del primitivo coro tragomorfo della tragedia): ma lo stesso Flickinger, *op. c.*, p. 31, ammette che essi non costituiscono una prova decisiva.
- (26) i satiri ippomorfi non appaiono in Attica, dalle rappresentazioni vascolari, prima del 500; i Sileni del vaso François intorno al 575: cfr. Flickinger, *op. c.*, p. 24 sg., 31 sg. (anche per altri monumenti simili).
- (27) cfr. a proposito la strana ed isolata glossa di Hesych. I p. 279,82 Schm. ἄρθεος· τράγος.
- (28) una interpretazione di questi fatti dal punto di vista psicanalitico ho accennato in *Elementi psicanalitici nella tr. gr. I (Dioniso)*, Boll. Ist. Naz. Dramma Antico, 3 [1933] p. 321-335 = *Almanach d. Psychoanalyse* 1936, Wien, p. 128-149), p. 332 sg. A proposito della mancanza di attrici, si osservi che invece la stessa tr. predilige i cori femminili, i quali erano anzi obbligatorii in alcune forme della melica corale (partenio, imeneo).

(29) è forse questo il punto più oscuro nell'evoluzione della tr., la quale pur essendo, come noi riteniamo, autonoma, assorbì fatalmente questi elementi, largamente diffusi in tutta la religiosità greca: più ancora che ai *dròmena* eleusini, dei quali non è attestato il carattere drammatico, si può pensare ad un influsso del rituale del culto dei morti e degli eroi, per il quale, nella Grecia micenea, è documentato l'uso della maschera funebre (se anche per le sole famiglie regnanti). Certo chi, nel Museo Nazionale di Atene, ha veduto quelle impressionanti maschere d'oro, non può fare a meno di pensare alla maschera tragica e ai tanti rapporti che le leggende di Argo e di Micene ebbero con la tr. attica. Per la maschera, cfr. Bieber, art. *Maske*, in *RE* XIV 2 (1930) 2070-2120 e particolarmente: maschere rituali nel culto primitivo (nel mondo miceneo-cretese; Artemis Orthia e Art. Korythalia presso Sparta; Demetra Kidaria in Arcadia; Dem. di Lykosyra; ταῦροι di Poseidon ad Efeso; ἄρκτοι di Art. Brauronia; πῶλοι di Dem. in Laconia: donde risulta che nemmeno la maschera è un elemento specifico del culto dionisiaco), 2070-71 (cfr. anche Müller A., *Lehrbuch d. griech. Bühnenalterthümer*, Freiburg 1886, p. 270 sg.); maschera nel culto dionisiaco, 2071-72; maschere-ritratti mortuarie (oltre le micenee, a Trebenische, Olbia e Kertsch), 2105,57 sgg.; maschere apotropaiche, 2113-17; maschere di divinità dell'acqua, 2117 sgg.

In quanto agli altri elementi rituali, che poterono influire sulla formazione della tragedia, sebbene non si possa oramai definirne l'importanza e quindi fondarvi una teoria delle origini, bisogna anche pensare ai riti della vegetazione (così vicini ai culti ctonii), ad antiche e tradizionali forme di magia simpatica, a sopravvivenze di culti totemistici. Lo stesso orgiasmo dionisiaco potè contribuire, ma in grado non maggiore di altri elementi, a formare il nuovo clima religioso e spirituale, onde nacque la tr. È tutto un complesso di fat-

tori, che in varia misura concorrono a preparare l'ambiente favorevole: dei quali però, pur tenendo il debito conto, non si può esagerare il significato.

(30) agli effetti della civiltà del mondo, cioè di quanto sopravviverà come patrimonio spirituale del più lontano avvenire, l'evoluzione della Grecia è la sola che conti, in quest'epoca della storia: le civiltà mediterranee tramandano, appunto attraverso la Grecia, quel tanto di vitale, che avevano creato; le culture asiatiche stagnano senza apporti diretti ed apprezzabili alla civiltà d'occidente (e ancora esse, venute a contatto con l'occidente per la prima volta nella conquista del Macedone, ne riceveranno più che non daranno); Roma non ancora ha coscienza della propria missione storica. Solo la gente d'Israele, forse, avrà un'importanza paragonabile a quella greca: ma anch'essa potrà agire sul destino del mondo solo attraverso la cultura e la lingua dei greci e l'organizzazione politica di Roma.

(31) che Tespi avesse un coro è fuori di dubbio (cfr. Schmid, *op. c.* I 2 p. 45,6; 48,1), oltre che evidente per se stesso. Circa il numero dei coreuti, mancano testimonianze (su i 50 coreuti tragici di Poll. 4,110, cfr. Müller A., *op. c.*, p. 203,3: è una confusione con il coro ditirambico, che era effettivamente di 50 persone): ma se si pensa che nella tr. del primo periodo eschileo (fino all'innovazione di Sofocle) il coro è di 12 persone (Müller A., *op. c.*, p. 202,2-3), quante nel drama satiresco (Müller A., *op. c.*, p. 204,2), e di 24 nella comedia, ossia è schematizzato per sottomultipli di 48, sembra lecito postulare un primitivo coro tragico di 48 coreuti (Müller A., *op. c.*, p. 203,1), che, poi organizzata la tetralogia, si è suddiviso in 3 cori tragici di 12 coreuti + 1 coro satiresco, anch'esso di dodici. Ma esso differisce dal coro ditirambico per un fatto fondamentale, che è l'ostacolo forse più grave, sebbene di solito non accennato, alla derivazione ditirambica della tr.: il coro ditirambico è ciclico, il tragico è tetragono. Ciò

comporta una differenza sostanziale, schematica ed orchestica, fra i due cori: gli esempi di cori ciclici nella tr. (illustrati da Ferri S., *Coro ciclico*, in *Riv. d. R. Ist. d' arch.* 3 [1932] p. 299-320; *Coro melico e coro tragico*, in *Dioniso* 3 [1933] p. 336-345) dimostrano appunto una prassi eccezionale, dovuta a particolari e ben definite situazioni psicologiche e drammatiche, che non consentono di generalizzare. Più importante invece è la dimostrazione dello stesso Ferri (*art. c.*, *Dioniso*, p. 339) dell' esistenza, documentata archeologicamente, di cori tetragoni prima della tragedia, nella I metà del sec. VI: ove si riuscisse a dimostrare chiaramente l'origine di tale coro ed il rito cui era connesso, si sarebbe fatto un notevole passo nella preistoria della tr. Che il coro di Tespi sia stato zoomorfo (cioè tragomorfo), è cosa affatto dubbia e per nulla attestata (cfr. Gagliuolo F., *Sul problema di Tespi e l'origine del dramma satiresco*, *RIGI* 13 [1929] p. 5) dalle fonti: questa, con altre considerazioni, concorre anzi ad escludere la probabilità.

- (32) sul significato di ὑποκριτής, cfr. Müller A., *op. c.*, p. 170, 2; Schmid, *op. c.* I 2 p. 58,3. Si osservi che in *Marm. Par.*, ep. 43 (secondo l' integrazione del Keil generalmente accettata) ἀφ' οὗ Θέσπις ὁ ποιητής [ὑπεκρίνα]το πρῶτος, l' ὑποκριθεσθαι sarebbe indicato appunto come il carattere più saliente dell' innovazione di Tespi.
- (33) maschera, cfr. Müller A., *op. c.*, p. 172,2; costume, p. 228,2.
- (34) Aristot. *rhet.* 1403^b23-24 ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγῳδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον —; *vit. Soph.* p. XIX 2 Pearson (cfr. Müller A., *op. c.*, p. 183,3; Schmid, *op. c.* I 2, p. 45,8); Plut. *Sol.* 29 ἐθεάσατο (Σ.) τὸν Θέσπιν αὐτὸν ὑποκρινόμενον, ὥσπερ ἔθος ἦν τοῖς παλαιοῖς (ibid. è riferito il leggendario, anche per la cronologia [sebbene non manchi chi voglia tener fede anche a questa tradizione: cfr. Pickard - Cambridge, *op. c.*, p. 107 sg., 120]. colloquio, nel quale Sol. avrebbe rimproverato a Tespi il pe-

ricolo derivante da una trasposizione, nella realtà, della finzione scenica).

- (35) innovazioni di Tespi, cfr. Laert. Diog. 3, 56; Themist., *or.* 26 p. 316 D.
- (36) cominciò Aristotele con la sua μίμησις. Ma la definizione di Teofrasto (τραγωδία ἐστὶν ἡρωικῆς τύχης περιστάσις, Diomed. p. 487, 12 K., ap. Kaibel *CGF* p. 57, 126: cfr. Schmid, *op. c.* I 2 p. 37,4) sembra escludere, e non a torto, questo elemento troppo formale della definizione aristotelica, che non soltanto perciò è tutt'altro che perfetta.
- (37) è significativo in proposito il noto episodio (probabilmente storico: cfr. Glotz, *op. c.*, I p. 447, 106; contra, De Sanctis G., Ἀτθίς², Tor. 1912, p. 272-274) di Pisistrato, che, dopo l'esilio, tornò trionfante in città sul carro di Atena, accompagnato dalla dea in persona (cioè da una donna, a nome Phyle, acconciamente travestita: per i particolari, cfr. Herodt. I 60, Aristot. *Ath. republ.* 14,4), in mezzo al popolo attonito ed adorante. Pisistrato, del resto, non era nuovo a questi trucchi: aveva ottenuto la guardia del corpo di 50 mazzieri col ferire se stesso e le sue mule, per fingersi scampato a stento dalla furia dei nemici (Herodt. I 59). Ed è interessante il detto che Plut. *Sol.* 30 attribuisce a Solone, presente a questa « scena »: οὐ καλῶς, ᾧ παῖ Ἰπποκράτους, ὑποκρίνη τὸν Ὀμηρικὸν Ὀδυσσεά (cfr. Laert. Diog I 2, 11 dove Solone vieta a Tespi di recitare, perchè ritiene inutile e pericolosa la finzione scenica, ed appoggia questa opinione con il fatto che, quando Pisistrato ἑαυτὸν κατέτρωσεν, ἐκεῖθεν [cioè dalla ψευδολογία tragica] μὲν ἔφη ταῦτα φῦναι).
- (38) sul valore del concetto e sulla storia della parola δραμα, vedi l'interessante ricerca di Snell Br., *Aischylos u. das Handeln im Drama* (*Philol.* Supplbd. 20, 1, 1928), p. 1-33.
- (39) ciò si può inferire dalla esplicita affermazione di Aristotele *Poet.* 1449^a21-24 (cfr. *rhét.* 1404^a30-32), che il tetrametro precedette il trimetro nel dialogo: cfr. Schmid, *op. c.* I 2,

p. 139,7. La tradizione però è confusa, se Suida ne attribuisce l'invenzione a Frinico (ma vedi innanzi, nota a Frinico): storicamente, come è noto, il tetrametro appare con Archiloco.

- (40) per la valutazione dei « dorismi » nella tr., cfr. Cessi C., *St. d. lett. gr.* I 1 (Torino 1933), p. 127,12.
- (41) esso appare anzi originariamente più diffuso in paesi di cultura ionia a fondo egeo: Corinto, Tebe, Naxos: cfr. Crusius, *RE V 1* (1903) col. 1205,49 sgg.; Cessi, *op. c.* I 1 p. 339. Per Aristotele *pol.* 1342^b7 esso sembrava, come si è visto, essere frigio.
- (42) fr. in Nauck, *TGF*² p. 832 sg. (cfr. Blaydes F. H. M., *Adversaria in tr. gr. fr.*, Hal. Sax. 1894, p. 224,386); un 5° in Phot. *Lex.* p. 53,10 αἰμοφθόρος·Θέσπις·σημαίνει ..., ed. Reitzenstein R., *der Anfang d. Lex. des Ph.*, Berlin 1907.
- (43) la correzione a Suida II p. 711,13 Adl. sembra richiesta dalle seguenti ragioni: Phorbas non ha nulla da vedere con la saga di Pelia. C'è invece un Ph. ateniese, figlio di Poseidon (Hellanikos ap. Harpocrat. s. Φορβαντεῖον = Jacoby, *F Gr Hist* 4 F 40) e auriga di Teseo (Eur. *Suppl.* 680) per cui cfr. Hesych. Φόρβας. Ἀττικὸς ἥρωος, che aveva un *herōon* (Φορβαντεῖον: Bekker, *Anecd.* p. 314) in Atene (Andron, *F Gr Hist* 10 F 1, ap. Harpocrat, l. c.: l'art. di Harpocrat. è compendiato da Phot., Suid., Etym. M. p. 798,24). Poiché invece gli ἡῖθεοι si riferiscono appunto al ciclo di Teseo, è legittimo supporre che l'insolito nome Phorbas sia stato, da tardi copisti, erroneamente riportato al primo drama, mentre apparteneva agli ἡῖθεοι. Secondo Ferecide, *F Gr Hist* 3 F 152, Ph. accompagnava Teseo contro l'Amazone; cfr. Roscher, in *Ausführl. Lex.* 3, col. 2428 sg.
- (44) per il poema di Stesicoro, cfr. Schmid, *op. c.* I 1 p. 478.
- (45) Girard, in *Rev. d. ét. gr.* 4 (1891) p. 159-170; per la crono-

logia ed i precedenti dell'ode bacchilidea, cfr. Severyns A., *Bacchylide*, Liège 1933, p. 56-59.

(46) meglio ancora ἱέρεαι (cfr. Liddell-Scott-Jones, p. 825, s. ἱέρεια) di cui i frr. in *TGF*² p. 28: cfr. anche le glosse di Suida, II p. 614,6-7 Adl., (ἱέρουσεν·ἔθουσεν. ἱέρεια·θύτρια), 16 (ἱερεῖον·θύμα, πᾶν τὸ θυόμενον θεῶ), che sono forse da riferire alla tr. omonima di Eschilo.

(47) *IG (CIA) II* (ed. Koehler, Berol. 1883) 977^a (frammenti di cataloghi « circa medium saeculum tertium .. et postmodo continuatos [scil. catalogos] ad medium saeculum alterum »: Koehler, p. 408): cfr. Wilhelm Ad., *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, Wien 1906, p. 100 sg. Eschilo, primo nome in parte superstite, occupa la linea 11: calcolando, secondo i rilievi di Kaibel G., *Erläuterungen zu den Siegerlisten* (= Wilhelm, *op. c.*, p. 167-194), p. 183, che due delle mancanti 10 linee fossero occupate dal necessario titolo, rimangono 8 nomi di vincitori nelle Dionisie prima di Eschilo, di cui la prima vittoria cade nel 484. Essendo intuitivo che quattro linee erano prese da Tespi, Cherilo, Pratina, Frinico, rimangono altre 4 linee, che contenevano altrettanti nomi, a noi ignoti, di poeti tragici vincitori nelle Dionisie (cfr. Wilhelm, *op. c.*, p. 14); oppure cinque se si assegna, come potrebbe bastare, una sola linea per il titolo: cfr. Schmid, *op. c.* I 2 p. 482, il quale rimane anch'egli incerto fra 4 e 5, ma perchè esclude la menzione di Tespi: questi invece doveva anch'egli esser nominato, e per primo. Suida ci offre forse la possibilità di colmare almeno in parte questa lacuna con i nomi di: 1) Antifane; 2) Euripide.

1) Suid. s. Ἀντιφάνης (p. 245, 1-3 Adl.) ἔστι δὲ καὶ ἕτερος Ἀντιφάνης, Καρύστιος, τρανός, κατὰ Θέσπιν γεγονὼς τοῖς χρόνοις. Il Kaibel, *RE I* (1884) 2521,25-28, legge « τραγικός (τρανός Hss.; κωμικός Eudok.), κατὰ Θ. (Θέσπιν Rohde) »; la lezione τραγικός è già del Toup II p. 436 ap. Bernhardt ad Suid. l. c., I 491, 1-3. Il Dieterich, *RE*, ibid.

2518,60-65: « Tragiker aus Karystos. Ihm gehören vielleicht die 2 Verse, die Stob. flor. 115,15 citiert als Ἀντιφάνους ἐκ Φιλοκλήτου. Meineke und Nauck TGF² 793 [ma Nauck p. 961, *index poetarum*, elenca « Ἀντιφάνης Καρύστιος Suid. » senz' altra indicazione] ändern in Ἀντιφώντος. Eine Medea eines A. wird erwähnt bei Pollux VII 57 » [p. 67,25-28 Bethe, Ἀντιφάνης δέ φησιν ἐν Μηδείᾳ ἦν χιτῶν ἀμόργινος, / ἕτερος δὲ περιηγητὸς ἐστὶν οὕτοσι: manca in Nauck; e certo il fr., se pur la citazione è esatta, non può essere di un tragico contemporaneo di Tespi]. Ma nonostante il silenzio del v. Wilamowitz (*Aeschylī tragœdiae*, p. 18 sg.) e dello Schmid (*op. c.* I 2), la menzione di Tespi (perchè proprio Tespi come termine cronologico di riferimento?) fa ritenere che la filologia alessandrina abbia avuto notizia di un Antifane (Caristio?) poeta tragico (che presso [Eudoc.] *Viol.* s. Ἀντιφάνης, diventa comico, con la fantastica ed incerta notizia di 30 o 50 comedie). L'ostacolo maggiore è forse la patria attribuita a questo Antifane, poichè in verità un poeta tragico di Karystos (in Eubea, naturalmente, dove non sembra che le condizioni storiche e culturali del tempo permettano di collocare un simile fatto: cfr. Geisau, *RE* X 2 [1919] 2256 sgg.; ancora meno probabile è K. nell'Aigytiis, presso le fonti dell'Eurota), nel sec. VI, suscita parecchi dubbii: ma, se pur si voglia ritenere corrotta la notizia anche in questo particolare, l'esistenza di un Antifane tragico ai tempi di Tespi non sembra si debba perciò assolutamente escludere.

2) La sola notizia circa Euripide è in Suida (II p. 468, 6-7 Adl.) s. Εὐριπίδης. Ἀθηναῖος, τραγικός, πρεσβύτερος τοῦ ἐνδόξου γενομένου. ἐδίδαξε δράματα ιβ', εἶλε δὲ νίκας β'. L'averla il v. Wilamowitz inclusa in *op. c.*, p. 19, sembra indicare che egli non l'abbia ritenuto del tutto infondata; lo Schmid e la *RE* ne tacciono. Ma la notizia, con i suoi particolari precisi, si presenta in sè attendibile, e la stessa omo-

nimia del poeta con il celebre Euripide (un figlio del quale si chiamò anch'egli Euripide) potrebbe essere garanzia di esattezza; tale era l'opinione di Welcker F. G., *Die griech. Tragödien* (= *Rh. Mus.*, Supplbd. II 1-3, 1839-41) p. 936.

Aggiungiamo infine, a complemento, le altre notizie su i tragici prima di Eschilo, secondo la tradizione:

a) Arione a Corinto: cfr. Schmid, *op. c.* I 1 p. 406,12; 407,6; Pohlenz, *op. c.*, *Erl.* p. 3. Tradizione della derivazione ditirambica innestata su quella dell'origine peloponnesiaca della tr.

b) riforma di Clistene a Sicione (connessa con Epigene?): Flickinger, *op. c.*, p. 15; per Ep., cfr. ancora Schmid, *op. c.* I 2 p. 44,1; I, p. 632,2; v. Wilamowitz, *op. c.*, p. 18: invenzione di un primato dorico, nota solo attraverso tarde testimonianze.

c) Alceo tragico, di Suid. II p. 116,16-17 Adl., Ἄθηναῖος τραγικός, ὃν τινες θέλουσι πρῶτον τραγικὸν γεγενῆσθαι, è certamente nato da una confusione con il comico omonimo (Macrob. *Saturn.* 5,20,12 p. 340,12 Eyss. = fr. 19 Kock I p. 760: cfr. Dieterich, *RE* I 1505,62 sgg.), piuttosto che (come vorrebbe Capps E., *the 'tragic' poet Alcaeus*, in *The class. rev.* 13 [1899] p. 284-286) con il lirico, di cui in Suida è caduto il relativo articolo.

d) Senofane: cfr. Bernhardt-Volkman, *Grundr. d. griech. Litt.* I (1892) p. 431. Deriva da una lacuna nel testo di Euseb. II p. 89 Schoene (ad Ol. 61,3) = Hieron. VIII p. 378 M. (ad Ol. 60-61; cfr. *Vers. Armen.*, ad Ol. 60,1; *Chron. Pasch.* I p. 452,2-3 Dind.), giustamente integrata Ἐενοφάνης φυσικὸς <καὶ Θέσπις> τραγωδιοποιὸς ἐγνωρίζοντο dal v. Wilamowitz, *Hom. Unters.*, Berlin 1884, p. 248,13 (cfr. *Aeschyli trag.*, p. 17; Müller A., *op. c.*, p. 310,2: ma già Hermann G., *Opusc.*, 7 [Lips. 1839], p. 221 sg.).

e) Simonide: Suid. IV p. 361,10 sgg. Adl., s. Σιμωνίδης... γέγραπται αὐτῷ ... καὶ τραγῳδίαι (cfr. schol. Ari-

stoph. *Vesp.* 1402): per tutta la questione, cfr. Hermann G., *de trag. comoediaque lyrica* (= *Opusc.* 7, 210-240), e, per Sim., p. 214, dove in base al cit. *schol.* si ammette la possibilità di *una sola* tragedia, mai rappresentata; cfr. Schmid, *op. c.* I 1 p. 508, 1; 2 p. 178, 4, cui la cosa non appare impossibile.

f) Pindaro: Suid. IV p. 133, 5 sgg. Adl., s. Πίνδαρος' ... ἔγραψε δὲ .. δράματα τραγικά (è difficile si tratti dei diti-rambi, poco prima espressamente nominati: la più probabile è ancora la spiegazione di Hermann, *Opusc.* 7, p. 213 sg., che Suida abbia confuso con un oscuro Pindaro tragico).

g) Frinico di Melanthas? (cfr. nota 54). Sebbene esorbiti dai nostri limiti cronologici, per Empedocle (Aristot. fr. 65 ap. Diels, *Vorsokr.*⁴ I p. 195, 11 [21 A 1] cfr. Haigh A. E., *The tragic drama of the Greeks*, Oxf. 1896, p. 466 sg.: è il nipote del filosofo.

(48) Kaibel ap. Wilhelm, *op. c.*, p. 184; Flickinger, *op. c.*, p. 24; Schmid, *op. c.*, I 2 p. 49, 3.

(49) ecco i dati della tradizione (Suida):

| | | |
|---------|-------|------------------------------------|
| Tespi | opere | 4 + |
| Pratina | » | 50 (18 tr. + 32 dr. sat.; 1 vitt.) |
| Cherilo | » | 160 (13 vitt.) |
| Frinico | » | 9 |
| totale | | 223 |

senza contare le 12 tr. (2 vitt.) dell'Euripide di Suida; la vitt. del 484 e le altre opere di Eschilo fino al 476; le opere di Euetes, Polyphrasmon, Noth]ippos [*IG(CIA)* II 977 a 12-14; cfr. Wilhelm, *op. c.*, p. 100-102], che possono rientrare in questo periodo.

(50) i pretesi δράματα ἀδίδακτα di Athen. 270 A (ap. Schmid, *op. c.* I 2, p. 65, 3) non esistono affatto. Ateneo parla di due particolari comedie, Θουριοπέρσαι di Metagene (I p. 706 Kock) e Σειρήνες di Nicofonte (I p. 777 K.), delle quali, dopo

aver riferito i fr., dice di aver fatto menzione in ultimo perchè οἱ Θ. καὶ τὸ τοῦ Νικοφῶντος δράμα ἀδίδακτά ἐστι: ciò che è totalmente diverso.

- (51) ma di ciò sarà discusso più particolarmente in seguito, a proposito della trilogia in Eschilo.
- (52) cfr. Aristoph. *Vesp.* 1479 τὰρχαῖ' ἐκεῖν' οἷς Θέσπις ἠγωνίζετο (pura fantasia quella dello schol. ad v. 1479: Θέσπις' ὁ κιθαροφδός. οὐ γὰρ δὴ ὁ τραγικός, passata in Suid. II p. 711, 14-15 Adl.; cfr. Wagner F. G., *Poetarum tragicorum Graecorum fragmenta*, in *Euripidis perdit. fabul. fragm.*, Par. 1846, p. 4) Phot., Suid. s. οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον, sulla fede di Chamaeleon ἐν τῷ περὶ Θέσπιδος.
- (53) fonti: Suid. s. Χοιρίλος (Ἀθηναῖος), Πρατίνας. Che nel concorso del 499 abbia vinto Pratina, piuttosto che Cherilo, si può dedurlo dal fatto che Pratina vinse una sola volta: sembra perciò più verosimile riferire l'unica vittoria di Pratina all'anno nel quale egli introdusse i satiri ad Atene. Alla quale occasione preferirei assegnare la notizia, forse vera, di Suid. l. c., della rottura degli scanni di legno, naturalmente a causa dell'eccessiva folla accorsa allo spettacolo (secondo la più recente critica, non è da escludere che sia vero anche il resto della notizia di Suida, che cioè intorno allo stesso tempo, in conseguenza dell'incidente, sia cominciata la costruzione di un teatro stabile in pietra: cfr. Judeich W., *Topographie von Athen*², 1931, p. 309,3): nella notizia di Suida l'avvenimento della rottura sembra appunto da collegare (come Schmid, *op. c.* I 2 p. 169,7) con l'agone del 499. Che abbia Cherilo composto drammi satireschi, è la sola cosa che sia lecito dedurre dal noto verso comico ἠνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν σατύροις (cfr. Schmid, *op. c.* I 2 p. 170,5; 82,6). L'innovazione della maschera femminile è attribuita a Fr. da Suid. s. v.: l'*Alope* (che sia stato un drama satiresco è affermazione, non dimostrata, del Dieterich, *RE* III 2 (1899) 2361,19 sgg.) di Cherilo (per l'*Alope* di Euripide, detta

anche Κερκυών, TGF² p. 389-392; di Karkinos, TGF² p. 797; per il drama satiresco di Eschilo, TGF² p. 35 sg.) deve dunque, per lo meno, essere posteriore agli anni 511-508, nei quali Fr. riportò la prima vittoria. La menzione dell'opera di Sofocle è in Suida s. Σοφοκλής (cfr. Schmid, *op. c.* I 2 p. 170,1;313,9; di qui la creazione di un concorso con Sofocle, *vit. Soph.* p. XXI 5 Pearson, dove già il Dindorf riteneva fosse da espungere καὶ Χοιρίλλω). Sulla leggenda di Alope e gli scarsissimi riflessi nelle arti figurate, cfr. Séchan L., *Etudes sur la tr. gr. etc.*, Paris 1926, p. 249-252; Schmid, *op. c.* I 2 p. 170,3 (dove però è da osservare che la presenza dei satiri sembra escludere la materia della tr. euripidea e riferirsi piuttosto al Κερκυών σατυρικός di Eschilo). I fr. in TGF² p. 719-720: i fr. 2-3 sono attribuiti a Χοιρίλλος (sic) sulla sola fede di Tzetzes (dal quale sembra si possa arguire che le due citazioni sono tratte da una sola opera); i fr. 2-4 anche in Kinkel G., *EGF*, I (1877) p. 171, fr. 11,12,14.

(54) la fonte principale è Suida IV p. 766,17-24 Adl. L'articolo relativo è forse oramai irrimediabilmente corrotto. Ma preme osservare subito che esso, come comunemente si cita, è incompleto: lo stesso Suida, *ibid.*, p. 767,3-4, offre già una notizia importante per integrarlo, della quale non si tiene conto quando si afferma, come di solito, che in Suida manca perfino la notizia della *Presca di Mileto*: ὅτι Φρύνιχον Ἀθηναῖοι χιλίαις ἐξημίωσαν, ἄλωσιν Μιλησίων τραγωδήσαντα. Che essa appartenga all'art. su Fr., non può essere dubbio: solo che, nella tradizione, se ne è separata per far posto agli art. su Fr. comico, Fr. sofista, Fr. di Melanthas: seguono la notizia cit. sulla *Presca di Mileto* e infine gli art. Φρυνίχου παλαίσματα e Φρ. καὶ Λύκις καὶ Ἀμειψίας κωμικοὶ ὑπόψυχοι. Ecco, per maggior chiarezza, lo stato attuale dell'intero brano:

| | |
|-----------|---------------------|
| 766,17-24 | Fr. di Polyphrasmon |
| 766,25-29 | Fr. comico |

- 766,30-32 Fr. sofista
 767,1-2 Φρόνιχος Μελανθά, Ἀθηναῖος, τραγικός.
 ἔστι δὲ τῶν δραμάτων αὐτοῦ καὶ τάδε:
 Ἀνδρομέδα, Ἡριγόνη. ἐποίησε καὶ Πυρ-
 ρίχας.
 767,3-4 Fr. di Polyphrasmon (*Presa di Mileto*)
 767,5-23 Φρονίχου παλαίσματα (stratego ateniese)
 767,24-26 Φρ. καὶ Λύκις καὶ Ἀμειψίας κωμικοὶ ὑπό-
 ψυχοι.

Non può essere dubbio, intanto, che l'ordine vada restituito nel seguente modo:

- a) Fr. di P. (766,17-24 + 767,3-4)
 b) Fr. di M. (767,1-2)
 c) Fr. comico (766,25-29)
 d) Fr. e L. e Am. comici (767,24-26)
 e) Fr. sofista (766,30-32)
 f) Fr. strat. (767,5-23).

Da schol. Aristoph. Av. 750, il quale distingue nettamente 4 personaggi a nome Frinico (il tr. f. di P.; il f. di Χοροκλῆς, attore; il com.; lo strat.), appare intanto evidente che, in Suida, c'è un guasto e una confusione insanabili fra *a* e *b*. Io riterrei che in 766,17 le parole ἡ Μινύρου, οἱ δὲ Χοροκλέους siano da espungere (in [Eudoc.] Viol. p. 726 Flach c'è soltanto Φρ. Πολυφράδμονος): ἡ Μινύρου va forse riferito al comico (il Marx Fr., *der Tragiker Phryn.*, *Rh. Mus.* 77 [1928] p. 337-360, pensa (p. 339) ad Aristoph. *Vesp.* 219 καὶ μινυρίζοντες μέλη ἀρχαιομελισιδωνοφρονιχῆρατα: che non abbia influito anche il μινυρὸς ὑπερσοφιστής, detto del musico Lampros, di Fr. com., fr. 69 K. ?); οἱ δὲ Χοροκλέους all'attore (di cui il lemma è scomparso in Suida), sul conto del quale molto probabilmente è da aggiungere anche 767,2 ἐποίησε καὶ Πυρρίχας. Rimane la questione dei due tragici, entrambi ateniesi: il Bentley, *Dissert. upon Phalaris*, ed. Wagner, Berl. 1874, p. 283 sgg., (seguito dal Wagner,

op. c., p. 10 e in fondo anche dal Nauck, il quale in TGF², p. 964 sg., elenca l'*Andromeda* e l'*Erigone* come tr. di Fr.) ne faceva una sola persona. La cosa non pare affatto sicura e, nel dubbio, si può anche ammettere l'esistenza di un altro Fr. (ateniese?), di età ignota, f. di Melanthes.

Ciò premesso, torniamo a Suid. 766,17-24, manifestamente corrotto e lacunoso, di cui propongo il seguente testo, integrandolo con 767,3-4: Φρ. Πολυφράσιμος [ἢ Μινύρου, οἱ δὲ Χοροκλέους], Ἀθηναῖος τραγικός,..... καὶ εὐρετῆς τοῦ τε τριμέτρου (τοῦ τετραμέτρου vulg.) ἐγένετο ... τραγωδίαι δὲ αὐτοῦ εἰσιν ἑννέα αὐταί· Αἰγύπτιοι, Ἀκταίων, < Ἀλθαία ἢ Marx, *art. c.*, p. 340 > Πλευρώνιαι, Ἄλκηστις, Ἄνταῖος ἢ Λίβυες, Δίκαιοι (?) ἢ Πέρσαι, [ἢ] Σύνθωκοι < ἢ > Δαναΐδες, < Τάνταλος, Φοίνισσαι. Ἡρόδοτος δὲ ἰστορεῖ > ὅτι Φρύγιχον Ἀθηναῖοι χιλίαις < δραχμαῖς > ἐξημίωσαν, ἄλωσιν Μιλησίων τραγωδήσαντα.

La correzione τοῦ τε τριμέτρου sembra necessaria per evitare l'assurdità di attribuire a Fr., contemporaneo quasi di Eschilo, l'invenzione del tetrametro, che, per esplicita testimonianza di Aristot. *poet.* l. c., era il metro della primitiva tr.: d'altra parte, trimetri sono i fr. 5,8,11,17,20,21 N² di Fr., e trimetro già sarebbe il fr. 2 N² di Cherilo. Probabilmente, Fr. mostrò più decisa tendenza a sostituire il tetr. con il trim.: onde, secondo l'uso greco, ne fu tramandato inventore.

La necessità di restituire l'ordine alfabetico è evidente: esso, sebbene confuso, è chiaramente accennato anche nello stato del testo tradizionale. Δίκαιοι ἢ Πέρσαι ἢ Σύνθωκοι della tradizione è un *monstrum* impossibile (la spiegazione del Marx, *art. c.*, p. 348, che il gran numero di titoli dimostri la « Beliebttheit des Dramas », non regge), poichè sarebbe l'unico esempio di una tr. con 3 titoli: cfr. Gudeman, *op. c.*, p. 263 ad Aristot. *poet.* 1453^b32. La correzione pa-

leograficamente più semplice è quella di spostare l' ἦ al titolo seguente. Lasciando da parte la difficoltà (il Marx, *art. c.*, p. 350 ricorda che in Aesch. *Pers.* 807 sgg. Dario è tipicamente un δίκαιος: ma bisogna pensare piuttosto, poichè δίκαιοι non può essere che del coro, a *Pers.* 1-2 Περσῶν .. πιστά, 681 πιστὰ πιστῶν, 171 γηραλέα πιστώματα [cfr. anche 55,443] detti appunto del coro, per spiegarsi, da un concetto simile, la denominazione del coro in Fr.; se non si tratta, come pensa il Welcker, *op. c.*, p. 27, di una dignità della corte) del primo titolo, rimane per me fermo che Πέρσαι = Μιλήτου ἄλωσις. Il luogo di Erodoto (VI 21 Ἄθηναῖοι μὲν γὰρ δῆλον ἐποίησαν ὑπεραχθεσθέντες τῇ Μιλήτου ἄλωσι τῇ τε ἄλλῃ πολλαχῆ καὶ δὴ καὶ ποιήσαντι Φρυγίῳ δράμα Μιλήτου ἄλωσιν καὶ διδάξαντι ἐς δάκρυά τε ἔπεσε τὸ θέητρον κτλ.) non indica affatto il titolo, ma la materia del drama (sulla espressione avrà potuto influire anche il ricordo della ciclica Οἰχαλίας ἄλωσις): poichè il titolo non è giunto attraverso le didascalie, in Erodoto tutti gli altri scrittori, che da lui ripetono, hanno visto erroneamente il titolo stesso della tr. (il dubbio non è scartato nemmeno dal Nauck, *TGF*², p. 721); si osservi infine che Suid. 767,3-4 presuppone, almeno nella fonte, la menzione dei *Pers.* — Σύνθωκοι (attico σύνθακοι, cfr. Soph. *O. C.* 1267; Eur. *Hipp.* 1093; Phot., Suid. s. σύνθακος · σύνθρονος.; Hesych. συνθάκων · συγκαθέδρων.; anche Sophr. fr. 153 Kaibel sarà da leggere σύνθακοι: σύνθωκος [θῶκος epico e ionico] è la forma prevalente negli scrittori cristiani: un altro ionismo di Fr.?) ἢ Δαναΐδες ci riporta alle *Supplici* eschilee: si può pensare che fossero σύνθωκοι dal loro atteggiamento intorno ai θῶκοι degli dèi. Τάνταλος, Φοίνισσαι sono integrazioni richieste dalla evidente lacuna fra i due articoli, attualmente separati: l'una è attestata da Hesych. s. ἐφέδρανα (= fr. 7 N²), l'altra dai fr. 8-12 N². In tal modo si mette Suida d'accordo con se stesso e con quanto di

sicuro abbiamo dalla tradizione (allo stesso numero di nove, ma con mutamenti troppo arbitrari da una parte e insufficienti dall'altra, quando manca il *Tantalo*, arriva, in base al principio che Fr. abbia usato quasi sempre il doppio titolo, v. Leutsch E., *Philol.* 14 [1859] p. 187 sg., leggendo in Suida: < Ἀγκαῖος ἢ > Πλευρώνιαι. Αἰγύπτιοι < ἢ Δαναΐδες >. Ἀκταίων. Ἀλκησις. < Ἀνδρομέδα >. Ἀνταῖος ἢ Λίβυες. < Ἡριγόνη ἢ > Ἰκάριοι (Δίκαιοι Suid.). < Μιλήτου ἄλωσις > ἢ Πέρσαι. < Φοίνισσαι > ἢ Σύνθωκοι. Nemmeno riesce convincente la ricostruzione di Howald E., *die griech. Tragödie*, München 1930, p. 45). In quanto ai supplementi Ἡρόδοτος δὲ ἱστορεῖ e δρᾶγμαῖς, appaiono probabili proprio dal cit. luogo di Erodoto. Per la morte di Fr., cfr. Anonym. π. κωμοδίας 9 (p. 8,36 Kaibel). I fr. in TGF², p. 720-725 (cfr. Blaydes, *op. c.*, p. 195,367,407) + Phot. *Lex.*, p. 88,6;154,7 (152,16, di cui dubitano già l'editore e Schmid, *op. c.* I 2 p. 170,8, credo sia da escludere) ed. Reitz. + P. Ox. II (1899) p. 59, n.ro 221, col. III, 4 sgg. (fr. delle *Fenicie*: cfr. la ricostruzione di Diels H., *Ein Phrynioschitat*, *Rhein. Mus.* 56 [1901] p. 29-36, che ibid. p. 35 sg. mette giustamente in rilievo le tracce di ionismi in Fr., mentre con Eschilo la lingua della tr. diviene nettamente attica; Olivieri A., *Una citazione di Fr.*, *RFCl* 30 [1902] p. 295-303, accetta la ricostruzione del D., ma, illustrando storicamente il fr., lo riferisce piuttosto a Salamina e alla strage di Psittalea che non a Platea, ed osserva l'esaltazione di Temistocle in Fr., di fronte a quella di Aristide in Eschilo). Per l'*Alceste*, Reitzenstein R., *Philol.* 52 (1898) p. 51 sg. integra τείρει < γῆρας > il fr. 8,2 N²; Weber L., Φρουρίχου Ἀλκησις, *Rh. Mus.* 79 (1930) p. 35-43, dimostra la stretta aderenza di Eur. al drama di Fr., cui fa rimontare quell'amalgama di comico e tragico, che non sarebbe perciò un puro artificio euripideo, ma una qualità essenziale della più antica tr. Per la materia delle *Pleuronie*,

cfr. v. Wilamowitz, *Berliner Klassikertexte* V 1 (1907) p. 26 sg.; Robert K., *Hermes* 33 (1898) p. 157.

Per la dolcezza dei canti di Fr. e la loro fama presso gli antichi, cfr. Aristoph., oltre *Vesp.* 219 cit., *ibid.* 268, *Thesm.* 164, *Ran.* 1299, *Av.* 750; [Aristot.] *Probl.* 920^a 11-13; [Plut.] *de mus.* 20, p. 1137; Del Grande C., *Espr. mus.* p. 67 sg. Che in Fr., con gli Egizii e le Danaidi, si possa cogliere uno stadio di transizione verso la forma della trilogia, appare probabile dal confronto con Eschilo (*Supplici*, *Egizii*, *Danaidi* + *Amygone sat.*): si tratterebbe di una *dilogia*, di cui abbiamo esempio ancora al tempo dei *Sette* (a. 467), quando Aristias concorse con un *Perseo* e un *Tantalo* seguiti dai *Παλαιστοι* σάτυροι del padre Pratina (*argum. Aesch. Sept.*, dove non è affatto necessario supporre che sia caduto il nome di una terza tr.; cfr. Wiesmann P., *das Problem der tragischen Tetralogie*, Diss. - Zürich 1929, p. 57-59). Notevole l'epigramma fr. 3 B. = Diehl, *Anth. Lyr.* I, p. 65 (a proposito del quale cfr. Aristokles, *FHG* IV 332 ap. Athen. p. 22 A οἱ ἀρχαῖοι ποιηταί, Θέσπις, Πρατίνας, Φρόνιχος ὄρχεσται ἐκαλοῦντο διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ ἑαυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὄρχησιν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους ὄρχεῖσθαι); il fr. 1 B. da un inno a Pallade; fr. 2 B. (= 13 N²) da un ditirambo (o tr. ?) *Troilo*; di suoi peani fa menzione Tim. (*FHG* I 224) ap. Athen. p. 250 B.

- (55) Suid. IV p. 191,3-8 Adl., s. Πρατίνας, [Πυρρωνίδου ἢ Ἐγκωμίου,] Φλιάσιος, ποιητῆς τραγωδίας. ἀντηγωνίζετο δὲ Αἰσχύλω τε καὶ Χοιρίλῳ ἐπὶ τῆς ο' Ὀλυμπιάδος [a. 499-6], καὶ πρῶτος ἔγραψε σατύρους. ἐπιδεικνυμένου δὲ τούτου <ς> (scripsi, τούτου vulg.) συνέβη τὰ ἰκρία, ἐφ' ὧν ἐστήκεσαν οἱ θεαταί, πεσεῖν, καὶ ἐκ τούτου θέατρον ὠκοδομήθη Ἀθηναίσις. καὶ δράματα μὲν ἐπεδείξατο ν', ὧν σατυρικά λβ' [λ' cod. Voss.], ἐνίκησε δὲ ἀπαξ. La correzione τούτου <ς> (scil. τοὺς σατύρους) mi sembra richiesta dall' insolito uso del dimo-

strativo, mentre, se τούτου dovesse riferirsi a Pratina, dovremmo aspettarci αὐτοῦ. La caduta del ς è resa molto probabile dal seguente συνέβη e dal τούτου di lin. 6. Al concorso del 499 [questo, piuttosto che i sgg. anni della 70^a Olimpiade, sembra confermare Suid. s. Αἰσχύλος, ἠγωνίζετο δὲ καὶ αὐτὸς (Esch.) ἐν τῇ ο' (θ' codd., corr. v. Wilamowitz) ὀλυμπιάδι, ἐτῶν ὧν κε', dunque 525 — 25 = 500/499], al quale parteciparono Cherilo e, per la prima volta, Eschilo, sembrano più fondatamente da riferire l'innovazione dei satiri (cfr. Schmid, *op. c.* I 1 p. 636) e la conseguente, unica vitt. di Pratina (cfr. Schmid, *op. c.* I 2 p. 178,7; sopra, nota a Cherilo), con la tramandata rottura degli scanni (ricordata anche, sia pure a sproposito, da Suida s. Αἰσχύλος): se, come sembra, la notizia è vera, nessuna occasione sembra migliore di questo concorso, che dovè essere memorabile appunto per i nuovi satiri e per la prima gara di Esch. Il Flickinger, *op. c.*, p. 24 riporta intorno al 515, ma senza plausibile motivo, l'invenzione di Prat.

Se le cifre di Suida sono esatte, i 32 dr. sat. attesterebbero un'attività più che trentennale, poichè è difficile che il medesimo poeta potesse concorrere con più di un dr. per ogni concorso. Si potrebbe pensare, in verità, che egli presentasse in ogni concorso tre dr., ciascuno in aggiunta alla trilogia tragica dei singoli concorrenti: ma la cosa, oltre che poco verisimile, sembra contraddetta dal fatto che egli stesso, per aver composto 12 tr., dovè aver preso parte talvolta anche all'agone tragico propriamente detto. Ma sono così scarsi i dati della tradizione, che dobbiamo rassegnarci a intravedere Prat. come una figura molto incerta ed enigmatica.

Del suo principale titolo di gloria, può dirsi che più nulla rimane: il nudo titolo (v. nota a Fr., in fine) di un unico drama; della sua opera di tragico, un insignificante fr. di tr. (?), Δύσμαιναι ἢ Καρυάτιδες (se non era anche questo il titolo di un iporchema, nelle forme della caratteristica omo-

nima danza spartana: cfr. Weege, *op. c.*, p. 45-48), TGF², p. 726. Meglio ci è noto il poeta lirico, segnatamente di iporchemi: cfr. Bergk PLG III⁴ p. 558 sgg.; Diehl, *op. c.*, V p. 124-126; sebbene non sia da escludere che il famoso fr. 1 (B., D.) provenga piuttosto da un coro drammatico (cfr. Schmid, *op. c.* I 2 p. 179,2; Diehl, *op. c.*, *ibid.*, p. 125 ad fr. 1). E prevalentemente lirica (orchestica) sembra sia stata l'attività di Prat., se Aristokles, fr. cit., lo accomuna, per ciò, con Tespi e Fr.

In quanto poi alla leggendaria restaurazione, che sarebbe rappresentata dai satiri, dell'elemento dionisiaco, trascurato dai primi poeti, e reclamato dal popolo con l'ancora più leggendaria protesta, dovrebbe bastare, a farne giustizia, una semplice considerazione: dopo appena trent'anni, la tragedia che sarebbe nata dal ditirambo (e dal culto) dionisiaco, avrebbe dimenticato totalmente le proprie origini (!); e sarebbero bastati, a soddisfare lo zelo tradizionalista del popolo, quei satiri, che, almeno nei superstiti drammi, mostrano tanto poco di dionisiaco (nulla per gli *Ichneutai*, cfr. Schmid, *op. c.* I 2 p. 80,10) e di religioso.

(56) anche il caso, che sarebbe unico, di Timokles è molto incerto: cfr. Schmid, *op. c.* I 2 p. 86,1.

CAPITOLO II.

Il significato del fenomeno tragico.

L'apparizione della tragedia ateniese segna, per la storia del mondo, il principio di un'epoca nuova. Quando si è detto che essa rappresenta una visione della vita, che rimarrà fondamentale nell'evoluzione dello spirito, espressa in una perfetta forma d'arte, non si è ancora in grado di comprendere il senso totale della prodigiosa intuizione. Il valore universale ed eterno della tragedia è veramente in questo, che essa stessa è una forma, *un modo di vita*.

Innegabilmente, fin da Aristotele, l'importanza artistica del fatto ha contribuito ad imporlo all'attenzione degli uomini. Ma poichè l'accordo, su la preminenza artistica della tragedia, fu e rimane completo (a parte il fluttuare delle preferenze per ciascuno dei tragici), è chiaro che, se ancora e mai forse come oggi, l'umanità ha bisogno di interpretare sempre più profondamente gli aspetti del fenomeno, ciò deriva dalla sensazione che il valore essenziale dell'evento è di tale portata, da superare anche il puro interesse estetico.

A questo approfondimento del significato intimo del fatto sono dedicate le pagine che seguono. E poichè soltanto con l'affermazione del genio di Eschilo la tragedia, dal modesto livello di avvenimento ateniese, balza a significazione di universali rivelati in un prodigio d'arte, con questa ricerca noi ci troveremo anche ad aver delineato, nei suoi tratti più importanti di fronte all'avvenire, la grandiosa figura dell'Eleusino.

* * *

Fino al VI secolo, cominciando dall'apparire di una storia del mondo, l'umanità non aveva fatto che cambiar di padroni. Le grandi monarchie assolute, mediterranee e limitrofe, se avevano

avuto l'indubbio merito di organizzare la vita sociale dai *clan* primitivi alla compagine, ed ai conseguenti beneficii, di potenti imperi, avevano, in questo monotono processo di nascita espansione e crollo, esaurito la loro funzione storica. La sola cosa che potesse in qualche modo ravvivarla era il sorgere di una nuova ambizione, di una nuova volontà di conquista: ma, anche questa, cambiava di poco la sostanza delle cose. Invece che sudditi, o schiavi, del Faraone e della teocrazia onnipotente, i popoli diventavano soggetti di un altro signore assoluto, anch'egli re per diritto divino e dio egli stesso. Egitto, Akkad e Sumer, Babilonia, Assiria: secoli e millennii di storia senz'altra vicenda che di conquiste e di crolli; l'umanità cristallizzata in una successione di dispotismi press'a poco eguali. Come è naturale, anche lo spirito si addormenta, senza impulsi, senza curiosità, senza bisogni, in questo lento passar di dominii: il patrimonio d'arte e di civiltà dell'Egitto nell'età della grande Piramide non è sostanzialmente diverso da quello del Nuovo Impero. Gli scambi culturali sono quasi inesistenti: ogni popolo si evolve, quando pure è capace di farlo, entro una propria linea di sviluppo, nell'ambito del proprio mondo, senza interferenze e rapporti con altri popoli. Anche la civiltà cretese, che pur ebbe tanta forza di diffusione ma limitò quasi di certo la propria signoria politica alla sola isola, non modificò sensibilmente questo stato di cose. Unica eccezione, forse, il popolo d'Israele, che proprio durante la cattività di Babilonia acquistò, con la voce dei grandi profeti, la coscienza della propria missione storica. Fu, questa voce dei profeti, la più alta conquista dello spirito umano nel mondo orientale, nell'età che in Occidente fu quella di Esiodo e che aveva già sentito il canto di Omero. E, allora, i Greci non contavano che pochissimi secoli di torbida storia: mentre, fin a quel tempo, le lunghe dominazioni orientali non avevano saputo dare, al mondo dello spirito, che le parti primitive dell'epopea di Gilgamesc, il rituale escatologico del *Libro dei Morti*, i più antichi libri dei *Veda* e dell'*Avesta*.

Su questo mondo, che esauriva in un chiuso ciclo di eventi

la propria ragione di essere, la conquista persiana si abbatteva, intorno al 550, devastatrice e rinnovatrice insieme. Nel 538, dopo aver vinto Cresò, Ciro il Persiano si impadronisce di Babilonia; il figlio Cambise soggioga l'Egitto: il Medo Dario, figlio di Istaspe, salito al trono nel 521, è il signore assoluto del « più grande impero che il mondo avesse visto fin allora. Esso abbracciava tutta l'Asia Minore e la Siria, tutti i vecchi imperi assiri e babilonesi, l'Egitto, la regione della Caucasia e del Caspio, la Media, la Persia e si estendeva nell'India fino all'Indo » (1). Il primo impero ariano rompe, con questa tragica ventata di conquista, la stagnante storia del mondo e ne sposta l'asse verso quell'Occidente, che sarà sacro all'avvenire: fu questo, in realtà, il vero merito della conquista persiana. Poichè i fatti dimostrarono che essa, sebbene abbia tentato di organizzare il mondo su nuove e più solide basi, non conteneva in sè alcun principio vitale e non volle (o non seppe) essere che l'erede degli imperi da lei assoggettati e la continuatrice del loro medesimo tipo di civiltà. Ma per opera sua, per pure condizioni geografiche, tutta questa eredità del vecchio mondo venne a contatto dei Greci: con la spedizione scitica del 513/2, Dario pone piede in Europa e fonda una ventunesima satrapia, che estese il suo impero fino alla Tracia ed ai confini della Macedonia. Nel 499 scoppia la rivolta delle colonie d'Asia Minore, domata solo nel 494, con la presa di Mileto e con la crocifissione di Istieo a Sardi (nel 493), seguita da una spietata repressione.

L'anno seguente, su quell'orchestra di Dioniso Eleuthereus in Atene ove da pochi anni Tespi aveva creato la tragedia, un poeta ateniese, Frinico di Polifrasnone, rievocava la tragica sorte della città ribelle e martire ed affermava così apertamente la simpatia e la solidarietà di Atene con la causa degli oppressi. Il gesto era pieno di un trasparente significato politico ed era nel tempo stesso un atto di coraggio, se non una sfida alla potenza persiana, quando ancora tutte le altre città greche ondeggiavano fra l'invidia reciproca e il timore della minaccia barbarica. Atene invece, nel nome e per opera della più pura creazione del suo spirito, affermava,

con un gesto pieno di consapevole responsabilità (2), la coscienza della propria missione storica, che faceva di essa il baluardo dei diritti e dell'avvenire dell'umanità.

Nello stesso anno 492 Dario prepara, per terra e per mare, la spedizione che avrebbe dovuto soggiogare la Grecia e punire Atene.

* * *

L'urto della Persia giunse in un'ora decisiva della storia ateniese. Gli altri stati di Grecia potevano considerare, alcuni con indifferenza, altri senza repugnanza perfino, la possibilità di una dominazione o di una alleanza persiana: poteva essere un mezzo per mettere finalmente termine alle vicende delle gelosie cantonali e delle conseguenti discordie civili, che insanguinavano ed isterilivano da secoli l'Ellade intera.

Tutta la storia di Atene invece, da Draconte a Clistene, era stata la lenta continua conquista di una coscienza nuova. Il valore della evoluzione politica di Atene non si può intendere, se si vuole adeguarla a quella delle altre città. Nella autocreazione dello stato ateniese c'è veramente qualche cosa di nuovo e di singolare, che ne costituisce la grandezza originale e solitaria: la formazione, per la prima volta nella storia del mondo, di una città di uomini liberi, partecipi di comuni diritti e doveri, eguali davanti alle stesse leggi e soggetti soltanto, per comune consenso, ad un governo emanante dal corpo stesso della città, la quale deve la sua grandezza e la sua gloria alla protezione degli dèi. Draconte, Solone, Clistene avevano affrancato l'uomo dalla cupa ed ingiusta tirannia del sangue, del *gènos*, ed avevano affermato per ciascuno la libertà e la responsabilità delle proprie azioni. La stessa signoria di Pisistrato e dei figli non aveva modificato questo processo: Pisistrato anzi, mentre aveva preparato ed interpretato il bisogno di espansione della nascente città e per primo le aveva aperto gli orizzonti di una più vasta politica, aveva nel tempo stesso potentemente contribuito a creare quella unità religiosa e civile della *pòlis*, quella elevazione materiale e morale delle classi più umili, quella co-

scienza del presente e quella certezza di avvenire, che dovranno appunto fruttificare di fronte al pericolo.

Se, per merito di questa fatale evoluzione interiore, Atene aveva creato, in meno di un secolo e mezzo di vita civile, ciò che altrove millenni di storia non avevano e non avrebbero mai potuto creare, mancava però ancora, a questo principio nuovo che informerà d'ora innanzi tutta la civiltà del mondo, quella piena consapevolezza della propria missione storica, che poteva venirgli soltanto dal momento in cui, uscendo da Atene a conquistare il mondo, avrebbe mostrato la propria superiorità e il proprio diritto a sopravvivere.

La guerra persiana fece questo. Atene vi fu portata da una consapevole, lungamente meditata decisione, alla quale non toglie merito la constatazione (chiara per noi, ma allora tanto poco evidente, che, anche nel pericolo, l'accordo fu tutt'altro che facile e completo) della sua necessità storica. Forse, anche senza i maneggi di Ippia per riconquistare la tirannia con l'aiuto del gran re ed anche senza la rivolta ionica, Dario avrebbe dovuto muovere contro la Grecia. Ma, dopo gli avvenimenti conchiusi nel 493, non poteva essere più dubbio: e Atene si gettò nella mischia con saldo cuore.

La grandezza dell'evento e del successo ha veramente del miracoloso. Tutti i calcoli degli storici moderni, i quali, col ridurre a cifre più « ragionevoli » i dati della tradizione (erodotea) sulle spedizioni di Dario e di Serse, sembra vogliano rendere più spiegabili e comprensibili i fattori delle vittorie militari, sono fondamentalmente inesatti, perchè non tengono conto di una semplice ma decisiva considerazione. Anche ridotte ai varii quantitativi proposti dalla critica odierna le forze terrestri e navali di Dario e di Serse, sta il fatto che (mentre rimangono sempre in una proporzione schiacciante di fronte a quelle ateniesi e confederate), esse rappresentavano soltanto una piccola parte, un'avanguardia delle sterminate forze di cui poteva disporre il gran re. Alle spalle c'era l'impero che aveva soggiogato Babilonia, l'Egitto, Creso; l'impero

di milioni e milioni di sudditi (anche se schiavi, ma pur sempre combattenti); la mole enorme e colossale che avrebbe dovuto semplicemente polverizzare la resistenza degli Elleni, disponendo, com'essa poteva, di un numerosissimo e valido esercito e della più abile marineria del tempo, la fenicia: una potenza, insomma, di inesauribili risorse militari economiche e logistiche di fronte al piccolo esercito di una povera terra che non aveva nemmeno il grano per sostentarsi. Questo, che la storia oggi sembra dimenticare, gli Ateniesi sapevano benissimo. E mentre l'impero non impegnava che una semplice spedizione militare, Atene poneva in gioco la propria esistenza, semplicemente: la repressione della rivolta ionia non poteva lasciar dubbii in proposito.

Pure, essa osò. Il gesto è di un'audacia assolutamente sbalorditiva: che essa abbia osato, in quelle condizioni, è tale ardire che, dopo, anche lo stesso miracolo dell'esito sembra del tutto naturale. Le vittorie ci riportano alla sfera di un successo ottenuto nei limiti e con le forze dell'umano: ma la sfida fu veramente il gesto di una volontà titanica.

Nell'epica grandezza dell'ora, Atene fu salvata non solo dal disperato e lucido valore dei suoi combattenti che difendevano, con la patria, le ragioni stesse della loro esistenza, quanto forse, e più ancora, dal formarsi di una coscienza nuova che è fondamentale per la storia della civiltà. La coscienza di una civiltà europea, che nasce dal contrasto con l'Asia. La Persia riassumeva, non solo politicamente, tutto un ciclo della storia del mondo: l'epoca delle grandi monarchie assolute e tutto ciò che esse rappresentavano nella storia dell'evoluzione umana; Atene sentiva di essere la creatrice di un nuovo tipo di civiltà, destinato ad improntare di sé tutto l'avvenire. Ella difendeva perciò non soltanto se stessa, ma, in nome di questa sua creazione, il destino dell'umanità. Se ancora oggi il mondo vive di una civiltà *europea*, e di tutto il patrimonio spirituale che essa rappresenta, è doveroso riconoscere che questa coscienza e questo patrimonio noi dobbiamo all'anima ateniese. Con Atene, lo spirito umano vinse la sua battaglia più pericolosa

e più bella, che lo salvò dall'addormentarsi, chi sa per quanto tempo, nella servitù. Atene vinse non tanto per sè, quanto — e consapevolmente — per il destino di tutta l'umanità.

Fra i combattenti di Maratona di Salamina e di Platea, era Eschilo, figlio di Euforione.

* * *

In questa grandiosità di eventi, in cui lo spirito ateniese si schiude e si esalta in un meraviglioso èmpito di creazione, la tragedia, col genio di Eschilo, trovò il suo vero significato e la sua vera natura.

Senza l'incontro fortunato di tali circostanze, la tragedia, forse, avrebbe avuto un destino molto più modesto. Nata durante quella felice tirannia di Pisistrato in cui sembrava rivivere il mitico regno di Kronos (3), quando Atene era ancora tutta raccolta nella sua vita di tranquillo borgo attico ed ignara della vicina tempesta che l'avrebbe scagliata verso il suo destino di impero, la tragedia, pur sempre rappresentando una innovazione di importanza decisiva per l'evoluzione dello spirito, avrebbe di certo vissuto l'umile vita della sua patria. Sarebbe rimasta, com'era, la celebrazione di una festa d'arte a sfondo religioso e civile, di cui l'Ellade, pur sotto altre forme, conosceva l'esempio nelle grandi festività agonali panelleniche: ma le sarebbe, di certo, mancato quell'afflato che ne costituì l'imperitura ed universale grandezza, che investe e rivela il senso stesso della vita, vista per la prima volta in una intuizione di valori eterni sotto la specie dell'arte. Con Tespi, Cherilo, Pratina, con lo stesso Frinico ancora, forse, la tragedia, pur avendo quasi compiuto la propria evoluzione tecnica e formale verso un tipo che non subirà ormai profonde modificazioni esteriori, non ha ancora trovato la propria ragione d'essere, la misura di se stessa. Se non Tespi, già Cherilo almeno aveva iniziato quel processo, che rimarrà decisivo nell'evoluzione della tragedia, per cui la nuova arte ricrea il mondo delle leggende eroiche in una rinnovata visione del mito: ma è lecito pensare, da

molti se pur non definibili indizii, che questa fosse ancora, più che una revivescenza intimamente feconda di nuove possibilità di vita, un innesto incapace di fruttificare, un accostamento tutto esteriore. È molto verisimile che queste figure, mutate dall'epos, conservassero ancora, di esso, la sensibilità e per così dire la mentalità, una certa interiore rigidità psicologica che ne fa, visibilmente, le creature di un mondo lontano: ciò che è ancora evidente dalle più antiche opere di Eschilo. La tragedia, pur avendone posto le premesse, non è ancora in grado di creare il proprio capolavoro, l'eroe tragico, nel quale si incentri e si rifletta insieme una nuova visione della vita. Dal coro, che predomina anche psicologicamente, esso si viene a fatica staccando, verso l'acquisto di una personale individualità. Il vero e proprio drama è ancora soverchiato dal superante fiotto dell'ispirazione lirica e musicale: attende, da un evento nuovo, la rivelazione delle proprie possibilità. Il poeta, piuttosto che un tragedo, è un musico, interprete egli stesso (e maestro al coro) delle proprie creazioni prevalentemente lirico-orchestiche. E la tragedia è ancora una geniale intuizione, della quale il maturar degli eventi e la potenza di un genio daranno, fra poco, la compiuta rivelazione.

Fra il 499 (anno dell'inizio della rivolta ionica e probabile data del primo concorso di Eschilo) e il 479 (Platea) cadono intanto gli avvenimenti decisivi per la storia di Atene. Nel 494, mentre Mileto è presa e ridotta ferocemente all'obbedienza, i Greci stessi erano disfatti per mare, a Lade presso Mileto. Nel 492, con la tragedia di Frinico, Atene attesta esplicitamente la propria simpatia con i Greci di Asia, e si prepara a ricevere l'urto persiano. Nel 490 l'esercito di Dario è sconfitto a Maratona: ma Atene sente che la minaccia è grave più che mai, e rinforza la propria flotta. Nel 480, con preparativi ancora più formidabili, Serse muove contro la Grecia, infrange la leggendaria resistenza di Leonida alle Termopili, costringe la flotta greca a ritirarsi dall'Artemisio, prende ed incendia Atene (dopo la sdegnosa risposta degli Ateniesi alle intimidazioni di Mardonio) (4), blocca la flotta alleata

nel tratto di mare fra Salamina e la costa opposta. Tutto è perduto oramai. Ma l'intuito di Temistocle e il disperato ardire dei Greci capovolgono ad un tratto la situazione, con la disfatta navale dei Persiani a Salamina. La flotta è in rotta verso le basi; l'esercito, isolato, si ritira verso la Tessalia: l'anno seguente, nel 479, a Platea e a Micale, i Greci si sbarazzano dei resti, pur sempre temibili, dell'uno e dell'altra. La Grecia è salva, per merito precipuo di Atene (5). Ed Atene è padrona oramai del suo destino d'impero, nella certezza di aver difeso, insieme con la propria libertà e la propria esistenza, l'avvenire della civiltà del mondo.

Il ventennio eroico esaltò, in un clima ardente di pericolo e di vittoria, l'anima ateniese. L'epopea è in atto, non più nella fantasia e nello sfondo di tempo mitici: ma viva nella grandiosità del momento, terribile nella minaccia incombente, piena ad un tempo di fatalità inesorabile e presente. La potenza di nazioni, di continenti interi si rovescia contro la piccola Ellade, ad inondarla, a sommergerla in un flutto di sterminio e d'orrore: come diverse le battaglie e le tenzoni d'Omero, tanto spesso fiorite di bei discorsi fra il tumulto dell'armi! In più, la nuova *Iliade* vede mutate le parti: non è l'esercito greco in terra straniera a far vendetta e conquista; ora, si combatte per le case, per gli altari, per le tombe. E nella tragica grandezza dell'ora si dissolve pur l'eco dell'antica epopea e solo la tragedia, creatura nuova dell'anima greca, può interpretarne ed immortalarne la gloria.

La nuova gesta, dell'antica non meno grande e gloriosa, non ebbe un Omero. I suoi poeti furono Frinico ed Eschilo, che non la plasmarono in una placida ed ampia distesa di migliaia di esametri, ma nella breve serrata fulminea vicenda di un'ora rinnovarono, fra una vibrante comunione di popolo, il senso grandioso dell'evento, incarnato in una visibile e reale presenza. La differenza è fondamentale ed indica, insieme con i mutati bisogni dell'arte, quanto nuova e diversa oramai sia questa concezione della vita, la quale domina e trasfigura non solo le creazioni del mito ma ancora la realtà stessa di una storia vivente. Ed è profondamente si-

gnificativa questa funzione *storica* della tragedia, la quale (in questo suo aspetto che, se pure non è predominante, si giustifica tuttavia, al di sopra di ogni categoria estetica, e si impone alla nostra attenzione per il solo fatto di aver creato un capolavoro come i *Persiani*) dimostra appunto la vitalità potente e profonda della nuova arte, la sua aderenza alla sensibilità del momento, la sua capacità illimitata di trasfigurazione fantastica e poetica. La tragedia *storica*, storica proprio in quanto sa trarre motivi di altissima poesia da una volontaria adesione ad una vicenda reale, che ne rimane la sola e vera ispiratrice e non si dissolve in una nebulosa ed amorfa « poesia pura » ma conserva ed esalta e sublima il senso reale dell'evento; questa tragedia può giovarci anche ad intendere meglio il significato della tragedia « mitica ».

* * *

È stata già osservata la profonda trasformazione che le figure mitiche e leggendarie subirono nel loro passaggio dalla saga epica all'azione drammatica. Indubbiamente, la causa più semplice di essa risiede nello spirito stesso della innovazione, nella trasposizione da un piano recitativo ad un piano scenico, dalla *diègesis* alla *mimesis*, avrebbero detto i Greci. Sulla scena, incarnate da una persona agente, in una determinata e circoscritta realtà temporale e spaziale, queste figure acquistano, per ciò solo, una corporeità e un rilievo che si impongono alla sensibilità dello spettatore molto più potentemente che non per ogni altra forma d'arte.

Ma è chiaro, ancora, che questa trasposizione, per creare qualche cosa di veramente vitale, doveva soprattutto adeguare le figure del mito ad una spiritualità nuova, farne delle creature intimamente nuove.

La tragedia, anche per virtù intrinseca della propria natura ma precipuamente per virtù di poeti che ne fecero l'espressione stessa dell'anima del proprio tempo, riuscì a far questo. L'eroe tragico conserva il nome, l'aspetto, le vicende dell'eroe epico: in realtà è una persona tutta diversa. Può compiere le medesime

azioni, provare le stesse passioni, mantenere insomma, entro quei limiti che la leggenda o la poesia avevano oramai fissato, le caratteristiche esteriori della propria personalità: ma, nel fondo, è tutt'altro. È cambiato l'angolo visuale sotto il quale è veduto, rappresentato, raffigurato. E allora quelle medesime azioni, quelle medesime passioni si illuminano di un senso profondamente, totalmente nuovo. Egli vive in modo diverso, sotto una prospettiva diversa, che finisce col modificarne tutta la struttura interiore. Si pensi per un momento all'Agamennone omerico e all'Agamennone eschileo: si capirà anche perchè, a parte altre ragioni, la tragedia, piuttosto che alle figure dell'epos omerico, troppo fortemente e quasi immutabilmente individuate in una loro caratteristica statura psicologica e morale, preferì rivolgersi ad altre figure, epiche e mitiche, cui la mancanza di una così salda e precisa e perfetta personalità estetica rendesse più suscettibili di trasformazione alla nuova sensibilità.

Questa mutata visuale, che dall'anima del poeta si riverbera sulla creatura, coincide e si realizza artisticamente con la affermazione di un nuovo modo di vita: la concezione *tragica* della vita. Come il poeta tragico vede e sente la vita in altro modo, secondo una visione del mondo che illumina di nuove intuizioni e di nuovi sensi tutte le cose, così il personaggio, di fronte agli eventi alle passioni a se stesso, agisce soffre e reagisce con una nuova anima: la dinamica psichica del tragico è tutt'altra da quella epica o lirica.

Non andrebbe molto lontano dal vero chi dicesse che ciò avviene, e non a caso proprio in questo momento della storia umana, appunto perchè ora per la prima volta il mito, la leggenda, incarnandosi sulla scena tragica, diventano veramente poesia per il sopraggiungere di una nuova sensibilità storica, per l'avvento di una potente storia attuale, che ravviva essa stessa tutto il passato nella coscienza del presente. La tragicità grandiosa dell'ora, vissuta e sofferta in una contemplazione di destino e in un'ansia di attesa e in una affermazione di volontà che posero per certo le più sensibili anime del tempo di fronte ad una angosciosa visione di

problemi che investivano le ragioni stesse dell'esistenza individuale e della città (cioè, per essi, del mondo intero), tutto ciò si riflette, inevitabilmente, anche sulla visione del passato, che è rivissuto in funzione del momento. Ciò che prima era soltanto mito, leggenda, fantasia poetica (pur con quei caratteri di realtà obbiettiva, di cosa veramente accaduta, che l'anima greca prestò sempre a queste creazioni), trasfigurazione di eventi reali magari, ma lontani oramai dalla coscienza e nel tempo e quasi confusi in un'atmosfera di favola, tutto questo mondo ora, per opera della rievocazione scenica, acquista l'intima evidenza di cosa reale, di storia che si concreta e si realizza nel tempo e si fa vita attuale, continuità di vita in cui finalmente l'evento assume tutto il proprio significato, in quanto si rivela (come fu veramente un giorno e come ora rivive) vicenda di passioni e di sentimenti e di atti in una realtà pienamente e sensibilmente umana, con tutti i caratteri della verità. Ma interpretata ed idealizzata attraverso l'arte.

Così, in questa revivescenza operata dalla pienezza di vita del presente, il mito diviene storia attraverso il drama: e partecipa, ancora, della vita immortale dell'arte. Non senza ragione la tragedia storica, se pur preceduta, e di poco, da incerti esordii di logografi (6), è il primo tentativo di interpretare pienamente un fatto storico, raffigurandolo e portandolo a nuova vita con la rievocazione scenica; di vederlo riflesso nell'anima stessa di coloro che lo vissero operando e soffrendo, di scoprirlo nel suo vero senso e nelle sue intime ragioni: ciò che vuol dire sentire veramente la storia. E i Greci, mentre facevano essi stessi storia gloriosa quanto altra mai, trovavano ancora, in virtù di questa stessa capacità, il modo di aderire così alla vita tutta del loro passato concepita come una realtà, e di riscoprire insieme, nella vicenda contingente, quei valori ideali, senza la coscienza dei quali non è possibile nè fare nè interpretare la storia.

Naturalmente, sarebbe troppo semplicistico pensare che sia bastato il clima eroico delle guerre persiane a creare la grandezza della tragedia, e considerare questa come una conseguenza diretta

di quello. Forse è piuttosto vero il contrario: l'anima ateniese, cioè, per il fatto stesso che era già stata capace di creare la tragedia, fu anche portata, dalla sua evoluzione psicologica e politica, ad affrontare la guerra. Se, intorno al 500, Atene non si fosse costituita a città, con quegli ideali e quelle forme politiche che erano una sua creazione originale, non avrebbe nemmeno sentito la necessità di opporsi, quasi sola, a rivendicare la libertà della Grecia. Nè d'altra parte la sola psicologia bellica, sia pure eroica, del momento basta a spiegare la nascita di un fatto d'arte come la tragedia: si pensi — e con tutte le differenze l'esempio conserva il suo valore — che dalla spaventosa tragedia della grande guerra, che pure ha visto tanti eroismi e di tanto ha trasformato l'umanità, nulla è nato finora, nell'arte, che sia degno di sopravvivere e di interpretare, per noi e per i posteri, la grandezza di quegli anni.

In Grecia, invece, accadde che la guerra coincise con questa rinascita dello spirito ateniese, che aveva già cominciato a fruttificare, ed esaltò e potenziò al massimo queste forze nell'ardente clima storico del momento.

* * *

Le considerazioni finora esposte avranno chiarito, almeno in parte, quali furono le premesse storiche, che, innestate sul processo di sviluppo dell'anima ateniese, suscitarono l'ambiente in cui fu possibile il fatto artistico, e condizionarono quest'ultimo non solo come determinanti ultime e contingenti, ma come motivi di ispirazione, di creazione, di visione. Rimangono ora da considerare alcune caratteristiche più propriamente psicologiche della tragedia.

Elemento insopprimibile e consustanziale della tragedia è il contrasto. Quando l'azione è plasticamente raffigurata sulla scena, diventa più evidente che, come nella realtà, ogni azione, per il semplice fatto di accadere, è il risultato di una reazione psichica dell'agente ed è a sua volta causa di reazione psichica ed attiva da parte di colui al quale, o contro il quale, essa è rivolta. Poichè è chiaro che una azione, per dirla con quei termini logici che inve-

stono l'essenza stessa della cosa, ricade sempre su qualcuno, anche se questi sia lo stesso agente.

Questo processo di azioni e di reazioni, che informa ogni attività psichica, è, sostanzialmente, contrasto: in arte, la sua forma naturale è il drama. Altrove (7) credo di aver dimostrato che questo contrasto, che diremo esteriore, è a sua volta l'indice di un contrasto interiore dell'uomo con se stesso, dell'uomo di fronte a se stesso. In questi termini il contrasto è veramente insanabile ed ha come unica soluzione logica e definitiva l'autosoppressione. Questo è il valore del suicidio, così frequente e sintomatico nell'eroe tragico.

Alla radice di questa intuizione sta, evidentemente, un problema morale. Ed anche questo è merito grandissimo della tragedia e sta a dimostrare come essa sia la creazione di un'epoca singolarmente felice nello sviluppo dell'umanità. Per mezzo di questa forma d'arte, della quale gli stessi creatori non potevano intuire tutte le infinite possibilità (anche oltre la storia della tragedia greca, fino al teatro dei nostri giorni), l'anima greca ebbe, per la prima volta, l'intuizione di nuovi mondi, di nuove esperienze della vita dello spirito. Poi che la tragedia è vita in atto: e per ciò stesso discopre, oltre ad un problema storico morale e religioso, il problema stesso della vita, la tragedia intima di ogni esistenza di fronte al proprio destino, una forma tragica della vita infine.

Il problema etico e il problema religioso, strettamente connessi, ebbero da ciascuno dei grandi poeti una soluzione differente, che interpreta anche, oltre le esigenze spirituali dei singoli poeti, le diverse fasi del sentimento etico e religioso nella Grecia del V secolo. Non è pertanto possibile trarre ad un'unica significazione i vari aspetti della tragedia di quest'epoca; bisognerà quindi, per ciò che riguarda Eschilo, studiare a parte il valore di questi elementi ed il significato che essi hanno anche nella concezione estetica del poeta, oltre che nel suo mondo spirituale.

Ma, per quel che si riferisce al più importante fra i problemi scaturiti dalla tragedia, cioè a quel problema stesso di vivere che è forse l'essenza del tragico, a noi sembra di dover nettamente re-

spingere, almeno e certamente per Eschilo, la interpretazione che vuol vedere, come stato d'animo primordiale e determinante della tragedia, il *phòbos* (di cui il precedente lirico è la *amechanìa*): la tragedia del *tí drân*, del « che cosa fare? » (8).

Già in quanto si è detto è implicita la confutazione di tale modo di intendere la tragedia. Se si pensa alle condizioni psicologiche e al momento storico onde la tragedia è nata, è chiaro che (per non parlare dei *Persiani* e dei *Sette* ove ciò è evidente) anche nelle altre opere superstiti di Eschilo non sussiste una tragedia del *phòbos*: è, questo, uno stato d'animo che non so come si possa conciliare con quanto ha di più profondo la visione eschilea della vita e che è contraddetto apertamente non solo da quel che sappiamo e possiamo intravedere dell'anima di Eschilo, ma anche da tutto l'atteggiamento ateniese di fronte agli eventi (9). Il fatto che questa psicologia del *phòbos* sia talvolta visibile in alcune espressioni dei cori (*femminili*) di Eschilo, sta a dimostrare precisamente il contrario. Ma ogni qualvolta l'eroe tragico si trovi di fronte alla necessità di agire, egli è ben sicuro, e senza esitazioni, che non è possibile agire altrimenti (10).

Bisogna d'altra parte guardarsi (e nell'opera di Eschilo forse più che negli altri tragici) dal ritenere che tragedia sia sempre e senz'altro equivalente a *drama*, ad azione. Non è raro che, in questo senso tutto esteriore di avvenimento reale, il drama manchi del tutto: le *Supplici*, il *Prometeo*, le *Eumenidi* possono dimostare che una concezione puramente meccanicistica del drama rischia di vietarcene la comprensione. In esse l'eroe, quando c'è, non ha nulla da « fare », non agisce. La tragedia è tutta precedentemente motivata e determinata da avvenimenti presupposti, che non incidono sensibilmente sull'economia del drama come azione: e il movimento drammatico dell'opera è tutto nei riflessi psicologici individuali di fronte al fatto già avvenuto. Anche nei *Persiani* e nei *Sette*, incentrati ma non culminanti intorno ad un « fatto » che accade durante la tragedia, il poeta, per considerazioni che saranno altrove determinate, ha trasferito, per mezzo del nunzio, su un

piano di « racconto » il momento decisivo dell'azione, rinunciando per ciò stesso allo sfruttamento puramente drammatico del motivo. Anche in questi casi, l'azione è in qualche modo interiorizzata, e noi la vediamo soltanto attraverso le reazioni che essa determina nello svolgimento stesso della tragedia e nell'anima del personaggio. Per la maggior parte dunque delle tragedie di Eschilo non sussiste affatto un problema del « che cosa fare? » come determinante estrinseca del drama. Rimangono l'*Agamennone* e le *Coefore*: ed anche in queste sole opere eschilee dove l'azione si compie sulla scena, tanto Clitemestra che Oreste sanno bene che cosa l'una vuole e l'altro deve fare.

* * *

Un'ultima chiarificazione ancora è necessaria circa il mondo religioso della tragedia, particolarmente eschilea: come è evidente, essa gravita quasi totalmente intorno alla grande triade olimpica Zeus-Apollo-Atena, che erano le grandi divinità protettrici della *pòlis*. Dioniso, che anche nei *tragodùmena* eschilei ebbe una parte così esigua, non sappiamo nemmeno, di preciso, in quale aspetto vi comparisse. Ma a noi preme appunto mostrare quanto significativa sia, nell'opera così profondamente religiosa di Eschilo, questa mancanza di Dioniso e come essa sia perfettamente motivata non solo da quanto sopra abbiamo rilevato intorno alla presunta origine dionisiaca della tragedia, ma anche dalla stessa concezione tragica.

Se è vero (e per questo lato l'intuizione del Nietzsche è del tutto esatta, anche storicamente) che, di fronte ad Apollo raffigurante il « principium individuationis », Dioniso sta invece a significare l'annullamento dell'individuo, per mezzo dello spirito della musica, nell'universo; il suo partecipare, sotto la specie dell'estasi, al senso panico della vita cosmica (11) —, è chiaro che, proprio per questo, lo spirito dionisiaco non poteva essere l'ispiratore della tragedia greca.

Il puro orgiasmo dionisiaco, in cui l'individuo si annulla per

confondersi con la universale e primigenia volontà di vivere; il rapimento estatico attraverso il quale l'uomo evade da se stesso, oltre i limiti della propria coscienza e del proprio essere, in un'ansia di infinito; questa effusione dell'anima non solo non ha bisogno del *lògos*, della parola, ma sarebbe impedita da ogni elemento razionale, intellettuale e cosciente, quale è, ineluttabilmente, anche la più smarrita e sublime parola. Questa effusione sarebbe possibile solo attraverso la pura musica, che è perfetta ed intera psicagogia, in una atmosfera di irrazionale. Ed è la coscienza di questa fatale insufficienza che costituisce la tragedia intima di ogni mistica della parola: dinanzi alla quale anche Dante ha dovuto sentire che « trasumanar significar per verba | non si potria ». È ciò che lo stesso Nietzsche ha affermato nella nota proposizione della impossibilità di ascoltare per intero la musica del secondo atto del *Tristano*, ove l'anima non avesse da aggrapparsi alla potenza salvatrice della parola. Così, questo puro spirito dionisiaco avrebbe potuto attuarsi, come valore assoluto, soltanto per mezzo della espressione musicale.

La tragedia, invece, è il trionfo del *lògos*. La sua novità è proprio in questo, che essa costituisce una interpretazione del mondo, nuova appunto in quanto avviene attraverso la rivelazione di una personalità umana. Perciò la tragedia, fondamentalmente, è egocentrica: al centro dell'universo, oramai, c'è l'uomo, *quell'uomo*, in funzione del quale tutte le cose sono ed accadono. La simpatia della tragedia, così presto manifestatasi, verso il relativismo della sofistica non ha altra ragione; e può dirsi che essa lo ha preceduto e lo ha raffigurato, intuitivamente e plasticamente, prima ancora che il pensiero greco lo formulasse come posizione filosofica. Essa anzi crea, per la prima volta, una personalità umana, etica psicologica passionale, che, di fronte alle cose alle persone agli eventi, viene acquistando coscienza di sé. E la visione *tragica* della vita è forse semplicemente in questo, in questo sentirsi al centro dell'universo; e nel senso che tutte le cose prendono da questa consapevolezza, che ci dà la misura della nostra grandezza

da una parte (in quanto sentiamo che il mondo esiste soltanto attraverso la nostra anima), e della nostra nullità insieme, in quanto ne risulta ancora più tragico il mistero ineluttabile del nostro destino. La tragedia dunque, proprio col porre l'uomo di fronte a questa coscienza nuova, ha creato le infinite possibilità di una morfologia psichica e passionale, che l'umanità finora non conosceva. E la stessa sua forma esteriore, col rappresentarci l'uomo di fronte ad altre individualità nel gioco degli eventi, ha contribuito ad accelerare ed a rinvigorire questo intimo processo evolutivo. In quanto, inevitabilmente, dal contrasto e dalla semplice presenza di personalità diverse, i singoli individui sono portati ad acquistare una più salda coscienza di se stessi, sono costretti ad autodeterminarsi e ad autodelimitarsi psicologicamente, ad affermare più nettamente le caratteristiche personali del proprio *io*, ad essere insomma interamente e veramente se stessi.

Tutto ciò, almeno secondo la concezione tragica, non può accadere che nel mondo del *lògos*, intendendo la parola in quella in traducibile pienezza di significato che è così ellenica. È bensì vero che, intorno alla musica della tragedia, le nostre conoscenze sono quasi, purtroppo, nulle. Ma due cose, di fondamentale importanza, è lecito affermare, le quali bastano al fine di intendere i rapporti fra *mèlos* e *lògos*.

La prima è che (escluse *a priori* le parti puramente dialogate, nelle quali di solito propriamente si svolge l'azione, senza che esse costituiscano perciò tutta la tragedia), anche nelle parti corali, che segnano per lo più una pausa dell'azione ed una interpretazione dell'evento considerato al di fuori della sua necessità contingente; anche in queste parti, in cui il dinamismo della tragedia sembra risolversi e placarsi in una pura contemplazione lirica, la parola è concepita come elemento predominante, non solo sulla musica ma anche sull'orchestica, nella sinfonia dell'espressione estetica. La musica — e quel poco che ne sappiamo basta a provarlo — è invece adoperata in funzione di elemento secondario, se non accessorio. Essa ha lo scopo di sublimare, in una atmosfera di inesprimibile e

di indefinito, il mondo passionale della tragedia: e trasfigura la parola nel canto e tenta di incatenarla in un ritmo inviolabile e sovrano e di svuotarla, per effetto della melodia, di ogni valore concettuale, perchè essa, ora, non esprima (e non deve più esprimere) questa o quella netta entità logica, ma si risolva, come armonia, in un mondo che è al di fuori della coscienza, di là dall'individuo e in cui l'individuo anela ad annullare se stesso e tutta la propria vita.

Pure (o forse proprio per questo) la musica fu e rimase, nella tragedia, come in una posizione subordinata rispetto alla parola: una specie di tenue e semplice trama melodica, in cui la parola non si dissolve ma conserva quasi intatto il suo primato ed il suo valore. La prova sicura di ciò è nella stessa eccellenza poetica, puramente poetica, della parola nelle parti liriche. E ciò è possibile soltanto a patto che la parola, con tutti i suoi valori espressivi, primeggii. Poichè appena per poco la parola si trovi di fronte ad una musica che tenti ed abbia bisogno di esprimersi da se stessa, con i suoi soli mezzi, si rinnova, inevitabilmente, il fenomeno del « libretto »; e la parola è finita. Tutti i tentativi di conciliare questa insopprimibile antitesi sono falliti: i drammi di Wagner, come testo poetico, non valgono molto più dei nostri « libretti » e finiscono anch'essi per soggiacere alle inevitabili esigenze del genere e della tecnica.

I Greci invece, col subordinare alla parola la funzione della musica nella tragedia, obbedirono forse alla intuizione della impossibilità assoluta da parte della musica (a meno di non cadere nella banalità imitativa, in cui la musica stessa si annulla) ad esprimere un definito e determinato stato d'animo. La musica non significa, non può *significare*, nulla; in quanto non si dà significazione (che è valore concettuale) di cosa che nasce e si esprime di là dal mondo logico e razionale. E quando la stessa musica, anche la più pura, tende a presentarsi, per necessità pratiche, sotto una etichetta *logica* che vorrebbe definirne il contenuto — e basta a ciò un titolo —; quando parliamo, anche secondo le intenzioni del-

l'autore, di una *Pastorale* o di una *Eroica* o di una *Tragica*, tutto ciò non ha nulla da vedere con l'essenza della musica stessa. Questi titoli sono semplici, e sostanzialmente insignificanti, tentativi di trasposizione, su un piano concettuale, di valori ad esso irriducibili ed eterogenei; e possono al più indicare, ma senza impegno, un'impressione tutta personale, che non investe per nulla il valore della musica stessa.

L'altra constatazione è che, nella storia dei rapporti fra parola e musica nella tragedia, Eschilo rappresenta il deciso sopravvento di quella su questa. Ciò è attestato non solo dalle fonti, ma dalla stessa evoluzione dell'opera eschilea. Tra Frinico, che fu forse soprattutto un musico, e Sofocle, che segna già una ripresa (anche numerica) del coro se pure con altri scopi e con altri effetti, Eschilo appare colui che realizzò e contemperò più felicemente questo equilibrio (concepito come sopra si è detto) fra *mèlos* e *lògos*, che era necessario perchè la tragedia non tendesse o a svuotarsi nella pura ed autonoma armonia (nella « cantata », per i Greci) o ad eliminare del tutto la musica. Risultati opposti, che muovono dalla medesima necessità, la quale ha dato vita, una volta turbato quell'unico rapporto possibile, al melodrama ed alla tragedia moderna.

* * *

Questa assenza del dionisiaco dalla tragedia non soltanto dunque non è strana, ma è perfettamente coerente con l'essenza stessa della tragedia: in quanto non può esistere una tragedia fuori della coscienza. Nella incoscienza, o nella ignoranza, la tragedia non esiste: Edipo, che ignora, può vivere accanto alla madre di cui ha ucciso il marito, suo proprio padre, e dalla quale ha generato in lunghi anni quattro figli, perchè non sa. E la tragedia, che pure è una realtà tremenda di tutti i giorni, esplose soltanto quando arriva alla consapevolezza dell'eroe. Così, nella sola tragedia « dionisiaca » a noi giunta, l'orrore non è nel fatto, quando Agave dilania il corpo di Penteo, ma quando, tornata in sè dall'orgiasmo, si trova nelle mani, orribile trofeo, il capo mozzo del figlio.

Ma vi è ancora un altro aspetto della tragedia, che è di capitale importanza e dimostra quanto lontana essa sia dalla ispirazione dionisiaca. Il dionisismo (come l'orfismo e le altre religioni iniziatico-misteriche) conquistò il mondo greco con una promessa nuova, che ne costituiva tutta la suggestione e la forza espansiva, cioè con la promessa di un'altra, eterna vita oltre la breve esistenza terrena. Questa speranza, per il miste che in Dioniso muore e in Dioniso rinasce all'eternità, diviene una certezza. La tragedia invece, in tutte le sue fasi e in tutte le sue tendenze da Tespi ad Euripide ed oltre, ignora assolutamente questo problema e questa dottrina. L'indifferenza escatologica della tragedia è assoluta, totale (12). La preoccupazione dell'al di là è del tutto estranea al suo mondo etico-religioso, alla sua concezione della vita. Con la morte, con l'estinzione dell'individuo, quale che sia per essere la sorte della sua anima, ogni contrasto si placa, ogni conflitto tace dinanzi alla soglia del mistero inviolato. Sia di là l'ignoto o la luce di una certezza, la tragedia umana, che è la tragedia di vivere e di sentirsi vivo, non sussiste più. Ciò è tanto vero, è tanto connaturato all'essenza stessa del tragico, che appare evidente non solo dalla tragedia greca, ma da quella di tutti i tempi. Quando qualcuno ha detto che la tragedia ha dato troppa importanza alla vita e alla morte, non ha pensato che nessuna forma d'arte è così intimamente e costituzionalmente estranea ad ogni preoccupazione del genere.

Per questa ragione, la tragedia greca ignorò la nuova promessa da poco apparsa all'umanità e che pure tante voci diede all'ansia dell'anima greca. La sua posizione di fronte al problema del destino dell'anima dopo la morte è interamente negativa. Esso non interessa, non può interessare l'eroe tragico, nel quale la tragedia, unica e fondamentale pur attraverso le molteplici forme che essa può assumere nelle varie situazioni e nei vari individui, è determinata dal solo fatto di esistere, di essere. È significativo del resto che anche le rare allusioni, che nella tragedia greca si possono cogliere intorno al destino ultraterreno dell'anima, sembrano richia-

marci alla concezione omerica (13) dell'al di là, piuttosto che a quella dionisiaca ed orfica. Ciò non è dovuto soltanto al fatto che il destino di queste figure mitiche e leggendarie, per una sorta di coerenza, non poteva essere altro da quello che il mito aveva fissato. Nulla infatti avrebbe impedito al poeta di modificare, anche in ciò, il mito e di adeguarlo alla mutata concezione dell'al di là. Ma una ragione — e non la meno grave — ostava a questo, anche quando (ciò che non era possibile) si fosse riuscito a trasportare questo motivo escatologico sul piano tragico ed a farne argomento di tragedia: la monotonia stessa del problema, che, una volta impostato, non ammette variazioni. Di fronte alla morte ed al suo destino oltremondano, la posizione dell'uomo, di qualunque uomo in qualunque situazione, non può essere che una, identica, sempre la stessa.

Chè anzi, quando l'eroe tragico uccide, altri o se stesso, l'unico presupposto logico di tale azione è la convinzione, implicita nell'atto stesso che altrimenti sarebbe inutile e assurdo, di estinguere totalmente, definitivamente la vita, di altri o propria. Nella tragedia, la morte non soltanto non può essere il principio di una speranza, di una nuova vita, ma *deve* significare l'annullamento assoluto dell'individuo, e, con esso, l'annullamento della stessa essenza del tragico, che è la vita. Questa angoscia di vivere è così grande e così profonda, così consustanziale alla vita istessa, che può tacere soltanto col tacere della vita; e non vuole una speranza di sopravvivere, ma presuppone piuttosto una certezza contraria, quella di finire per sempre e del tutto, perchè soltanto così può finire la tragedia multiforme e congeniale della vita umana. Di fronte alla vita, l'uomo non ha scampo che nella morte. L'amara sentenza di Sileno, così greca ed umana, può ben essere il motto della tragedia. Ma in questo disperato nichilismo, che sembra negare ogni ragione alla vita, è il senso della tragedia intima di fronte alla quale ogni anima deve trovarsi anche una volta sola nell'esistenza: la tragedia di non aver chiesto di venire alla vita. E di sentirsi perciò da una parte intimamente innocente di tutto il male e di tutto il dolore

di vivere, nati da una condizione di fatto che si avverò fuori della nostra volontà (poi che nessun uomo chiede di nascere); di sentirsene dall'altra parte complici, per aver ciascuno ceduto alla lusinga di vivere e per aver così sancito, con la propria volontà e con la propria ragione, l'ineluttabile destino.

* * *

Mentre dunque, attraverso i singoli casi tragici nei quali agiscono i riflessi dell'unico e fondamentale motivo tragico, la tragedia tende all'annullamento, alla negazione della vita, non soltanto come soluzione dei contrasti individuali, ma come estremo ed unico rifugio contro il male stesso di vivere, nel medesimo tempo essa esalta la vita ad un senso di intensità e di pienezza, che costituisce quel clima specificamente ed inimitabilmente tragico aleggiante sulle grandi ore di ogni destino, che si trovi ad avere coscienza di se stesso: nelle creature dell'arte come in quelle della vita.

Questo tono, che risponde anche ad una necessità psicologica ed artistica (poichè quasi sempre la tragedia greca ci rappresenta l'uomo di fronte a circostanze eccezionali, a vicende che trascendono di gran lunga la mediocrità della vita quotidiana), acquista ancora maggior rilievo dalla stessa realizzazione dell'opera d'arte, cioè dall'esecuzione scenica, in funzione della quale è concepita la tragedia. Abbiamo già sopra accennato ad una conseguenza di questo fattore, che è la necessità di una netta e precisa autodeterminazione della persona tragica, risultante dalla semplice contrapposizione ad altre individualità. Ma ancora più importante è forse il fatto che la rivelazione di questa persona tragica deve avvenire non oltre quei ristretti limiti di tempo che la realizzazione scenica permette. Entro il breve spazio di un'ora, in cui la vicenda si svolge, l'eroe vive tutta la sua vita, esaurisce tutte le sue possibilità di sentire, di pensare, di agire, di esistere infine.

Vero è che, per adeguarsi in qualche modo alla vita reale e

per circondare le proprie creature e le loro vicende di un clima di credibilità, la tragedia ha fatto ricorso, per prima, a una concezione del tempo e dello spazio in funzione scenica, che è tutta illusoria e relativistica. In tal modo, con l'evadere da queste categorie che dominano così ferreamente ogni fenomeno della realtà, la trasfigurazione artistica della vicenda è già trasferita in un ideale clima senza determinazioni spaziali e temporali, che è fuori della contingenza.

Ma lo spettatore, se pure immerso come per una magia in questa realtà senza tempo, non può dimenticare, per il semplice fatto che esiste, di essere una creatura soggetta a queste leggi. Anch'egli, in un'ora, vive oltre i confini della vita, di là da se stesso. Ma intanto le insopprimibili voci della *sua* vita, della coscienza del *suo* essere, controllano questa evasione e gli danno il senso di esistere in una realtà nettamente determinata, di fronte alla quale la fantastica vita della creazione artistica acquista una ricchezza e una intensità di tanto maggiori, proprio per virtù dell'inevitabile contrasto.

Da una parte, in una febbrile ardente vita di illusione, la persona tragica brucia tutte le facoltà del suo essere in una vorace vampata, e in questo senso di fugacità esalta tutte le potenze dell'anima ad una tensione, cui l'incalzar degli eventi e la grandezza delle passioni segnano fatalmente un limite. In questo clima, l'anima non può sostare, la vita non può resistere. Di qui, nella creazione artistica, la necessità della « catastrofe », risolutrice e purificatrice, che è quasi sempre un destino di morte.

Nella realtà invece, anche quando la vita possa salire a certe altezze, la « catastrofe » non è mai risolutiva: sulle più spaventose rovine, sull'angoscia più disperata, la vita, l'umile vicenda delle cose di ogni giorno, riprende l'impero; il flusso del tempo riconduce ogni cosa alle necessità della norma, pur contro ogni ribellione, ogni disgusto. La tragedia si esaurisce nella consuetudine.

L'eroe tragico non conosce questa sorte. Con lui, crolla ogni cosa. Tutta la vita del mondo, incentrata in un tragico destino,

con questo destino perisce e si annulla. In questo senso, si può dire veramente che ogni tragedia d'uomo è tragedia cosmica.

* * *

Queste premesse, che potremmo dire generali e teoriche, stanno alla base della tragedia, e costituiscono, con altre, l'ambiente storico e psicologico in cui il fenomeno ebbe luogo. È possibile anzi (come molte volte accade) che soltanto la nascita del fatto artistico abbia dato la rivelazione di queste forze, inesprese e quasi inconsapevoli fin quando non suscitarono, nell'anima di un poeta, l'eco che doveva essere la voce di tutta una epoca. Si tratta, naturalmente, di accordi involontarii e mirabili, di felici e fortunati incontri che sono essi stessi, per il semplice fatto che accadono, il segno sicuro della pienezza dei tempi.

Su questo grande tema, che è il fenomeno tragico, ciascuno dei poeti innesta una propria visione della vita, oltre che una propria capacità di espressione artistica. Ogni poeta ricrea così per se stesso, in una sensibilità propria, una forma poetica che è sostanzialmente nuova, se pur sembri appena mutata nei caratteri esteriori. Noi non possiamo, in realtà, dire che cosa veramente sia stato, per questo rispetto, la tragedia fino ad Eschilo: poi che della tragedia di quell'epoca ci è negata appunto la valutazione del fatto estetico. Ma nonostante ciò, noi sentiamo e possiamo affermare che soltanto con l'apparire di Eschilo la tragedia raggiunge la pienezza delle proprie forze.

Alla valutazione di quest'arte ed alla interpretazione dei motivi poetici, attraverso i quali si rivela la grande anima del poeta di Eleusi, sono dedicate le pagine che seguono.

NOTE

- (1) Wells H. G., *Breve storia del mondo*, trad. it., Bari 1930, p. 89; cfr. p. 104.
- (2) l'arconte, cui nel 493/2 (cfr. Schmid, *op. c.* I 2 p. 173,5; De Sanctis, *op. c.*, p. 364) fu richiesto il coro da Frinico, era quel Temistocle, che, in quello stesso anno col metter mano alle fortificazioni del Pireo e più ancora con la legge del 483/2 (cfr. Ciccotti E., *Storia greca*, Firenze s. d., p. 158; De Sanctis, *op. c.*, p. 376 sg.), preparerà la potenza navale ateniese, da lui stesso condotta alla vittoria nella battaglia di Salamina.
- (3) attraverso tutta l'ostilità della prevalsa tradizione antitirannica, pure è ancora possibile cogliere l'eco della verità in Aristot., *Ath. rpbl.* XVI 7 πολλάκις [εὐλογοῦσ]ιν ὡς ἡ Πεισιστράτου τυραννὶς ὁ ἐπὶ Κρόν[ου] βίος εἴη (cfr. Thuc. VI 54,5); lo stesso Aristot., *op. c.* XVI 2,7-8 attesta della φιλανθρωπία di Pisistrato.
- (4) cfr. Herodt. VIII 143-144.
- (5) cfr. Herodt. VII 139.
- (6) la pubblicazione del περίοδος γῆς di Ecateo di Mileto (non occorre qui dimostrare come questi primi passi della storiografia avessero un interesse geo-etnografico piuttosto che veramente storico) precede di poco il 500 (cfr. Jacoby F., *RE* VII 2 [1912] 2670,15); la presa di Mileto di Frinico e le Fenicie dello stesso sono rispettivamente del 492 e del 476, mentre i Persiani sono del 472: queste opere cioè, anche l'ultima, precedono ancora, se non la composizione, certo la pubblicazione dell'opera di Erodoto (cfr. Schmid, *op. c.* I 2 p. 591), che è per certo la prima storia della Grecia. Si osservi inoltre che l'intuizione erodotea (di ispirazione ateniese) di concepire la storia greca in funzione di *Weltgeschichte*, come momento in cui si riassume e culmina tutta la storia del mondo

civile, è preceduta dalla tragedia (i *Persiani*, e in parte anche le *Supplici*), alla quale spetta inoltre la intuizione di una « storia sacra » drammatizzata.

- (7) cfr. *Elementi psicanalitici* etc., in *Dioniso* 3 (1933) p. 331-32.
- (8) è la interpretazione di Snell Br., *op. c.*, p. 34-51.
- (9) si ricordi in Herodt. VIII 143-44 il fero linguaggio degli Ateniesi, pur nel momento così angoscioso che precedette Salamina.
- (10) ciò è sostanzialmente vero anche per il caso di Oreste di fronte al matricidio.
- (11) storicamente inesatta invece, come fu dimostrato dal Rohde, è l'antitesi che il Nietzsche volle porre irreducibile fra questi due simboli: a Delfi, Dioniso si fece « greco », associato dal collegio sacerdotale delfico al culto di Apollo. E la fusione non accadde senza che ciascuna delle due religioni e delle due concezioni non influenzasse in qualche modo l'altra.
- (12) che io sappia, l'indifferenza escatologica della tragedia è stata, se pur brevemente e con altri scopi, accennata la prima volta dal Rohde, *Psiche*, trad. it., Bari, II (1916) p. 226-28.
- (13) anche questo è stato visto dal Rohde, *op. c.*, *ibid.*

