Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 55 (2009)

Artikel: Scena e politica in Eschilo
Autor: Avezzù, Guido
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-660904

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

IV

GUIDO AVEZZÙ

SCENA E POLITICA IN ESCHILO*

I

Sembra che ogni riflessione sulla politicità della tragedia debba munirsi della prudenza alla quale invita la nota considerazione di Günther Zuntz: "here, as so often, false ingenuity has presumed to illuminate its dimmed object by flashes of impertinent inspiration; picking out, for example, isolated words or phrases and relating them to facts (often imaginary) outside the poet's creation".[1] Del resto, anche lo studio più completo e organico sulla dimensione politica dei drammi eschilei, quello di Anthony J. Podlecki, si apriva con una serie di postulati non privi di un accento problematico, per poi affermare la necessità di affrontare ogni dramma da un punto di vista specifico,[2] e infine approdare a un radicale *caveat*:

* Nella mia analisi do per scontato che il Prometeo — un dramma "more [...] precisely political than any of Aeschylus' other plays" (O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy* [Oxford 1977], 469) — non sia, così come tramandato, opera eschilea. Rinvio alla "Appendix D. The Authenticity of Prometheus Bound" in O. TAPLIN, *loc. cit.*, 460-469 e a M.L. WEST, *Studies in Aeschylus* (Stuttgart 1990), 51-72 come alle migliori sintesi sull'argomento oltre che, ovviamente, a R. BEES, *Zur Datierung des Prometheus Desmotes* (Stuttgart 1993).

[1] G. ZUNTZ, *The Political Plays of Euripides* (Manchester 1955), ix. Tra le riprese più recenti quella di A.M. BOWIE, "Tragic Filters for History: Euripides' 'Supplices' and Sophocles' 'Philoctetes'", in *Greek Tragedy and the Historian*, ed. by CH. PELLING (Oxford 1997), 39-62.

[2] A.J. PODLECKI, *The Political Background of Aeschylean Tragedy* (Ann Arbor 1966), xvi-xviii: "The first step is to recognize that dramas written in a particular

"a wrong question is: What historical persons do we see posing as fictional characters in the drama?"[3] Una proposta metodologica a mio avviso esemplare era stata già fornita da Franz Stoessl nel suo articolo su Eschilo come pensatore politico: posto che, comunque, nelle condizioni in cui si realizzano i festival drammatici di Atene, "it seems hardly possible that a poet could stand outside of the political forces and struggles of the city's public life", "we shall have to express the actions in Aeschylus' plays as far as possible in political terms as if they were historical and political events", per considerare "the special political problems of Athenian public life" solo in un secondo momento, quando siano stati definiti "the general political problems which Aeschylus formulated 'in constructing the actions' of his different tragedies".[4] Dunque: le strutture drammaturgiche — le azioni — come formulazione di problemi politici ed esse stesse evento storico e politico. Più di recente, il tramonto del determinismo evenemenziale[5] è stato sancito da un'ampia messe di studi, fondamentalmente di matrice vernantiana, che con qualche approssimazione potremmo raggruppare sotto l'etichetta generica 'tragedia e ideologia della città'. Per tracciare un bilancio di questa stagione di studi e, insieme, dell'oscillazione fra l'impostazione che per comodità ho definito vernantiana, centrata sulle 'tensioni' che la tragedia attiva o riflette, e la ricorrente tendenza a coagulare la valenza politica in una massima desunta dal testo verbale (tuttavia un 'libretto', non dimentichiamolo), o a cercare corrispondenze col ristretto campionario

historical context 'may' also reflect that context. [...] Themes of political importance [...]'may' be translated into dramatic terms. Again, the dramatist 'may' [...] show that he is vitally concerned with [...] a current controversy. Or, more rarely, he 'may' place specific persons and historical events in a dramatic setting" (l'evidenza su "may" è mia). E poco più avanti: "the last and greatest need is to ask the right questions. What these are will necessarily differ with each play...".

[3] *Ibid.*, xvii.

[4] F. STOESSL, "Aeschylus as a political thinker", in *AJPh* 73 (1952), 113-139: 115 (l'evidenza è mia).

[5] Del tipo, per intenderci, di lavori a loro modo classici come É. DELEBECQUE, *Euripide et la guerre du Péloponnèse* (Paris 1951) e R. GOOSSENS, *Euripide et Athènes* (Bruxelles 1962).

di eventi dei quali abbiamo notizia, sarebbe necessaria un'intera monografia.[6] Pur in mancanza di quel bilancio, il tramonto della tendenza al determinismo evenemenziale ci consente di dare ormai per scontato che la politicità della tragedia, in generale, debba essere cercata a un livello diverso sia dalle corrispondenze fra il *plot* e personaggi ed eventi della vita politica ateniese, sia dalle prese di posizione del drammaturgo sulla realtà politica dei suoi giorni — il più delle volte solo presunte, data la scarsità e la precaria attendibilità delle nostre fonti. A proposito di Sofocle, Pierre Vidal-Naquet osservava "il est paradoxal mais vrai de dire que l'œuvre du seul des trois grands tragiques qui ait été mêlé, au plus haut niveau, à la vie politique athénienne ne se laisse pas interpréter au fil de l'événement" e prospettava che "le lien entre tragédie sophocléenne et politique athénienne existe pourtant, mais il se situe à un tout autre niveau".[7] Questa osservazione fornisce uno stimolo a riconsiderare anche l'opera di Eschilo, che la tradizione biografica ritrae come un esemplare combattente (a prescindere dalla *vexata quaestio* della partecipazione alle giornate di Maratona e/o Salamina) e allinea (ma anche questo ha aspetti problematici) alla parte democratica.[8]

Come ho già prospettato in altra occasione, sopravvive pur sempre il rischio, partecipato anche da alcune forme vulgate della linea critica 'tragedia e ideologia della città', di risolvere il cosiddetto e presunto messaggio politico del dramma in una

[6] Ho cercato di tratteggiare un bilancio di questo tipo, ma molto sommario, a proposito di Sofocle in G. AVEZZÙ, "Sofocle drammaturgo della situazione", in *Il teatro e la città. Poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo* (Atti del Convegno Int.le, Siracusa, 19-22.IX.2001), in *Quaderni di Dioniso* 1 (2004), 42-61. Di esemplare chiarezza è il sommario di S. SAÏD, "Tragedy and Politics", in *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth Century Athens*, ed. by D. BOEDEKER and K.A. RAAFLAUB (Cambridge, Mass. 1998), 277-295: 277-284.

[7] P. VIDAL-NAQUET "Œdipe à Athènes", in J.-P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie II* (Paris 1986), 149-173: 151.

[8] Come ha sottolineato A.J. PODLECKI, *op. cit.* (n. 2),1-7 e specialmente 131-141, le due questioni (presenza a Salamina e allineamento politico) hanno tratti in comune; v. anche M.R. LEFKOWITZ, *The Lives of the Greek Poets* (Baltimore 1981), 67-74, 157-160.

specie di dossologia tautologica: evidentemente è la stessa idea di 'messaggio' a promuovere questa nozione dossologica, secondo la quale la città, mediante il teatro, ribadisce i valori condivisi dalla cittadinanza, gli stessi che ispirano, è appena il caso di ricordarlo, appunto *quel* teatro, con ciò proponendo una circolarità viziata da un'altissima entropia. A questo proposito è invece salutare la sottolineatura, da parte di Nicole Loraux e di Pierre Vidal-Naquet, della 'antipoliticità' della tragedia. È bene evitare equivoci sul senso di questa antipoliticità: negazione non tanto che il teatro tragico abbia a che fare con la *polis* e con le sue dinamiche, quanto che il suo rapporto con la *polis* consista in *gnomai*, in massime più o meno esplicitamente e conseguentemente enunciate. Così N. Loraux ci avverte che "la tragédie n'est pas seulement politique", e talvolta esibisce un "caractère fort peu édifiant", irriducibile alla "visée didactique que, sur les traces de l'Eschyle des *Grenouilles*, tant de modernes attribuent au genre tragique".[9]

Piuttosto che nelle massime che si possono desumere, più o meno arbitrariamente, dall'interazione fra le *rheseis* agonali dei personaggi o dal presunto 'social commentary' delle liriche corali,[10] la politicità del dramma è da cogliere nell'iniziativa del drammaturgo che dota di nuovo significato costellazioni di segni ricevute in eredità dai predecessori, drammaturghi e no. Se è vero che "la tragédie est une des formes d'identification de la cité nouvelle, démocratique" e che, per continuare a servirci delle parole di P. Vidal-Naquet, "opposant l'acteur au chœur [...], elle va chercher, dans le lointain du mythe, le prince devenu tyran, elle le projette et le met en question...",[11] questa

[9] N. LORAUX, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque* (Paris 1999), 30 e 38; P. VIDAL-NAQUET, "Eschyle, le passé et le présent", in J.-P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie II* (Paris 1986), 91-114.

[10] Quanto al "social commentary", E.G. HAVELOCK, "The Oral Composition of Greek Drama", in *Oralità. Cultura, letteratura, discorso*, a cura di B. GENTILI e G. PAIONI (Roma 1985), 713-765: 716 (e *cf.* G. AVEZZÙ, *art. cit.* [n. 6], 49).

[11] P. VIDAL-NAQUET, *art. cit.* (n. 9), 98s.; è significativo che quest'osservazione sia affacciata da Vidal-Naquet di seguito all'altra, che "rien ne nous permet de dire si Eschyle se plaça dans le camp d'Éphialte. Le problème, à vrai dire, se pose autrement".

contrapposizione si realizza nelle modalità drammaturgiche che, da una parte, guidano l'autore tragico e, dall'altra, vengono dall'autore adattate o perfino forzate. Queste modalità, relative anzitutto allo spazio e al tempo implicati dall'azione drammatica, non soltanto forniscono la cornice entro la quale si staglia il personaggio, ma — questa la mia tesi — sono eloquenti di una visione politica, nel senso che spazi e tempi del racconto tradizionale sono adattati a significare le coordinate delle relazioni politiche nella città. Suggerisco perciò una lettura della tragedia come *discours*, nel senso che questo assume nell'*archéologie* foucaultiana:

> "L'archéologie cherche à définir non point les pensées, les représentations, les images, les thèmes, les hantises qui se cachent ou se manifestent dans les discours; mais ces discours eux-mêmes, ces discours en tant que pratiques obéissant à des règles. Elle ne traite pas le discours comme *document*, comme signe d'autre chose. [...] Elle n'est point une 'doxologie'; mais une analyse différentielle des modalités des discours".[12]

Le 'regole' e le 'modalità' del discorso scenico coinvolgono anzitutto la scelta degli spazi — scenico, retroscenico, extrascenico — e le dinamiche mediante le quali sono fatti interagire, così nella parola che li descrive e li circoscrive, come nel movimento dei personaggi. La massima attenzione è stata portata a questi aspetti (soprattutto alle dinamiche) e proprio per Eschilo da Oliver Taplin.[13] Quanto allo spazio (o piuttosto: agli spazi) della tragedia, nonostante siano proiettati in una prospettiva temporale che affonda nel mito, essi offrono già allo spettatore e poi all'interprete una potente suggestione, derivante dalla sovrapposizione fra le coordinate spaziali fittizie (e le dinamiche attivate fra queste nel dramma) e quelle, intensamente partecipate dal pubblico, della città che lo mette in scena. Ciò

[12] M. FOUCAULT, *L'archéologie du savoir* (Paris 1969), 182. Con questo valore il *discours* è assunto da J. OBER - B. STRAUSS, "Drama, Political Rhetoric, and the Discourse of Athenian Democracy", in J.J. WINKLER and F.I. ZEITLIN (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context* (Princeton 1990), 237-270.

[13] O. TAPLIN, *op. cit.*

avviene notoriamente soprattutto nelle Dionisie Cittadine, quando il teatro ospita in apertura l'autocelebrazione della *polis* e il programma delle rappresentazioni realizza una stazione del percorso attraverso la città, iniziatosi con la traslazione del simulacro di Dioniso e destinato a concludersi con un puntuale rendiconto amministrativo, quasi a riprodurre la conclusione di un ciclo annuale. È tuttavia da considerare che il coinvolgimento rituale e organizzativo di Atene, così efficacemente riassunto da Suzanne Saïd,[14] sembra limitato, almeno a livello esplicito, alla fase di allestimento degli spettacoli e all'autocelebrazione, drammaturgia rituale che precede la drammaturgia scenica; perciò riconoscere negli spettacoli teatrali delle *political activities*, quali effettivamente sono, non comporta tuttavia alcun chiarimento decisivo sulla specifica valenza politica del dramma.

È possibile (lo affaccio come ipotesi) che la politicità della tragedia del V secolo corrisponda a una nozione 'positiva' del politico molto meno di quanto ci induca a pensare la consuetudine col pensiero politico del secolo successivo, e piuttosto a una concezione 'pre-politica': occupata non tanto a rappresentare e a giudicare il tessuto delle istituzioni quanto quello delle relazioni, non a partecipare dell'intreccio di posizioni contrapposte ma, più radicalmente, a proporre cornici e modelli paradigmatici delle relazioni umane. Con questo ritengo non sia da accogliere il postulato di "continuities between Greek tragedy and classical political theory".[15] Nella mia ipotesi traspare invece, credo abbastanza chiaramente, la suggestione esercitata dalle posizioni di Hannah Arendt. Per chiuderla in una formula: la tragedia inscena la *praxis* piuttosto che la *poiesis*, nel senso della produzione di strutture istituzionali.[16]

Per rifarci ancora a H. Arendt: il teatro, "the political art par excellence [...] the only art whose sole object is man in his

[14] S. SAÏD, *art. cit.* (n. 6), 276.

[15] J.P. EUBEN, *The Tragedy of Political Theory: The Road not Taken* (Princeton 1990), 45.

[16] H. ARENDT, *The Human Condition* (Chicago 1958), 175-247, in part. 194s.

relationship to others", polarizza l'attenzione del pubblico su uno speciale "space of appearance", costruito su modalità del discorso e dell'azione condivise.[17] È speciale, questo spazio, perché alla relazione *face-to-face* ("the space where I appear to others as others appear to me") si sostituisce la convergenza degli sguardi là dove "men [...] make their appearance explicitly".[18] Cioè con una esplicitezza e un'intenzionalità che instaurano una "processual form" nella quale — ricorro alla terminologia di Victor Turner — "performances are presented which probe a community's weakness, [...] portray its characteristic conflicts and suggest remedies for them".[19] Questo "space of appearance" realizzato nella drammaturgia possiede i tratti caratteristici dell'altro "space of appearance", quello politico, che, secondo H. Arendt, "predates and precedes all formal constitution of the public realm and the various forms of government" — e, proprio per questo, non è meramente la trascrizione scenica delle istituzioni, delle *politeiai* e dei conflitti. Ecco perché sono così problematiche tanto ogni identificazione quanto ogni opposizione fra la comunità rappresentata e la comunità spettatrice: ogni tentativo di sovrapporle non riesce ad esaurire la semantica della scena. La distanza temporale fra gli eventi rappresentati e il presente, sempre percettibile e talvolta enfatizzata dal Coro,[20] consente di inscenare relazioni pubbliche per così dire allo stato nascente e prepolitiche,[21] di

[17] *Ibid.*, 188, 198ss.

[18] *Ibid.*

[19] V. TURNER, *From Ritual to Theater. The Human Seriousness of Play* (New York 1982), 9-11 (e *cf.* 20-22). Con una formulazione più 'classica' e in una prospettiva orientata a cogliere il rapporto fra teatro e aristocrazia: "the Theater of Dionysos forms a kind of 'neutral zone', neither fully private nor fully public, (...) a space within which rival elements may act out their conflicts (...) in a manner sufficiently 'disguised' to allow all concerned to disavow direct personal and familial responsibility" (M. GRIFFITH, "Brilliant Dynasts: Power and Politics in the Oresteia", in *CA* 14 [1995], 62-129: 117).

[20] P. es. nella vertiginosa *mise en abîme*, dal presente fittizio della scena ai precedenti mitici, del IV stasimo di SOPH. *Ant.*

[21] Nel senso che 'prepolitico' riceve in H. ARENDT, *op. cit.* (n. 16), 192-199 ("The Greek solution").

stabilire relazioni di potere e di fissare una giurisdizione a partire da una temporanea e convenzionale sospensione delle regole del discorso effettivamente praticate nella politica e nell'autorappresentazione codificata in altre forme collettive.[22] In quanto proiettata in un tempo e in uno spazio altri, la riflessione sui conflitti del presente non ne è meramente il rispecchiamento;[23] e l'ammaestramento, se c'è, è il prodotto di una traslazione dalle dimensioni spaziali e temporali della scena a quelle del presente.

II

I *Persiani* offrono un caso altamente rappresentativo della duplice articolazione in una politicità 'diretta', che offre l'eco — non sempre netta — di eventi recenti e di contrasti in atto, e in una 'indiretta', che travalica le coordinate del conflitto politico in atto ad Atene. Ogni analisi dei *Persiani* adotta un duplice punto di vista: da una parte una lettura tesa a focalizzare gli elementi che si lasciano inscrivere nella contesa politica alla fine degli anni '70 (p. es.: allusioni alle fortunate scelte strategiche e tattiche di Temistocle, contrapposizione di motivi propagandistici filotemistoclei a quelli presumibilmente utilizzati da Cimone "in a contest of mythological propaganda and artistic motif", chiarimento del ruolo di Aristide, ecc., come è stato ben illustrato da A. Podlecki)[24]; dall'altra, l'enfasi sull'allontanamento

[22] Meriterebbe perciò di essere approfondito, in questa prospettiva, il rapporto — non puramente identitario — tra *logoi epitaphioi* e drammi di soggetto esplicitamente politico.

[23] "Elle n'est pas un miroir direct du social et du politique, elle est un miroir brisé", avvertiva J.P. VERNANT, "Tensions et ambigüités dans la tragédie grecque", in J.-P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (Paris 1972), 16-36: 25.

[24] A.J. PODLECKI, *op. cit.* (n. 2), 8-26. Tra i contributi successivi: L. BELLONI (ed.), *Eschilo. I Persiani* (Milano ²1994); E. CULASSO GASTALDI, "Temistocle, Eschilo, Simonide e il culto della vittoria", in *La polis e il suo teatro*, a cura di E. CORSINI (Padova 1986), 31-47; S. GOLDHILL, "Battle narrative and politics in

prospettico che fa della materia storica, altrimenti assoggettabile a una banale identificazione emotiva, un vero e proprio mito tragico. In questa seconda prospettiva il dramma sottoporrebbe allo spettatore l'esito di un'azione ispirata da *hybris* e condotta da un sovrano giuridicamente irresponsabile ("che non deve rendere conto al proprio stato": οὐχ ὑπεύθυνος πόλει, 213) contro una comunità che, a dispetto delle sue ridotte dimensioni, risulta vittoriosa grazie alle istituzioni delle quali si è dotata.[25] Tuttavia non dobbiamo concludere che, nemmeno in questo, la sublimazione tragica dell'evento storico si risolva nell'autocelebrazione: nella prospettiva che fa dell'evento storico un mito tragico, lo spettatore ateniese, lungi dal gioire della sofferenza causata al popolo persiano dalle scelte del sovrano antagonista di Atene, è messo nella condizione di trarre vantaggio dalla contemplazione di *allótria pathe*, cioè di esperienze sofferte da altri — come avviene propriamente nelle tragedie, dove generalmente i *pathe* sono sofferti dai personaggi dei miti panellenici. Platone descriverà questi *allótria pathe* come fonte di un (discutibile) profitto sul piano psicologico individuale e scopo precipuo dei poeti tragici.[26] Se è pur vero che il soggetto del dramma implica il "vincitore presente [...] perché la scena non si risolve tra i personaggi che la calcano, non è autosufficiente",[27] ciò non avviene nei *Persiani* più di quanto si realizzi in tutti i drammi che presuppongono — in distanza (v. più avanti) — la città e i cittadini di Atene. Si direbbe invece che i *Persiani* realizzino con piena consapevolezza quella visione del dolore degli altri che è

Aeschylus' Persae", in *JHS* 108 (1988), 97-129; I. HAHN, "Aischylos und Themistokles. Bemerkungen zu den Persern", in *Aischylos und Pindar. Studien zu Werk und Nachwirkung*, hrsg. von E.G. SCHMIDT (Berlin 1981), 173-186; G. PADUANO, *Sui Persiani di Eschilo: problemi di focalizzazione drammatica* (Roma 1978); CH. PELLING, "Aeschylus' Persae and History", in *Greek Tragedy and the Historian*, ed. by CH. PELLING (Oxford 1997), 1-19; A.J. PODLECKI, *Perikles and his circle* (London 1998), in part. pp. 11-16.

[25] *Cf.* p. es. V. DI BENEDETTO, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo* (Torino 1978), 32-37; S. GOLDHILL, *art. cit.* (n. 24).

[26] PLATO *Rep.* 10.606a-b.

[27] U. ALBINI, "Lettura dei Persiani di Eschilo", in *PP* (1967), 252-263: 262.

caratteristica della tragedia; ed è proprio questo che distingue la rielaborazione tragica dalla celebrazione. In altri termini: il vincitore è presente, ma non come soggetto di un'implicita autocelebrazione, e invece come sguardo che contempla gli esiti disastrosi di una guerra che smembra tanto i corpi quanto le strutture sociali più elementari.[28] In più, rispetto al consueto spettacolo drammatico, gli spettatori compartecipano di un'identità collettiva, ribadita dagli eventi narrati/rappresentati. Nel suo ultimo intervento, *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag si interrogava proprio sul soggetto (un *noi*) che contempla il dolore altrui, perché "no 'WE' should be taken for granted when the subject is looking at other people's pain".[29] Per quanto riguarda i *Persiani*, un dramma che, con gli scarsi strumenti dei quali disponeva quel teatro, ben poco risparmia allo spettatore quanto allo smembramento di cui è capace la guerra, mi pare assodato che si debba escludere che il *noi* — soggetto collettivo contemplante — vi possieda connotati esclusivamente identitari e militanti, a meno di obliterare tutto ciò che caratterizza il dramma, innanzitutto l'adozione del punto di vista persiano. Ma, allo stesso tempo, non è pensabile che la contemplazione dell'altrui sventura vi si risolva in una parabola sulle *malheurs de la guerre*, a suo modo neutralizzata in una prospettiva genericamente e antistoricamente umanista. Per ricorrere alle parole di S. Sontag, una "general abhorrence of war" comporta la rinuncia al giudizio politico ("it is to dismiss politics")[30] e nei *Persiani* è certo da escludere almeno la repulsione della violenza bellica, in quanto sia l'effetto incidentale di un'azione eticamente legittimata.

In effetti, nei *Persiani* cogliamo una specie di asimmetria fra la politicità immediata delle varie allusioni alla situazione

[28] Si pensi alla pervasività del *Leitmotiv* del giogo, allegoria del progetto ibristico ribaltata, fin da v. 135, nella realtà della frantumazione dei rapporti affettivi ecc., e alla descrizione dei corpi smembrati ecc. nella battaglia.

[29] S. SONTAG, *Regarding the Pain of Others* (New York 2003), 7.

[30] *Ibid.*, 9; quanto allo 'smembramento' ("war dismembers..."), oggetto ricorrente delle rappresentazioni iconiche della guerra, dalla Spagna del 1936 al campo profughi di Jenin, v. pp. 7-8.

ateniese, e la difficoltà di cogliere un'affermazione, o anche soltanto un punto di vista, politicamente più ampi e generali, che non siano l'ovvia condanna di ogni iniziativa dettata da *hybris* e, in generale, della guerra di aggressione.[31] Tanto il carattere ibristico dell'aggressione, quanto l'opposizione fra dispotismo e democrazia (sulla quale insiste con non celato compiacimento il dialogo quasi didascalico fra Regina e Corifeo ai versi 230-245) offrono l'eziologia della vittoria ma non spiegano perché il tragediografo abbia adottato l'ottica dei soccombenti. Mi sembra piuttosto da sottolineare che — come è stato spesso notato — il drammaturgo enfatizza come la fatale decisione di Serse venga al culmine di una crescita ininterrotta della Persia, in potere e in ricchezza, grazie all'azione di Dario: non è solo l'insistenza, fin dalle prime battute, sull'oro di cui risplendono la reggia e le armate (versi 4, 9, ecc.), ma anche e soprattutto la constatazione che Serse è stato spinto ad aggredire la Grecia da una specie di complesso d'inferiorità nei confronti del padre. Mi riferisco ai versi 753-758:

ΒΑ. ταῦτά τοι κακοῖς ὁμιλῶν ἀωδράσιν διδάσκεται
θούριος Ξέρξης· λέγουσι δ' ὡς σὺ μὲν μέγαν τέκνοις
πλοῦτον ἐκτήσω ξὺν αἰχμῆι, τὸν δ' ἀνανδρίας ὕπο
ἔνδον αἰχμάξειν, πατρῶιον δ' ὄλβον οὐδὲν αὐξάνειν·
τοιάδ' ἐξ ἀνδρῶν ὀνείδη πολλάικις κλύων κακῶν
τήνδ' ἐβούλευσεν κέλευθον καὶ στράτευμ' ἐφ' Ἑλλάδα.[32]

L'anamnesi condotta dalla Regina, tramite privilegiato fra padre e figlio, ci propone due elementi di marcata valenza politica e non esclusivamente etica: (a) caratterialmente aggressivo (*thourios*), Serse è stato ammaestrato da cattivi consiglieri (*kakois homilôn andrasin*), i quali (b) gli hanno prospettato una potenza

[31] La posizione che sarà poi adottata nei *logoi epitaphioi*, al momento di rievocare le glorie militari conseguite nella difesa del proprio territorio e non in guerre di aggressione.

[32] "Il focoso Serse ha dato troppo ascolto a perfide compagnie. Dicevano che tu avevi conquistato con le guerre gran ricchezze per i figli e, per viltà, lui faceva guerre a casa, senza accrescere l'impero. Bersagliato da malvagi con ingiurie simili, si decise alla lontana spedizione ellenica." (trad. F.M. PONTANI).

indefinitamente incrementabile grazie alla ripetizione, per così dire seriale, delle imprese paterne. L'anamnesi risponde articolatamente all'interpretazione del comportamento di Serse affacciata da Dario poco sopra; all'idea (poco più di una costernata esclamazione da parte dello spettro del Re defunto) che il figlio sia stato preda di una "infermità mentale" (νόσος φρενῶν, 750),[33] la Regina oppone un'eziologia spiccatamente politica, nella quale lo spettatore ateniese può riconoscere fenomeni a lui familiari — con evidenza tanto più vivace e spontanea in quanto il caso riguarda *allotria pathe*: a un Ateniese le frequentazioni alle quali allude *homilôn* risultano immediatamente decodificabili come parte politica con un'attività di propaganda. Mentre la prospettiva dell'incremento di potenza proiettato verso l'esterno contrapposto a una bellicosità 'interna', cioè tesa a consolidare il dominio piuttosto che ad ampliarlo, trova analogie immediate nelle spinte ateniesi a riguadagnare l'Egeo e la Ionia a un controllo ancora più saldo di quello esercitato prima dell'attacco persiano.[34] Succube delle suggestioni esercitate dai fautori della guerra, desiderosi che le nuove generazioni possano godere della stessa prosperità assicurata da Dario a quella del suo successore, o perfino incrementarla, il personaggio di Serse anticipa in qualche modo l'Adrasto "trascinato dai giovani" (νέοις παραχθείς) di Eur. *Supp.* 232, e la lettura degli eventi partecipa di un tratto, paradigmatico nelle società tradizionali, secondo il quale la guerra è fortemente voluta da giovani desiderosi di gloria, di potere e di ricchezza.[35] È la deliberazione indotta da cattivi consigli (758) a rivelarsi fatale, e invece l'agguato di un inganno ordito o consentito dalla divinità (δολόμητιν δ ἀπάταν θεοῦ) resta una

[33] M. GRIFFITH, "The Rule of the Father in Aischylos' Persians", in *PCPhS* 44 (1998), 20-84: 61-65, coglie il contrasto fra le generazioni e vede in questo contesto il riflesso delle "pressures experienced by the aristocratic Greek family at their (...) extreme".

[34] *Cf.* su questo F. STOESSL, *art. cit.* (n. 4), 120-121.

[35] Oltre a EUR. *Supp.* 232-236, v. p. es. THUC. 6, 8-14.

prospettiva circoscritta al presentimento del Coro (93), così come la minaccia dell'"invidia degli dèi" (θεῶν φθόνον, 362) sembra appartenere alla mentalità del Messaggero. Si potrebbe pensare che la posizione espressa tre lustri più tardi dai Vecchi dell'*Agamennone* quando, in forma dialettica ma non drammatica (750-762: παλαίφατος δ' ἐν βροτοῖς γέρων λόγος τέτυκται [...] δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰμι κτλ.),[36] ricuseranno il *palàiphatos logos* per un autonomo punto di vista sulla responsabilità umana, sia embrionalmente prospettata nei *Persiani* in forma drammatica: cioè assegnando la posizione tradizionale ai Vecchi Persiani e al Messaggero, e l'altra, più lucidamente politica, alla Regina. Le parole della Regina orientano la riflessione del *noi* contemplante il disastro persiano — in chiave marcatamente politica e non genericamente etica — verso i rischi di una politica estera aggressiva. Ad Atene si sta profilando con nettezza la supremazia della compagine aristocratica che di questa politica si è fatta interprete, ma la "processual form" adottata dal drammaturgo, polarizzata com'è su un governante la cui sovranità non viene messa mai in discussione, nemmeno nella sconfitta, sembra tematizzare non tanto la supremazia di una parte politica, quanto e solo la politica estera. La stessa rassegna, nel III stasimo, delle *poleis* conquistate da Dario "senza allontanarsi dal focolare" (866: οὐδ ἀφ' ἑστίας συθείς) più ancora che fare risaltare, con implicito compiacimento, le

[36] "C'è tra i mortali antichissimo detto, [...]. Io penso diverso dagli altri etc." (trad. M. VALGIMIGLI). Quanto alla forma dialettica del corale si noti la struttura oppositiva: παλαίφατος [...] λόγος τέτυκται + inf. *vs.* δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰμί + ind. + γάρ (*bis*) e conclusivo αἰεί; tuttavia è perfino ovvio notare che la perentorietà della dichiarazione è sottratta alla forma drammatica e si colloca al medesimo livello di altre dichiarazioni del collettivo corale, a cominciare da v. 104: κύριός εἰμι θροεῖν. Sul discusso rapporto fra *Pers.* 362 e *Ag.* 757ss. *cf.* E. FRAENKEL (ed.) *Aeschylus. Agamemnon* (Oxford 1950), vol. II, 349. È pertinente l'osservazione di J.D. Denniston che "the opinion which the Chorus here [nell'*Agamennone*] advances as an exceptional and personal one [...] was not in fact at all novel" e che essa rimonta almeno a Solone, "as many a member of the audience must have recalled" (J.D. DENNISTON and D. PAGE [eds.], *Aeschylus. Agamemnon*, [Oxford 1957], *ad loc.* 136).

mutate condizioni in seguito alle quali, sul finire degli anni '70, esse sono state integrate in un'alleanza antipersiana,[37] introduce l'allarme sull'instabilità di questo genere di acquisizioni.[38]

III

Nell'analisi, molto settoriale, dei *Persiani* ho cercato di concentrarmi sul rapporto di identificazione/opposizione fra la comunità rappresentata e la comunità spettatrice e sulla capacità della *fabula* di suggerire uno scenario (nella fattispecie distanziato nello spazio piuttosto che nel tempo) alla valutazione di dilemmi che si pongono alla *polis*. Ora affronterò invece un altro aspetto del quale ho fatto cenno nella parte introduttiva, cioè la definizione degli spazi drammaturgici eschilei in rapporto alla rappresentazione dei conflitti propri della comunità che inscena la performance.

I tragici mostrano una certa riluttanza ad ambientare i loro drammi in Atene. È ovvio che desumere il *plot* dalla saga argiva o tebana comporti l'adozione di una scena argiva o tebana (e tuttavia meritano di essere sottolineate certe non ovvie svolte in direzione di Atene, come nella 'adozione' di Eracle da parte di Teseo alla conclusione dell'*Eracle* euripideo). Ma è stato ripetutamente notato che la 'stilizzazione'[39] assegnata dal drammaturgo consente talora di ravvisare nella *polis* adottata come scena 'un'anti-Atene' (p. es. Tebe come "the 'anti-city' to Athen's manifest image of itself"),[40] ovvero 'un'altra Atene'

[37] Così suggerisce H.D. BROADHEAD, *The Persae of Aeschylus* (Cambridge 1960), 213; *cf.* A.J. PODLECKI, *op. cit.* (n. 2), 19s.

[38] Così, perentoriamente, F. STOESSL, *art. cit.* (n. 4), 120: "it seems clear that Aeschylus supports a foreign policy of Athens which would be restricted to Europe".

[39] Uso questo termine col valore attribuitogli da F.I. ZEITLIN, "Staging Dionysus between Thebes and Athens", in *Masks of Dionysus*, ed. by TH.H. CARPENTER - CH.A. FARAONE (Ithaca, N.Y 1993), 147-182: 148 ("I stress the notion of stylization, for neither does this 'Thebes' or this 'Athens' precisely mirror any historical reality etc.").

[40] *Ibid.*, 149.

(p. es. Argo nelle *Supplici* eschilee).[41] Sul piano delle relazioni fra le *poleis* sarebbe quanto mai arduo motivare ipotetiche affinità e contrapposizioni fra la *polis* che inscena il dramma e quella che viene portata sulla scena; anche a questo proposito ogni forma di determinismo è puramente illusoria, e non soltanto, come per le *Supplici*, a causa di un'insufficiente documentazione. La nozione di stilizzazione è invece fondata sul presupposto che i caratteri attribuiti dal drammaturgo alla *polis* scenica dialettizzino con la rappresentazione che la *polis* spettatrice intende proporre di se stessa (p. es. in negativo, additando le aporie dell'altra), o siano l'estrinsecazione, su terreno neutrale, delle proprie problematiche. Ne deriva che, da qualunque ragione sia motivata, l'elusione del confronto diretto con Atene da una parte ripropone una nozione di politicità della tragedia non immediatamente condizionata dagli avvenimenti, e dall'altra impone di considerare con una speciale attenzione i non molti drammi di ambientazione attica.

Come ha fatto notare Stefan Radt, i drammi di soggetto 'attico' — cinque: *Ἐλευσίνιοι, Κερκυών, Ὠρείθυια, Πέρσαι, Εὐμενίδες* — costituiscono una quota piuttosto esigua della produzione eschilea, in proporzione sensibilmente inferiore ai sofoclei e circa la metà degli euripidei.[42] Due dei cinque, *Eleusini* e *Cercione*, sono collocati nel territorio di Eleusi.[43] È ragionevole immaginare che l'*Orizia* sia ambientata in una località soggetta al vento di NNE, anche se davvero si tratti di un *Festspiel* connesso alla fondazione del tempio in onore di Borea sulle rive dell'Ilisso.[44]

[41] A questo riguardo la tradizione critica è senz'altro più antica — mi permetto di rinviare al mio "Mappe di Argo, nella tragedia", in *La città di Argo. Mito, storia, tradizioni poetiche*, a cura di P. ANGELI BERNARDINI (Roma 2004), 149-161: 149-151.

[42] S. RADT, "Sophokles in seinen Fragmenten", in *Sophocle. Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt,* préparés et présidés par J. DE ROMILLY, (Vandœuvres 1983), 185-222; a p. 196s. inclina ad attribuire materia attica anche all'eschileo Προμηθεὺς πυρκαεύς.

[43] Quanto al *Cercione*, è ragionevole pensare che si svolgesse nella località nota come Κερκυόνος παλαίστρα, non lontano dalla tomba di Alope e dai sepolcri degli Argivi (PAUS. 1,39,3).

[44] PAUS. 1,19,5; si considerino però le riserve di A.M. BOWIE, *art. cit.* (n. 1), 42.

I *Persiani* si svolgono nella reggia persiana; in effetti la dislocazione della tematica, almeno *prima facie* patriottica, è apparentemente controbilanciata dalla strategia verbale che sovrappone all'ottica dei Persiani quella del pubblico ateniese — vedi p. es. l'uso di βάρβαρος, aggettivo o sostantivo, a designare la stirpe e l'esercito persiani da parte di Atossa (*Pers.* 187 e 475), del Nunzio (255, 337, 391, 423, 434), del Coro (634) e del Corifeo (798 e 844); comunque non viene mai meno l'illusione che l'azione si svolga nella capitale persiana, in uno spazio attivamente connotato da memorie etniche e regali. E questo spazio, irriducibilmente altro rispetto a quello della *polis* che, allo stesso tempo, è spettatrice e comprimario occulto del dramma, ha la funzione di distanziare Serse nella lontananza geografica, allo stesso modo in cui gli eroi della tradizione panellenica sono e restano lontani nella dimensione temporale: "l'espace barbare tient la même fonction que le temps grec".[45]

Solo le *Eumenidi* ambientano ad Atene la fase conclusiva della saga degli Atridi. Prima di passare a considerare questo dramma, è forse il caso di verificare brevemente se anche gli altri autori tragici condividano la resistenza di Eschilo ad adottare Atene come scena.

Sofocle: dei dieci drammi sofoclei che sviluppano o toccano saghe attiche,[46] *Κρέουσα*, *Ἴων* e *Τριπτόλεμος* si svolgono a Delfi e/o a Eleusi, i *Δόλοπες* (?) probabilmente a Troia, *Πρόκρις* probabilmente a Torico, *Τηρεύς* in Tracia;[47] gli altri quattro sono variamente connessi alla figura di Teseo: dove siano ambientati *Αἰγεύς*, *Θησεύς* (se non coincide con l'*Αἰγεύς*) e *Φαίδρα* è ignoto — potrebbe essere Atene, ma teniamo presenti i drammi euripidei nei quali figura Teseo (*Θησεύς*, *Ἱππόλιτος α'* e *β'*, *Ἡρακλῆς* e *Πειρίθους*), nessuno dei quali si svolge ad Atene; *Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ* si svolge in vista della città e tuttavia marcatamente fuori di essa.

Euripide: degli undici soggetti attici, la quota in assoluto e in proporzione più alta fra tutti i tragediografi,[48] *Ἡρακλεῖδαι* e

[45] P. VIDAL-NAQUET, *art. cit.* (n. 9), 99.

[46] S. RADT, *art. cit.* (n. 42), 195.

[47] A.H. SOMMERSTEIN, D. FIZPATRICK and TH. TALBOY (eds.) *Sophocles. Selected Fragmentary Plays*, vol. I, (Oxford 2006), 141-195 (il *Tereus* è curato da A.H. Sommerstein e Th. Talboy).

[48] S. RADT, *art. cit.* (n. 42), 197.

Ἱκετίδες sono ambientati rispettivamente presso Maratona e ad Eleusi; *Ἴων* si svolge a Delfi; *Ἱππόλιτος α'* e *β'*, sono ambedue collocati a Trezene;[49] *Ἀλόπη* ad Eleusi; *Πειρίθους* (di Euripide o Critia) nell'Ade; *Σκίρων* sulla strada fra Megara e Corinto; *Θησεύς* a Creta. Soltanto *Αἰγεύς* ed *Ἐρεχθεύς* si direbbero ambientati ad Atene.
Tragici minori: i frammenti sono oltremodo scarsi e mancano notizie sui vari *plot*, comunque i titoli di drammi 'attici' sono rari: Cherilo *Ἀλόπη*, *TrGF* I,2 F1: Eleusi); Ione (*Τεύκρος*, *TrGF* I,19 FF34s.: Ilio?); Acheo (*TrGF* I,20: *Θησεύς* FF18, 18a: Maratona; *Πειρίθους*, F36: Ade); Crizia (*Πειρίθους*, *TrGF* I,43 FF1-14: Ade); Panfilo? (*Ἡρακλεῖδαι*, *TrGF* I,51: Tetrapoli?); incerto l'autore (Era[) dell'incerto *Θησεύς* (*TrGF* I,37).

Piuttosto che Atene, ci è dato dunque di vedere i demi dell'Attica, sobborghi e località più lontane, accomunati dal fatto di possedere un significato sacrale, talora connesso al *plot* e talora estraneo, comunque in grado di interagire col *plot* determinando nuove combinazioni di senso. Si aggiunga che, se Atene è la meta designata per la purificazione di eroi come Oreste ed Eracle e menzionare Atene come destinazione dell'eroe introduce nella conclusione di vari drammi un'enfasi patriottica senz'altro apprezzata dal pubblico, anche nei drammi non 'attici' talora sono menzionate località del contado, talvolta molto piccole, come p. es. Halai in Euripide *IT* 1452.[50] Dobbiamo considerare che la presentazione di queste località periferiche è attuata nel contesto di festival dionisiaci e spesso in occasione di quelle Dionisie Cittadine che, fra altre iniziative, erano state istituite per valorizzare l'*astu* come sede di pratiche dirette a unificare il tessuto dei demi; perciò ci dovremo chiedere se il decentramento della scena nei soggetti attici non investa, oltre che il

[49] I dubbi di W.S. BARRETT (ed.), *Euripides. Hippolytos* (Oxford 1964), 11s., 32-34 sono stati fugati dalla pubblicazione dell'hypothesis all' Ἱππόλιτος α' in *POxy.* 4640 + *PMich.* inv. 6222A, dov'è chiarito che anche la scena di questo era a Trezene (M. MAGNANI, "P.Mich. inv. 6222A e P.Oxy. LXVIII 4640 c. II" in *Eikasmos* 15 [2004], 227-240: 237; R. KANNICHT (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol.* 5, *Euripides* [Göttingen 2004], 466).

[50] Talvolta però la menzione geografica ha un valore puramente metonimico: p. es. a SOPH. *Aj.* 1220 la menzione di capo Sounion.

complesso dei rapporti fra la Città e i demi nella pratica sociale e politica, più direttamente la nozione stessa di politicità della tragedia. Potremmo muovere dalle pertinenti osservazioni di Eveline Krummen:

> "This has laid a firm and promising basis for a new discussion of what we call the 'Attic plays'. First, we might simply ask to what extent we are presented with historical facts about both the countryside and its cults or about the interrelation between the deme and the city of Athens. A second question then must concern the drama itself and its composition: what is the function of the country and city subject, and does it have any bearing upon the structure and arguments of the drama? In a third point [...]: what did these places in the countryside mean for the Athenians? [...] We might thus ask if this emphasis on the religious life of the countryside makes a point in the context of the *political* argument of tragedy."[51]

Il fenomeno può essere letto tanto in positivo quanto in negativo: in positivo, nel senso che assumere le realtà tradizionali e specificamente cultuali dei demi come sfondo della vicenda drammatica messa in scena nel contesto urbano riafferma il sinecismo e, in definitiva, il controllo dell'*astu* sul contado; in negativo, nel senso che la scelta di un'ambientazione periferica potrebbe rispondere all'intento di sgravare nella finzione lo spazio civico da presenze implicanti o addirittura contaminanti, e di evitare nella realtà cittadina il rischio di una troppo immediata sovrapposizione fra le situazioni agonistiche e processuali esperite nel dramma e le pratiche appartenenti alla comune esperienza del corpo civico — la "processual form" esige una sorta di allontanamento prospettico. Si direbbe che l'operare dell'autore tragico sia subordinato a un vincolo tacito, eppure cogente, che vorrei chiamare 'complesso di Pelasgo', ovviamente senza alcuna pretesa di assegnare un significato

[51] E. KRUMMEN, "Athens and Attica: Polis and Countryside in Greek Tragedy", in *Tragedy, comedy and the polis*, ed. by A.H. SOMMERSTEIN, S. HALLIWELL, J. HENDERSON, B. ZIMMERMANN (Bari 1993), 191-217: 192-193 (l'evidenza su "political" è mia).

esaustivo a questo prestito dalle *Supplici*: sarebbe riposta la massima cura nell'evitare ad Atene l'esperienza contaminante di un'inattesa discordia, il *neikos* che attiva la situazione tragica — provenga dall'esterno o dal cuore stesso della città scenica — o che è attivato da questa. Viceversa la Città assume a pieno titolo il carico di contraddizioni e di sofferenza dell'eroe tragico soltanto per una designazione di ordine superiore e conclusiva, come la volontà del dio o un'obbligazione personale e sacra. Che vicende intimamente connesse con la Città siano, nella quasi totalità dei casi, dislocate nelle vicinanze di Atene, pare adombrare una sorta di resistenza a inscenare conflitti scabrosi su un terreno che si potrebbe prestare a imprevedibili risemantizzazioni.

> Per esempio, nel caso dei due *Ippolito* euripidei Trezene, che dal punto di vista mitico è un doppione di Atene,[52] offre al dramma uno spazio marcato in senso familiare, che Atene avrebbe invece connotato, in qualche misura, in senso pubblico. L'ordine di Teseo "disserrate i battenti!" (*Hipp.* 809: ἐκλύεθ' ἁρμούς) apre alla vista lo spazio dove la passione di Fedra si è sviluppata e, improvvidamente, è stata comunicata, e questo è uno spazio privato, ma questa qualità caratterizza anche quello dominato da Teseo al suo ritorno: la sospensione della politica, conseguente all'esilio di Teseo, qualifica il palazzo, tanto nella sua dimensione interna e tutta femminile, quanto in quella ostensibile e dominata dalla parola, come luogo di relazioni affatto private.[53]

Si tratta di un fenomeno rilevato incidentalmente con una certa frequenza, e tuttavia non mi pare che sia stato adeguatamente valorizzato allo scopo di definire la politicità della tragedia, e di quella eschilea in particolare. Solo Pierre Vidal-Naquet ha sottolineato, a proposito di *Eumenidi*, *Eraclidi*, *Supplici* euripidee e *Edipo a Colono*, come sia "remarkable that all four

[52] È teatro di conflitto fra Atena e Posidone, *cf.* PAUS. 2,30,6.

[53] *Cf.* i versi 19, 838, 1000, 1400, 1441. Si vedano I. CHALKIA, *Lieux et espace dans la tragédie d'Euripide. Essai d'analyse socio-culturelle* (Thessaloniki 1986), 94; L.F. TURATO, "L'Ippolito di Euripide tra realtà e suggestioni di fuga", in *BollIstFilolGr* 1 (1974), 136-163, ID., "Seduzioni della parola e dramma dei segni nell'Ippolito di Euripide", in *BollIstFilolGr* 3 (1976), 158-183.

plays deal either with the judgement passed on an alien in Athens, or with the Athenians' reception of one or more foreign suppliants"; tuttavia, poco più avanti, afferma che "if four tragedies are set on Attic soil, that is not for the purpose of staging a political debate".[54] Ritengo invece che la proposta di Atene e dell'Attica come asilo, luogo di purificazione e di soluzione dei conflitti abbia un carattere eminentemente politico, anche se questo è estrinsecato attraverso le convenzioni dell'intreccio e non sempre in un esplicito dibattito. In questo contesto è perciò tanto più significativo che solo l'ultimo dramma serio nella produzione di Eschilo sia ambientato dal verso 235 alla fine nel cuore stesso della città e questa divenga il polo in cui il tema di *Dike*, cruciale nell'intera trilogia, trova programmaticamente una soluzione, per quanto problematica.[55]

Nell'evidente contaminazione tra due alternative storie di purificazione — l'una connessa a Delfi e l'altra, più recente, collegata ad Atene — la scelta di Atene è accuratamente preparata già nella fase prologica, ambientata a Delfi. A *Eumenidi* 234 sg. lo iato fra l'uscita di Apollo e l'ingresso di Oreste è molto consistente dal punto di vista drammaturgico: "in some ways it is more like the break between the separate plays of a trilogy"; però dev'essere osservato che "the change of scene is prepared for" non soltanto "by Apollo's instructions at 78ff.",[56] ma anche da un reticolo allusivo piuttosto fitto nel prologo della Pizia: il tragitto di Oreste da Delfi ad Atene è l'inverso di quello di Febo dalle coste dell'Attica al Parnaso, ricordato nella *rhesis* prologica (*Eum.* 9-11), e percorre la via

[54] P. VIDAL-NAQUET, "Place and Status of Foreigners in Tragedy", in *Greek Tragedy and the Historian*, ed. by CH. PELLING (Oxford 1997), 109-119: 111-112; come si è visto, il suo elenco deve essere allargato a comprendere anche i drammi perduti e arricchito della distinzione fra l'ambientazione nelle località periferiche e quella, tanto più rara, in Atene. Le *Supplici* euripidee contraddicono l'affermazione di Vidal-Naquet anche per quanto riguarda l'esplicitazione del "political debate".

[55] Si deve consentire con l'affermazione di A.J. PODLECKI, *op. cit.* (n. 2), 63s., secondo il quale "the major theme of the *Oresteia* is that of *Dike*", tanto come "cosmic principle", quanto nelle implicazioni del "legal sense".

[56] O. TAPLIN, *op. cit.*, 377.

aperta dagli Ateniesi (13 sg.; lo scolio precisa: "da Teseo"[57]) e praticata dalla loro processione rievocativa.[58] Perciò il cambio di scena in corrispondenza di v. 235 è in qualche modo già anticipato nel prologo, dove del resto la Pizia pronuncia anche il nome di Pallade, per la prima volta nella trilogia (10) e nuovamente a v. 21, dov'è Προνάια, colei che demarca, prima del santuario, l'arrivo o la partenza del percorso:[59] l'anticipazione non soltanto favorisce la rifocalizzazione dello spazio scenico alla fine del I episodio, ma anche suggerisce la coesione funzionale fra le due localizzazioni.[60]

Le *Eumenidi* costituiscono un caso-limite nel trattamento drammatico dello spazio civico, eloquente sia delle costrizioni che implicitamente ne regolano l'uso, sia del tentativo di superarle — il fatto che sia l'ultimo dramma scritto da Eschilo ne fa un punto di arrivo, e i suoi tratti più problematici e, per così dire, 'aperti' sono l'esito al quale il drammaturgo approda fruendo di una libertà altrimenti impensabile.

L'assise giudiziaria ha luogo in uno spazio effettivamente coincidente con lo spazio cittadino: "was die Athener in der Orchestra leibhaft vor sich sehen, geschieht gedachtermaßen in ihrem Rücken, auf der Akropolis. Die 'Bühnen-Ereignisse' geraten damit in eine ungeheuerliche Beleuchtung. Die Götter sind mit am Werk".[61] La finzione processuale che sostanzia una parte così importante del teatro tragico si svolge, per una volta,

[57] *Schol. vetera ad loc.* (= O.L. SMITH [ed.], *Scholia in Aeschylum* [Leipzig 1976], Pars I, 43): Θησεὺς γὰρ τὴν ὁδὸν ἐκάθηρε τῶν λῃστῶν. καὶ ὅταν πέμπωσιν εἰς Δελφοὺς θεωρίδα, προέρχονταί τινες ἔχοντες πελέκεις ὡς διημερώσοντες τὴν γῆν.

[58] EPHOR., *FGrHist* 70 F31b.

[59] Vv. 8-11: τὸ Φοίβης δ' ὄνομ' ἔχει παρώνυμον. / λιπὼν δὲ λίμνην Δηλίαν τε χοιράδα, / κέλσας ἐπ' ἀκτὰς ναυπόρους τὰς Παλλάδος / εἰς τήνδε γαῖαν ἦλθε Παρνησοῦ θ' ἕδρας. V. 21: Παλλὰς Προναία δ' ἐν λόγοις πρεσβεύεται.

[60] Per il concetto di rifocalizzazione v. O. TAPLIN, *op. cit.*, 104: "A scene which is set in the imagination of the audience, and not by means of scenery, may simply go out of focus, and when it is 'refocused', that is when it is brought back into sharp definition, it is somewhere else". *Cf.* C.W. MACLEOD, "Politics and the Oresteia", in *JHS* 92 (1982), 124-144.

[61] CH. MEIER, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie* (München 1988), 150.

nello spazio di cui gli spettatori hanno esperienza diretta, non su un remoto campo di battaglia (come quello dove si sono confrontati gli Atridi e Priamo, ἀντίδικοι nella rievocazione per bocca del Coro dell'*Agamennone*),[62] o nei luoghi consueti allo stilizzato antagonismo del dialogo scenico, e nemmeno in una 'terra di nessuno' e in vista dell'accesso alla *polis* (come nelle *Supplici* eschilee). Ma è uno spazio civico privo tanto di un signore, sia attivo sulla scena, sia fuori scena, altro da Atena ἄνασσα (288, 443; *cf.* 487, 668, 772, 862, 991, 997-999, 1017),[63] quanto di un δήμιον, nonostante la ripetuta allusione a un μέσον fra anarchia e dispotismo evochi il modello democratico (le Erinni a 526-528: μήτ'ἄναρκτον βίον / μήτε δεσποτούμενον / αἰνέσῃς; Atena a 696 sg.: τὸ μήτ' ἄναρχον μήτε δεσποτούμενον / ἀστοῖς περιστέλλουσι βουλεύω σέβειν).[64] In effetti, nelle *Eumenidi* constatiamo una singolare assenza di riferimenti al corpo civico e alla sfera della decisione politica:[65]

[62] AESCH. *Ag.* 40-42: Πριάμωι / μέγας ἀντίδικος, / Μενέλαος ἄναξ ἠδ' Ἀγαμένων ...; come opportunamente sottolinea A.J. PODLECKI, *op. cit.* (n. 2), 64, Eduard Fraenkel ha il merito di avere suggerito che Eschilo "uses the juristic word in a prominent place, right at the beginning of the entry-song of the Chorus, to give the whole play the colouring which essentially belongs to it" (E. FRAENKEL, *op. cit.* (n. 36), 27s.). *Cf.* A. PERETTI, "Osservazioni sulla lingua del Prometeo eschileo", in *SIFC* N. S. 5 (1928), 165-231: 202.

[63] È stato notato da E.R. DODDS, "Morals and Politics in the Oresteia", in *PCPhS* 186 (1960), 19-31: 20: "the only sovereign is Athena"; *cf.* A.J. PODLECKI, *op. cit.* (n. 2), 90.

[64] "Non lodare né una vita senza regola, né una senza libertà" e "né anarchia né dispotismo consiglio di venerare ai cittadini diligenti".

[65] Per la presenza di δῆμος nell'*Agamennone* v. p. es. E.R. DODDS, *art. cit.* (n. 63), 19. "In remarkable contrast" (A.H. SOMMERSTEIN, "Audience, Demos, and Aeschylus' Suppliants", in *Greek Tragedy and the Historian*, ed. by CH. PELLING [Oxford 1997], 63-79: 75n.) nelle *Eumenidi* troviamo invece λεώς e στρατός: (a) λεώς in due casi a proposito di Delfi e di Argo (15; 290); in tre con valore generico (681: Ἀττικὸς λ.; 775: πολισσοῦκος λ., unito ad Atena nel saluto di commiato di Oreste; 997: ἀστικὸς λ., anche qui aggregato a Pallade nell'apostrofe del Coro); una sola volta con riferimento specifico alla giuria dell'Areopago: λεώς / ὅσπερ τέτακται τήνδε κυρῶσαι δίκην (638s.); (b) στρατός in tre casi a indicare la moltitudine dei cittadini (566, 569, 889), in altri tre generico per la città (668, 683, 762, dove χώρα καὶ σ. riproduce la connessione di 701 χώρα καὶ πόλις). Quanto a δῆμος e derivati, nella sezione ateniese delle *Eumenidi* troviamo soltanto βωμοὶ δήμιοι (655), a indicare genericamente gli altari delle comunità.

a prescindere dalle occorrenze nelle quali prevale una considerazione etica generale, tanto la πόλις quanto i πολῖται sono per lo più 'recipienti' dell'azione condotta da Atena e dall'istituto giuridico da lei fondato ("presidio della regione e della città": ἔρυμά τε χώρας καὶ πόλεως σωτήριον al verso 701, πόλεως φρούριον al verso 949, ecc.), oppure i componenti della giuria da lei stessa cooptati (come a 790, nell'ottica delle Erinni, e a 883, nell'ottica di Atena).[66]

Sono tentato di supporre che proprio l'elusione della sfera politica, per quanto riguarda specificamente l'ambito della decisione e del dominio, e la forma giuridica conferita al confronto, pienamente realizzata almeno nei versi 566-777, siano la strategia che consente di gestire su uno sfondo scenico così coinvolgente ciò che di immane e inquietante è in questo conflitto fra princìpi antichi e nuovi: l'elusione del momento assembleare, il silenzio sulla πολιτεία e, corrispondentemente, l'adozione di una cornice giurisdizionale polarizzata sul caso specifico di Oreste, permettono di neutralizzare il *miasma* e di portare il supplice nel cuore della città che assiste alla rappresentazione, risparmiando agli spettatori la drammatizzazione di ἴδια πάθη, cioè di situazioni in grado di evocare conflitti intimamente partecipati.

A conferma di questa ipotesi dobbiamo portare i vari altri casi in cui la tragedia attica tematizza l'accoglienza dello straniero (come nelle *Supplici* eschilee) o delle sue istanze (come nelle *Supplici* e negli *Eraclidi* di Euripide), e la sua purificazione (come è adombrato nell'*Eracle* e realizzato nell'*Edipo a Colono*): il sovrano (Pelasgo, Teseo, i Teseidi) gestiscono la crisi 'fuori' della città ed esercitano la mediazione fra l'elemento estraneo e la città tenendo conto dell'opinione di questa (p. es. Eur. *Heracl.* 422-424), o espressamente delle decisioni prese dai suoi organi deliberativi. Ingressi e uscite dei sovrani, in una specie di ripetuto andirivieni fra la scena e la città, drammatizzano fra scena ed extra-scena ciò che, dal punto di vista puramente tecnico,

[66] *Cf.* M. GRIFFITH, *art. cit.* (n. 19), 77. Tuttavia sopprimere le divisioni interne (classi d'età, sesso ecc.) e sostituirle con un collettivo indifferenziato e allineato contro l''esterno', non è un tratto esclusivo delle *Eumenidi*.

sarebbe stato realizzabile mediante *rheseis* che riferissero ciò che era stato deciso nell'extra-scena; con l'effetto di enfatizzare drammaturgicamente (a) che il mediatore non è autosufficiente, e (b) che lo spazio propriamente politico non dev'essere coinvolto direttamente.

Le *Supplici* eschilee (sulle quali mi soffermerò più avanti), prodotte nel pieno delle iniziative di Efialte, sono senza dubbio l'esempio più illuminante di questa prassi drammaturgica che, pur nell'alta definizione dei tratti politici e costituzionali, risparmia alla città spettatrice la visione della città deliberante, quand'anche sia diversa da Atene.

In questa prospettiva, portare in scena la fondazione del tribunale dell'Areopago con le prerogative 'originarie' — coincidenti col ridimensionamento recentemente imposto agli Areopagiti[67] — non soltanto può provare, secondo una lettura delle *Eumenidi* accolta prevalentemente, anche se non senza riserve, l'adesione di Eschilo al progetto politico-costituzionale di Efialte, ma si compone con la reticenza di Eschilo sulla politica.

IV

I *Sette contro Tebe* e le *Supplici* ci offrono due saggi contrapposti nel trattamento dello spazio pubblico. A questo proposito sarò molto sintetico, essendomi occupato di questi aspetti dei due drammi in altre occasioni; cercherò invece di mettere a confronto i due diversi trattamenti.

Nei *Sette* la scena è tra le mura che difendono Tebe dalla "gente d'un'altra lingua" che l'assedia (170) e minaccia di sradicarla dall'Ellade (71 sg.), intorno sono le statue degli dèi. Il luogo è, in ogni senso, il centro vitale della città: è la poppa della nave dello stato (*prumne poleos*) ed Eteocle ne è il timoniere (2 sg.); i simulacri delle divinità lo connotano come polo sacrale. In vista dell'assalto decisivo Eteocle chiama alla difesa anche i giovanissimi e i vecchi (10-16): l'implicazione del corpo

[67] ARIST. *Ath.* 25,2.

civico tebano non potrebbe essere più completa.[68] Il Coro entra correndo e terrorizzato passa da una statua all'altra: la preghiera segue un tracciato che in qualche modo riproduce il perimetro urbano, nella prima sequenza si rivolge a sette divinità (Zeus – Atena – Poseidone – Ares – Afrodite – Apollo – Artemide, 116–150), nella seconda a Era e a tre di quelle già nominate (Artemide – Apollo – Atena, 151–165); lo spazio scenico concreta la concentricità della situazione: intorno a Tebe stanno gli Argivi, dentro, sulla corona degli spalti, i Tebani, e nel cuore stesso della città Eteocle e il coro. L'andirivieni del Messaggero e la descrizione degli antagonisti alle sette porte rafforzano l'impressione che l'azione si svolga nel centro dal quale si irradiano e verso il quale convergono le azioni concernenti la periferia. Questa, a sua volta, è insieme la linea immaginaria, temibile e invalicabile, che separa 'dentro' e 'fuori', e uno spazio con una sua profondità, la corona occupata dai sei condottieri tebani e dai difensori delle mura. L'azione di Eteocle, preoccupato tanto dal nemico quanto dall'agitazione del Coro, è diretta sia verso questo spazio liminare, il "muro sottile" (761) dove si esercita la difesa con le armi, sia verso l'interno della città, il luogo sul quale si esercita il controllo politico: per Eteocle alla minaccia esterna si somma, tanto più intollerabile, quella che deriva dal panico e dal disordine interno — all'interno di Tebe 'dentro' e 'fuori' passano a indicare lo spazio domestico e lo spazio pubblico, lo spazio della donna e lo spazio dell'uomo (200sg.). La concentricità è confermata dalla raffigurazione degli attaccanti:

[68] L'articolazione in classi d'età è riecheggiata da SOPH. *OT* 15-17: ὁρᾶις μὲν ἡμᾶς ἡ / βωμοῖσι τοῖς σοῖς· οἱ μὲν οὐδέπω μακρὰν / πτένοντες, οἱ δὲ σὺν γήραι βαρεῖς. O. TAPLIN, *op. cit.*, 129-134 ha contestato che l'allocuzione di Eteocle comporti una "audience participation"; consento con la sua analisi tranne, abbastanza prevedibilmente, quanto al postulato che "if, unlike comedy, tragedy contains no examples of audience address and no theatrical references, then we might well expect that in tragedy, unlike comedy, the audience did not look for any kind of specific political content" — anche tenendo conto che l'introduzione dell'aggettivo "specific" complica ulteriormente e in una certa misura vanifica la presa di posizione. Come è noto, lo stesso Taplin è tornato, con posizioni articolatamente diverse, su questa opposizione fra tragedia e commedia, attenuandone gli accenti.

la sequenza dei guerrieri argivi non è rettilinea: si apre con Tideo e, insieme, col sesto, l'indovino Anfiarao; Tideo non attacca perché trattenuto dall'ordine dell'indovino, e impreca contro di lui (391-394). Quando si giunge al sesto Argivo, ad Anfiarao appunto, il primo e il sesto vengono nuovamente a trovarsi appiancati, l'indovino grida contro Tideo (571-575) e mette in discussione Polinice e l'impresa stessa alla quale partecipa. La circolarità della sequenza, chiusa sul nome di Tideo (570; 589 fa eco a 383) è rotta proprio dal nome di Polinice, pronunciato qui per la prima volta nel dramma e svelato etimologicamente dall'indovino — da questo momento l'azione assume una frontalità (Polinice *vs.* Eteocle) finora elusa.

Nella scena dei *Sette* non c'è la porta centrale, sul fondo, manca cioè l'asse della profondità retroscenica, perpendicolare all'asse delle *parodoi*, e l'unica simmetria è quella bilaterale, orientata su destra e sinistra e avente al centro Eteocle. Solo la menzione di Polinice che, lungamente differita, apre al confronto speculare fra i due fratelli, introduce nell'azione drammatica una relazione frontale.[69] I tre momenti dell'azione di Eteocle: prologo/allocuzione, I episodio/controllo sulla compagine civica, II episodio/deliberazione, realizzano al massimo grado il paradigma dell'azione politica. La finzione processuale drammatizza l'assunzione di responsabilità da parte dell'uomo di governo, la proposta della finalità al corpo civico, l'obliterazione forzosa delle voci dissonanti, relegate nella sfera delle reazioni irrazionali, e, per finire, la decisione operativa. Così fino al verso 653 (ὦ θεομανές [...] Οἰδίπου γένος), di dove, invece, riprende il sopravvento — già nella consapevolezza di Eteocle — il destino del *genos*. Fino a quel momento l'azione di Eteocle è caratterizzata, nelle *rheseis* anche linguisticamente, come un'azione — propriamente: un'azione di governo — determinata da una libera volontà.[70]

[69] Sulla focalizzazione dello spazio nei *Sette cf.* D.W. WILES, *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning* (Cambridge 1997), 77s., 114-117.

[70] R.D. DAWE, "Inconsistency of plot and character in Aeschylus", in *PCPhS* 189 (1963), 21-62: 37; B. COURT, *Die dramatische Technik des Aischylos* (Stuttgart 1994), 82-85.

Veniamo alle *Supplici*. A proposito dell'anacronismo nella descrizione dell'assemblea e del regime democratico in Argo preistorica è stata spesso sottolineata la 'falsificazione storica';[71] a questa Argo democratica potremmo affiancare anche l'Atene delle *Supplici* euripidee, se non fosse che il ruolo fondante tradizionalmente attribuito a Teseo colloca Atene preistorica in una sorta di 'pancronia'. Peter Burian ha opportunamente avvertito che "we need not assume that the presence of an apparent anachronism is necessarily an indication of some extradramatic intention on the poet's part".[72] Credo di dover ripetere, a questo proposito, che "l'analogia con qualunque *polis* democratica e con quella per eccellenza, Atene, non esaurisce le valenze politiche del dramma", e che "isolare le *Supplici* dalla trilogia sarebbe comunque imprudente: possiamo leggervi la celebrazione di una concorde azione politica fondata sull'affinità costituzionale solo a patto di immaginare che questa celebrazione dialettizzasse con la seconda stazione della trilogia (gli *Egizi*) ed eventualmente trovasse una definitiva consacrazione nella sua conclusione (le *Danaidi*)".[73] Nella nostra analisi non possiamo tuttavia che attenerci all'unico dramma conservato, il primo della trilogia. A proposito del quale notiamo che Argo non è nemmeno intravista in lontananza (come sarà invece Atene nell'*Edipo a Colono*) e tuttavia sta sullo sfondo di tutta l'azione. La "processual form", particolarmente laboriosa sotto il profilo giuridico e politico, si svolge, come già nei *Sette*, in assenza di un passaggio centrale verso un tempio o un palazzo. Con due conseguenze:

(1) le supplici non si pongono in relazione a uno spazio interno, dal quale debba uscire (se reggia) il re del luogo, oppure (se

[71] Di "historische Fälschung" oltre che di "anachronistische *cheirotonia*" parlava J. VÜRTHEIM (Hrsg.), *Aischylos' Schutzflehende* (Amsterdam 1928).

[72] P. BURIAN, "Pelasgus and Politics in Aeschylus' Danaid Trilogy", in *WS* 8 (1974) 5-14.

[73] G. AVEZZÙ, *art. cit.* (n. 41), 150s. Rinvio a questo contributo per l'analisi dettagliata della 'mappa' di Argo.

santuario) un sacerdote o una figura consacrata. In altra occasione ho ipotizzato che ciò implichi che la legittimazione richiesta dalle supplici sia percepita come prerogativa non di un individuo — la cui funzione si coagulerebbe simbolicamente nell'edificio — ma di un soggetto che occupa uno spazio più ampio, esorbitante dalle coordinate della scena, e perciò collettivo, e suggerisca che l'*hikesia* debba mantenere (drammaturgicamente e sotto il profilo giuridico e religioso) la caratteristica dinamica processionale;[74]

(2) la contrapposizione fra 'privato' e 'pubblico', che pure è molto marcata, si concreta solo verbalmente (in particolare ai versi 365-375), attraverso il dialogo fra il Coro e il Re, e non invece nelle dinamiche della scena; queste, anziché attivare l'opposizione fra un 'esterno/pubblico' e un 'interno/privato', articolano lo spazio fra prossimità (che chiede legittimazione) e distanza (legittimante).

Come in altri drammi di *hikesia*, e specialmente nell'*Edipo a Colono*, chi occupa lo spazio visibile agli spettatori detta le regole del gioco scenico e del 'processo' giuridico, nonostante la sua iniziale dipendenza — dal punto di vista drammaturgico tiene i fili che muovono gli interlocutori. Perciò, all'opposto di quella di Tebe nei *Sette*, la mappa di Argo è vista nella prospettiva concettuale imposta dalle supplici, e dunque nei suoi connotati sacrali piuttosto che nei tratti istituzionali. La *polis* è connotata non secondo un modello spaziale chiuso e concentrico, come quello attuato nei *Sette*, ma attraverso una sorta di dispersione policentrica che privilegia gli altari, dentro e fuori della città, tanto nelle aspettative dei supplici quanto nelle descrizioni del Re.[75] Invece il luogo di riunione della comunità

[74] *Ibid.*, 151-157.

[75] In particolare: mura e le torri sono menzionati dal Re quando prefigura lo scontro con gli Egizi (474s.; 954-956); ma Argo è connotata piuttosto attraverso i suoi altari: delle divinità locali (480-483), antistanti i templi (492-495), nel nucleo stesso della città (501), evocati dalle Danaidi (654s.; 694s.).

argiva, dove si esercita il potere della δήμου κρατοῦσα χείρ (604), del *damion* "che regge la città" (699), non viene descritto. L'organizzazione dello spazio scenico presenta dal principio alla fine una perturbante 'dislocazione', che conferma il carattere letteralmente 'estroverso' della mappa politico-istituzionale di Argo: l'elemento scenico centrale, il *pagos* rifugio delle supplici, è il vero 'ponte di comando', o 'centro direttivo', della città, la sua 'poppa' (*prumna póleos* al verso 345!), il luogo preminente dal quale dipendono tanto la sorte delle Danaidi quanto quella della comunità che deve affrontare la decisione.

V

Se dunque i *Sette* presentano uno spazio concentrico e, al centro di questo, il luogo dal quale promana la decisione, le *Supplici* oppongono uno spazio sacralizzato, con la dislocazione del centro dell'azione (*prumna poleos*, la stessa denominazione che aveva asssunto nei *Sette*) fuori della città, nel luogo dal quale prende avvio l'iniziativa di Danao e delle figlie, realizzando una vistosa polarizzazione rispetto al centro istituzionale e politico (la sede del *damion*), polarizzazione che è lecito immaginare debba dare frutto nel secondo dramma della trilogia. La rassegna appena compiuta pone in evidenza che, a fronte della (per noi) isolata focalizzazione di uno spazio di governo nei *Sette*, e delle probabili ma comunque mediate implicazioni di politica 'imperiale' nei *Persiani*, la drammaturgia eschilea non tanto suggerisce *gnomai* politiche, quanto costruisce scenari della comunicazione che viene attivata nei momenti cruciali della decisione politica. Anche l'eccezione rappresentata dai *Sette* viene radicalmente ridimensionata se consideriamo che l'esercizio della libera volontà nell'azione di governo costituisce solo una parentesi ben presto contraddetta, in questo che è l'ultimo dramma della trilogia tebana, dal sopravvento delle *arai telesphoroi* e, più in generale, dall'eredità del *genos* (653sg.): l'illusoria autorappresentazione di Eteocle,

il quale per la maggior parte della sua presenza in scena riesce a mistificare l'effettiva provenienza dell'attacco sferrato contro Tebe,[76] dialettizza drammaturgicamente con la posizione del Coro, che riconduce, risolutivamente, l'apparente decisione alla pressione esercitata dall'Erinni (698-701). Anche laddove sembreremmo autorizzati a vedere una trasposizione della prassi assembleare, come nelle *Supplici*, la costruzione di scenari non connotati in senso istituzionale e politico non comporta però la riduzione della politica alla religione e all'etica, ma la rilettura dell'esperienza politica nel quadro più generale di pratiche di comunicazione intenzionalmente non irrigidite nelle forme istituzionali e presentate invece, per così dire, allo stato nascente. Credo sia legittimo supporre che, mediante siffatte costruzioni della 'spazialità politico-istituzionale', i tragediografi ed Eschilo in particolare non tanto suggeriscano risposte alla pressione di eventi e di problematiche politiche, quanto invece propongano modelli alle negoziazioni fra i diversi interessi che si misurano sulla scena pubblica. In quella "*neutral zone*, neither fully private nor fully public"[77] che è il teatro, l'intervento politico del drammaturgo consiste innanzitutto e forse principalmente nel demarcare i diversi ambiti — come privato/pubblico, interno/esterno, legge/giustizia, ecc. — e nell'offrire i paradigmi di non distruttive interazioni fra questi. E così come la risposta del teatro (o, almeno, della tragedia) non si esaurisce in una massima, anche i paradigmi delle interazioni possono variare: dalla suggestione di una possibile negoziazione all'esclusione di troppo coinvolgenti e perciò rischiosi rispecchiamenti sulla scena delle procedure decisionali attuate nella vita di ogni giorno.

[76] W.G. THALMANN, *Dramatic art in Aeschylus' Seven against Thebes*, (New Haven 1978), 71.
[77] M. GRIFFITH, *art. cit.* (n. 19), 117.

DISCUSSION

A. Podlecki: In discussing some of the early plays you used the term 'pre-political', but I wonder whether the process outlined in some detail at *Suppliants* 480ff. is not more developed than that. Have you any explanation for this focus on what seem to be fully developed civic institutions (public altars, 482ff.; a *dêmos* in need of persuasion, 488, 518ff.; a popular assembly with what appears to be a fully formed apparatus for passing *psêphismata*, 601ff.)?

G. Avezzù: In effetti le istituzioni civiche di Argo appaiono pienamente sviluppate (di qui, appunto, il ricorrente giudizio sull'anacronismo delle *Supplici*). Quando però affermo che la prassi drammaturgica di questo dramma, pur nell'alta definizione dei tratti politici e costituzionali, risparmia alla città spettatrice la visione della città deliberante, non intendo dire che l'assemblea e le sue pratiche siano solo oggetto di allusioni o di un *reportage* — una risorsa drammaturgica obbligata, pensiamo per esempio all'*Oreste*, oltre mezzo secolo più tardi — quanto invece che sia lo squarcio prospettico sulla *polis* argiva, sia la descrizione di come funzionano le sue istituzioni, sia infine lo stesso dilemma del Re sono agiti drammaturgicamente fuori dello spazio civico e in luogo connotato sacralmente. Nelle *Supplici*, ben pochi anni dopo i *Sette contro Tebe*, alla polarità che caratterizzava il ruolo di Eteocle fra il suo posto di timoniere, scenicamente centrale, e la periferia che gli impone di prendere decisioni (*cf.* 2 sg., 760) si sostituisce una specie di triangolazione: al vertice lo spazio scenico, allo stesso tempo altare e luogo nel quale il Re è chiamato a decidere, e invece, in lontananza, tanto i *domata* del Re, il suo focolare privato (*cf.* 365 sg.), quanto l'assemblea. Il silenzio di Eteocle

sui tratti denotativi e connotativi della propria dimora (alla quale lo connette solo l'ingresso in scena dalla porta centrale al verso 1, se avviene di qui) plausibilmente rientra nella censura imposta dal protagonista sul tratto famigliare dell'emergenza politica sperimentata da Tebe. Invece nelle *Supplici* la distinzione fra *genos* sovrano e *demos* diviene esplicita. Direi che l'alternativa fra il *genos* (il diritto della famiglia) e la *polis* (la legge dello Stato) che il mio maestro Carlo Diano ravvisava nei *Sette*, sia esplicitamente tematizzata solo nelle *Supplici*; la politica di Efialte, per quanto ce ne possano sfuggire i dettagli, offre uno sfondo eloquente. In più, il dramma presenta il singolare errore prospettico nel quale incorrono le supplici: le quali non soltanto attribuiscono al Re un potere incondizionato, interpretando la dimensione pubblica come altare e focolare comune, soggetto al Re (371 sg.), ma orientano la stessa lettura dello spazio argivo come spazio connotato in senso religioso. All'interno di questo quadro, ricorro al termine 'prepolitico' solo per suggerire, con molta approssimazione, che la politicità del dramma consista non nell'analogia con la prassi ateniese, quanto nell'attribuzione di specifiche qualità allo spazio pubblico — un'operazione preliminare, qui come negli altri drammi eschilei che ho considerato, rispetto alla ricerca e alla produzione di una decisione.

M. Griffith: Thank you for your interesting suggestions of fresh ways to interpret the geographical/topographical and theatrical spaces that are presented within Athenian drama in general and Aeschylus' plays in particular. Your analysis of the nature and implications of the 'political' relationships and dynamics that are brought into play by these 'spaces of appearance' opens up intriguing new possibilities, and offers alternative, or additional, spatial models to compare with other more familiar structuralist oppositions such as those between interior and exterior, Hestia and Hermes, political center and alien/distant 'wild' or 'other'. I would like to suggest a possible extension, or supplement, to one aspect of your argument:

If (i) 5th C. Athenian drama shows signs of recognizing tensions (which we have other documentary and literary reasons to think were real) between, on the one hand, a somewhat politically privileged *astu* and, on the other, the countryside of Attica and the mentalities of those living in the rural demes, as *e.g.* Nick Jones (*The Associations of Classical Athens: The Response to Democracy*, [New York 1999]; *Rural Athens under the Democracy*, [Philadelphia 2004]) and others have argued, and (ii) tragedies set in and around Athens — or in the Athens-like comparandum of mythical Argos — tend, as you point out, to represent the 'city, community' as operating well (best) when its 'political' activities involve movement to different places around the countryside rather than the operations of a centralized political body or ruler, then I wonder whether you might wish to add the ending of *Eumenides* to your Aeschylean examples of the 'politics' of a successful movement into/within the countryside. In the closing scenes of that play, as people are being summoned to escort the *Semnai* to their new home, the focus and spatial activity shift from the Areopagus Court (located right next to the Acropolis) to the whole terrain of Attica: 1025 πάσης χθονός, 1035 χωρῖται, 1039 πανδαμεί, and perhaps earlier 997 Αττικὸς λεώς (unless ἀστικὸς is preferred as the reading?) and certainly Πάν (943), all seem to bring in a broader range of 'Athenians' (including country-folk, women, maybe even metics — *i.e.* all who live in the *chora* of Attica) and to extend the area of harmonious political celebration and continuing praxis, away from the focus on Athena's statue, the Areopagus, and the centralized decision-making authority of the Athenian citizen body. Is this one appropriate direction in which to pursue your suggestions, or am I misunderstanding?

If this is an appropriate way to read the ending of this trilogy, maybe we could go even further and relate it to L.E. Rossi's theory about the social-political function of the post-Pratinas satyr-drama — a specifically rustic form that empowers 'satyrs' and the 'old' forms of rural cult activity in honor of the always-traveling, non-polis-focused Dionysus, and thus includes this

otherwise somewhat disenfranchised rural population more completely in the activities of the City Dionysia. Or is this pushing things too far, too literally, — and in a direction that you would not choose to go?

G. Avezzù: Quanto al primo punto sono sostanzialmente d'accordo. In vari drammi potremmo forse riconoscere la suggestione di un movimento reciproco a quello che concentra i cittadini dei vari *demoi* nell'*astu* in occasione dei festival dionisiaci: si tratti di vere e proprie aperture prospettiche verso il *countryside* (la Tetrapoli, Eleusi, Colono), di più sfumate allusioni di carattere eziologico verso località periferiche che intrattengono uno speciale rapporto con la città (Brauron), o della proposta di un'ottica in cui la *polis* (non necessariamente Atene) sperimenta e risolve la crisi fuori dello spazio urbano — quanto a questo il *pagos* costiero delle *Supplici* eschilee, la Tetrapoli ed Eleusi in Euripide, Colono in Sofocle rappresentano altrettante collocazioni liminali di forme processuali percepite come vitali per il centro deliberativo e propriamente politico. La conclusione delle *Eumenidi* comporta che il ritorno del pubblico della festa dionisiaca ai *demoi* si integri alla *pompe* scenica. Tuttavia con un ribaltamento dello schema generale: la crisi è entrata, a tutti gli effetti, nell'*astu*, qui ha trovato soluzione e ora la conciliazione dev'essere partecipata ai *demoi*. Potremmo anche immaginare che lo spettatore, che siamo ormai abituati a pensare condizionato dalla *polis* e dal suo progetto politico e genericamente pedagogico, come il Diceopoli di Aristofane in realtà abbia in mente il suo podere, sia disgustato dell'*astu* e nostalgico del suo villaggio (*Ach.* 32 sg., con *Trag. adesp.* 41); e perciò l'apertura verso il *countryside* (non necessariamente l'Attica) comporti una concessione all'identità locale, o piuttosto risponda all'intento di integrarla nel progetto politico dell'*astu*. Questo mi porta direttamente alla seconda osservazione, relativa alla funzione del dramma satiresco. In generale, sul satiresco eschileo condivido l'impostazione data qualche anno fa da M. Di Marco ("L'ambiguo statuto del dramma satiresco", in

Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica, a cura di G. Arrighetti e M. Tulli [Pisa 2000], 31-49), alla quale mi sentirei di aggiungere che il mondo finzionale del satiresco, derivato dalla tragedia ma non paratragico, risulta rasserenante anche in quanto, proprio perché "non-polis-focused", propone un sistema di relazioni pre-economico (un po' come la vita nel villaggio di Diceopoli, *cf.* Ar. *Ach.* 34sg., e tuttavia non la *verkehrte Welt* comica) e a-politico. Questo può forse aiutarci a comprendere, per contrasto, quanto risultasse coinvolgente la politicità della tragedia nonostante i diversi 'filtri' (strategie di allontanamento ecc.) di volta in volta adottati.

P. Judet de La Combe: La lecture qui nous est proposée marque une vraie rupture avec les interprétations 'politiques' habituelles de la tragédie, au sens où elle prend la 'cité' non comme une réalité abstraite, ou une 'idéologie', mais comme un espace concret, espace à la fois géographique et scénique, avec, notamment, l'accent mis sur la distinction entre dème et *astu*, ainsi qu'avec l'interprétation qui nous est donnée du déplacement de la "poupe de la cité", entre *Sept.* 2 et *Supp.* 345, du centre à la périphérie de l'espace civique, en fonction de la situation dramatique et politique de deux pièces et des enjeux des discours. Mais, pour renforcer la distinction que tu suggères, entre le 'pré-politique' et le 'politique', je suis frappé par le fait que les cités, dans ce théâtre, sont d'abord présentées comme le lieu de mouvements venus de l'extérieur, souvent des mouvements de retour (d'Agamemnon, d'Oreste, de Polynice, de Xerxès, et, d'une certaine manière, les Danaïdes), parfois d'arrivée (Cassandre à Argos, Oreste à Athènes, les Égyptiades). Ne peut-on dire que dans les tragédies d'Eschyle, la cité n'est pas représentée pour elle-même, mais qu'elle est confrontée, et par là mise en danger, obligée de se repenser et de se refonder, du fait de l'arrivée d'un individu ou d'un groupe qui a vécu des aventures non nécessairement politiques? Ces personnages qui arrivent de l'extérieur viennent, je crois, lui imposer des questions qu'elle ne se posait pas, comme la question du sang familial,

du rapport à la mère et au père dans *les Euménides*, comme celle de la sexualité dans *les Suppliantes*, du rapport au frère issu d'un même inceste dans *les Sept contre Thébes*. Les conflits que l'arrivée d'un étranger ou d'un citoyen d'abord éloigné imposent à l'espace civique, qui est un espace déjà normé, déjà doté d'institutions politiques, éventuellement déjà démocratiques comme dans *les Suppliantes*, semblent introduire dans la cité des problèmes que les institutions n'avaient pas eu à affronter. La tragédie d'Eschyle n'invite-t-elle pas par là à reconsidérer d'un point de vue nouveau, non directement 'politique', ce qu'est la cité, et notamment sa capacité à intégrer des expériences vitales qui n'entrent habituellement pas dans le champ de la politique et qui, dans la plupart des pièces, se révèlent catastrophiques pour l'espace civique? N'y a-t-il pas là une spécificité, une originalité de la tragédie par rapport autres formes des discours qui parlent de la cité?

G. Avezzù: Vorrei soffermarmi su quest'ultimo interrogativo, in rapporto al movimento di (re)integrazione/espulsione, verso la *polis* e dalla *polis*. La commedia del V secolo ci propone violente censure che quasi naturalmente prefigurano espulsioni dal corpo civico, così come istanze di reintegrazione indirizzate alla sua ricomposizione; ma sempre in maniera diretta — analogamente a quanto avviene nell'agone giudiziario. Invece la tragedia (per quanto ne sappiamo) se, da una parte, configura l'espulsione come *katharmos* del soggetto (come nelle *Coefore*, ma anche nell'*Eracle* ecc.), dall'altra distanzia il proposito della ricomposizione nell'allegoria del mito (come nel *Filottete*) e, soprattutto, sperimenta scenicamente la fondazione giuridica di Dike attraverso una procedura che coinvolge, appunto, soggetti venuti dall'esterno. In modo del tutto conseguente con la sua capacità di piegare il linguaggio alla significazione di nuovi concetti, Eschilo testimonia questo processo anche con la creazione di un termine come ἀστοξένοι (*Supp.* 356), di ardua decifrazione — a meno che, accanto all'ovvia lettura in rapporto alla discendenza delle Danaidi da Io, non vi vediamo un riflesso

dello sforzo concettuale di fondare il nuovo *ius gentium* sulla 'esternalità' dei soggetti.

F. Macintosh: I very much enjoyed your re-reading and enriching idea of the 'political' in Aeschylean tragedy. I wonder whether it is possible to modify Hannah Arendt's 'pre-political' — with its temporal connotations — and to use the term 'proto-political' instead? Perhaps 'proto-political' can capture the process you describe so clearly of the audience's reception of the plays? In other words, 'proto-political' might convey how the play is the 'raw material' from which 'politics' proper is made in the audience's imaginations?

G. Avezzù: Ho già ammesso quanta approssimazione ci sia nel mio uso della nozione di 'pre-politico'. Sono anche consapevole che, nella misura in cui questa nozione è debitrice a Hannah Arendt, essa si fonda su una posizione teorica e storica — direi: una vera e propria storia della politica — tutto sommato piuttosto isolata. Ma sono d'accordo sull'idea che questi elementi strutturali (provocazione da parte di un agente in qualche modo esterno, spostamento del problema giuridico-istituzionale sul piano dei valori pre-giuridici e sacrali e in un luogo diverso da quello che nell'età tragica è ormai saldamente assegnato alla politica) costituiscano la 'materia prima' con cui il poeta tragico — o almeno Eschilo — sostanzia il politico nella ricezione del suo pubblico. Perciò sarei disposto anche ad accogliere 'proto-politico', purché fosse salva la nozione di una distanza, anche qualitativa, rispetto al complesso delle relazioni più propriamente politiche.

J. Jouanna: Votre communication pose avec beaucoup de clarté et de fermeté votre problématique, et elle apporte bien des perspectives sur les relations entre la poétique et la politique. J'ai apprécié notamment votre comparaison entre la 'géographie politique' de la cité dans les *Sept contre Thèbes* et dans les *Suppliantes*, avec une utilisation différente de l'expression

πρύμνη πόλεος — désignant le centre de la cité dans les *Sept.* 2 et la périphérie dans les *Supp.* 345. Malgré l'opposition, n'est-il pas possible de voir une constante? Il semble qu'il y ait dans les deux cas un lien entre "la poupe de la cité", lieu du navire où se trouve le pilote et la présence du chef de la cité, d'Etéocle dans les *Sept contre Thèbes* et de Pélasgos dans les *Suppliantes.*

Autre question sur l'unique exemple que vous avez cité et interprété en détail, celui de l'intervention de la reine dans les *Perses* après le message de Darius (753-758). Vous voyez une réponse "nettement politique". Je suis d'accord avec vous pour y voir une relation avec l'accusation portée par Darius contre la νόσος φρενῶν (750) de son fils. Mais je voyais surtout dans cette réponse un essai de la mère pour justifier son fils en reportant la responsabilité sur les mauvais conseillers. Je ne crois pas en tout cas que l'on puisse interpréter l'expression θούριος Ξέρξης comme péjorative ("caratterialmente aggressivo"); *cf.* vers 73 θούριος ἄρχων dans la bouche du chœur; *cf.* vers 137*sq.* θοῦρον εὐνατῆρα également dans le chant du chœur. C'est l'impétuosité du combattant qui s'élance dans la bataille; voir pour ces deux adjectifs le *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de Pierre Chantraine *s.v.* θρώισκω. Qu'en pensez-vous? Ne serait-il pas utile de rappeler Hérodote (7.16) et de comparer l'argumentation de la reine avec celle d'Artabane?

G. Avezzù: Certamente, la πρύμνη πόλεος è il luogo della decisione e la posizione occupata dal sovrano. Ma la singolarità delle *Supplici* è che il sovrano, colui che (per servirci della definizione che ne viene data in *Sept.* 2 sg.) φυλάσσει πρᾶγος οἴακα νωμῶν, è chiamato a svolgere il suo compito in un luogo di alta significazione (religiosa, emotiva ecc.) che è fuori della città, e che la speciale qualità che contrassegna il *pagos* non deriva dalla presenza del sovrano, ma dall'idea di sovranità proposta dalle supplici. È probabile che i successivi drammi della trilogia sviluppassero questo dualismo fra un'idea 'orientale' di sovranità e la prassi democratica nella quale Argo e il suo re concordemente si riconoscono; ma, per restare alle *Supplici*, la dislocazione della

prumne fuori della *polis*, proprio come l'enfatizzazione dei connotati sacrali nella mappa di Argo, per così dire sottrae il processo deliberativo alla neutralizzazione di una prassi ormai consolidata e lo valorizza pienamente come atto fondativo in una dimensione che non è quella strettamente civica.

Quanto alla lettura di *Pers.* 753-758, credo che proprio il discorso di Artabane confermi la portata propriamente politica delle parole pronunciate dalla Regina — una Regina che pure, come ho ricordato, aveva sottolineato il carattere assoluto del potere regale (213: οὐχ ὑπεύθυνος πόληι), quasi a cancellare la responsabilità eventualmente derivante dal κακῶς πράξαι. Su questo aggiungerei che il 'discorso alla nazione' di Eteocle (*Sept.* 4-8) ripropone con perfetta simmetria lo schema adottato dalla Regina ai versi 212-214 e lo ribalta in un'ottica ellenica. Una generazione dopo i *Persiani*, la drammatizzazione offerta da Erodoto (7.16) ricalca quasi alla lettera l'osservazione della Regina: sono le ἀνθρώπων κακῶν ὁμιλίαι a indurre Serse a valutazioni sbagliate (σφάλλουσι); e quando Erodoto spiega (per bocca di Artabane) la cruciale decisione di Serse come acquiescenza a un'opinione che accresce la sua ὕβρις (7.16.11) e, già prima (7.13.4), fa ammettere a Serse di essersi adirato con Artabane per il ribollire di una giovinezza che non gli consente un pieno controllo dei propri φρένες, mi pare vi possiamo scorgere quasi una glossa dell'eschileo θούριος Ξέρξης di verso 754, dunque non 'caratterialmente' ma, se si preferisce, 'giovanilmente' aggressivo.