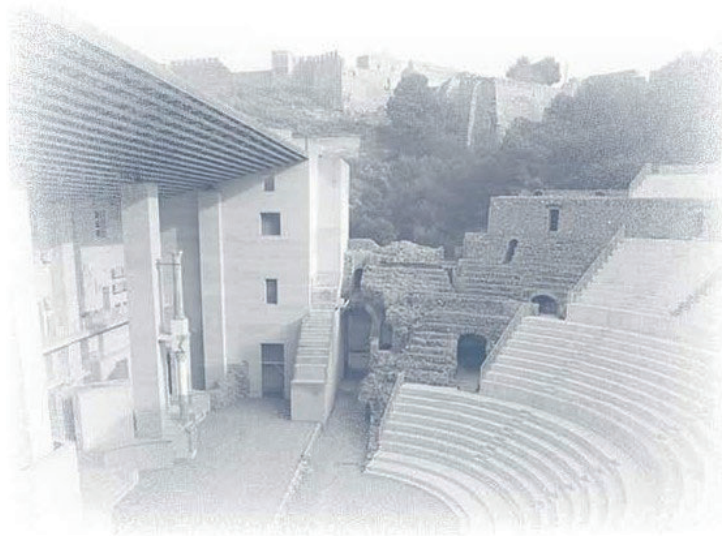


TYCHO

**Revista de Iniciación en la Investigación
del teatro clásico grecolatino y su tradición**

Número 8

2022



GRATUV

Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València

*Tycho. Revista de Iniciación en la Investigación
del teatro clásico grecolatino y su tradición* está indexada en:



AWOL - The Ancient World Online

MIAR C.I.R.C. REBIUM

*Volumen publicado con contribuciones al Congreso Internacional GRATUV
“Teatro y propaganda. Formas de expresión en el drama griego y la tradición
clásica” (2022) bajo el auspicio de la subvención para la organización y difusión
de congresos CIAORG2021-033, concedida por la Conselleria de Innovación,
Universidades, Ciencia y Sociedad Digital de la Generalitat Valenciana.*

CONSEJO EDITORIAL

Dirección:

Carmen Morenilla Talens

Secretariado:

Mayron E. Cantillo Lucuara (*Universitat de València*)

Andrea Navarro Noguera (*Universitat de València*)

Consejo de redacción:

Marta González González

Universidad de Málaga

Carmen González Vázquez

Universidad Autónoma de Madrid

Mikel Labiano Ilundain

Universitat de València

Núria Llagüerri Pubill

Universitat de València

Jordi Redondo i Sànchez

Universitat de València

Lucía P. Romero Mariscal

Universidad de Almería

Consejo asesor:

Antonio Andrés Ballesteros González

UNED

Juan de Dios Bares Partal

Universitat de València

Reyes Bertolín Cebrián

University of Calgary

Esteban Calderón Dorda

Universidad de Murcia

Javier Campos Daroca

Universidad de Almería

Luisa Campuzano

Casa de las Américas de La Habana

Charles Delattre

Université de Lille

Francesco De Martino

Università degli Studi di Foggia

Diana De Paco Serrano

Universidad de Murcia

José Antonio Fernández Delgado

Universidad de Salamanca

Concepción Ferragut Domínguez

Universitat de València

Mª do Céu Fialho Zambujo

Universidade de Coimbra

Pedro Pablo Fuentes González

Universidad de Granada

David García López

Universidad Complutense

Enrique Gavilán

Universidad de Valladolid

Ramiro González Delgado

Universidad de Extremadura

Lorna Hardwick

The Open University

Eleftheria Ioannidou

University of Birmingham

Montserrat Jufresa Muñoz

Universitat de Barcelona

David Konstan

New York University

Juan Luis López Cruces

Universidad de Almería

Aurora López López

Universidad de Granada

Mª Paz López Martínez

Universitat de Alacant

Fiona Macintosh

University of Oxford

Elina Miranda Cancela

Universidad de La Habana

Carlos M. Ferreira Morais

Universidade de Aveiro

Andrés Pociña Pérez

Universidad de Granada

Mª Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel

Universidade de Lisboa

Reinhold Münster

Universität Bamberg

Jaume Pòrtulas Ambros

Universitat de Barcelona

Elena Redondo Moyano

Universidad del País Vasco

Andrea Rodighiero

Università degli Studi di Verona

Mª Fátima Sousa e Silva

Universidade de Coimbra

Miguel Teruel Pozas

Universitat de València

Pierre Voelke

Université de Lausanne

Bernhard Zimmermann

Universität Freiburg

Maquetación: Jorge García-Fayos Poveda

ISSN: 2340-6682

ÍNDICE

MOLINA ZORRILLA, ISIDRO	
Sobre el atenocentrismo en <i>Suplicantes</i> de Esquilo	1
NIMIS, MARGHERITA	
Pietà, equità, verità: ideali ateniesi nell' <i>Edipo a Colono</i> (OC 1124-27).....	9
SCAVELLO, GIACOMO	
Teatro e 'propaganda' filosofica: la persuasione tra Sofocle e i Sofisti nell' <i>Aiace</i>	29
EGEA SÁNCHEZ, JOAN	
El verbo κράζω al servicio de la crítica política en <i>Los Caballeros</i> de Aristófanes.....	51
MAGANUCO, ANNA	
“Todos somos Baco”: le proteste femministe in Messico nelle <i>Baccanti</i> secondo Carlus Padriša (Siracusa 2021).....	67
BALASKAS, VASILEIOS	
Glorificación nacional y propaganda franquista: <i>Atlántida</i> en el Festival de Mérida (1966)	77
QUADARELLA, VINCENZO	
Tra mito e ritualità. Il problema della messinscena tragica contemporanea	87

SOBRE EL ATENOCENTRISMO EN *SUPLICANTES* DE ESQUILO¹

Isidro Molina Zorrilla

Universidad de Málaga

Recepción: 1 de septiembre de 2022

Aceptación: 30 de octubre de 2022

RESUMEN:

En la tragedia griega, el atenocentrismo es especialmente explícito en episodios sobre personajes exiliados que precisan de acogida, en los que se alaba la capacidad de Atenas de ofrecer y garantizar asilo. De las cinco tragedias conservadas en las que se dramatiza la recepción de fugitivos, *Suplicantes* de Esquilo es la única que no se ambienta en Atenas, sino en Argos. En el presente artículo se estudia hasta qué punto se refleja la Atenas clásica en la Argos trágica, prestando especial atención a aquellos elementos de la obra que denotan los valores democráticos atenienses. Se discute, sin embargo, una completa asimilación de la Argos de la tragedia con la polis ateniense. Aunque al final de la obra se ratifica la acogida de las Danaides, de acuerdo con el mito y con el hipotético desarrollo de la trilogía esquílea de la que formaba parte *Suplicantes*, el asilo de las hijas de Dánao terminará resultando fallido. Esto pone en cuestionamiento la hegemonía y la capacidad de la polis acogedora para garantizar la protección del necesitado, lo que manifiesta la complejidad del elogio a las instituciones en la obra.

PALABRAS CLAVE:

Esquilo, *Suplicantes*, atenocentrismo, asilo, *metoikía*

¹ La investigación para la elaboración de este artículo ha sido financiada gracias al I Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científicas de la Universidad de Málaga.

La tragedia ateniense dramatiza mitos de diferentes ciclos, lo que, en principio, propicia una representación panhelénica y plural de los héroes que protagonizan las obras, las ciudades en las que se ambientan y los temas que se abordan. Sin embargo, la perspectiva ateniense aparece a menudo en mayor o menor medida, ya sea porque los mitos se adaptan para que los personajes terminen sirviendo a los intereses de Atenas² o porque se incluya un elogio expreso a la ciudad, sus héroes o sus valores democráticos³, que se conciben como superiores frente a los del resto de la Hélade.

De los treinta y tres dramas atenienses conservados, escritos por atenienses y presentados en esta ciudad, solo cuatro están ambientados parcial o totalmente en Atenas. Los cuatro abundan en la recepción de extranjeros, ya sea para someterlos a juicio (el caso de Orestes en *Euménides* de Esquilo), o para acogerlos tras actuar como suplicantes que huyen de una amenaza (*Heraclidas* y *Suplicantes* de Eurípides y *Edipo en Colono* de Sófocles)⁴. El atenocentrismo es especialmente explícito cuando se dramatizan estos episodios sobre personajes exiliados que precisan de acogida, en los que se alaba la capacidad de Atenas de ofrecer y garantizar asilo⁵.

La imagen de Atenas en esas cuatro tragedias es la de «one city of one mind», la de una ciudad-estado ideal en la que no tienen lugar disensiones muy acusadas⁶. No ocurre lo mismo con las otras polis en las que se ambientan tragedias. En efecto, la Tebas de la tragedia, argumenta Zeitlin, sirve como una anti-Atenas siempre presta a las *stasis*⁷. Por su parte, Argos es una ciudad, dice Vidal-Naquet, «that is plastic», en el sentido en el que no cumple una función unitaria. Hasta cinco tragedias se ambientan en Argos: mientras que en *Agamenón* y *Coéforas* de Esquilo, *Electra* de Sófocles y *Electra* de Eurípides la ciudad es un lugar de confrontación y división, en *Suplicantes* de Esquilo se presenta como una ciudad de bienvenida⁸.

Aunque se ha estudiado desde diferentes perspectivas la representación de Argos en la tragedia como una ciudad carente de identidad firme⁹, en un término medio entre Tebas y Atenas, como argumenta Zeitlin¹⁰, también hay estudiosos que sí conceden cierta entidad a la Argos trágica.

2 Hall (1997: 101-103) habla de esta suerte de *myth-napping* como uno de los casos paradigmáticos de atenocentrismo, y comenta los casos de Orestes, Heracles y Edipo en *Euménides* de Esquilo, *Heracles* de Eurípides y *Edipo en Colono* de Sófocles respectivamente.

3 Especialmente ilustrativos son los panegíricos incluidos en *Persas* de Esquilo (A. *Pers.* 231-245) y en *Edipo en Colono* de Sófocles (S. *OC* 668-719).

4 Vidal-Naquet (1997: 111-112).

5 El orgullo ateniense por su apertura al mundo lo refleja Tucídides durante el discurso fúnebre de Pericles (τὴν τε γὰρ πόλιν κοινὴν παρέχομεν, Th. 2.39). En la *Arqueología* ya apuntaba que Atenas en el pasado refugiaba a fugitivos de otras polis (Th. 1.2.6).

6 La división de opiniones del jurado en *Euménides* permite que Atenea, con su voto, restaure la unanimidad de la ciudad. Vidal-Naquet (1997: 112).

7 Zeitlin (1990: 144-150).

8 Vidal-Naquet (1997: 113).

9 Saïd (1993: 167, 188-189) analiza la Argos trágica en calidad de *tópos*, es decir, como un lugar geográfico que reproduce elementos topográficos atenienses. También Wiles (2000: 97).

10 Zeitlin (1990: 145-146).

Entre ellos, quienes estudian la tragedia desde enfoques historicistas, por los que se relacionan los episodios dramatizados con eventos históricos específicos. Según estas teorías, en el caso de *Suplicantes* de Esquilo, Argos recibe un retrato positivo en la obra por haber sido compuesta durante un periodo de amistad con Atenas. Un evento concreto que se señala es el siguiente: el asilo de las Danaides en Argos se haría eco de la acogida de Temístocles en esta polis tras sufrir ostracismo en 470¹¹. Con ello, la ciudad peloponesia habría asumido peligro de guerra contra Esparta, pero también contra los atenienses seguidores de Cimón. Según esta tesis, el elogio a Argos en *Suplicantes* sería, en cierto sentido, un agradecimiento poético de Esquilo, próximo a Temístocles, por haber acogido al héroe de la batalla de Salamina¹².

Estos enfoques, empero, han sido cuestionados. La imagen de amistad entre Argos y Atenas ha sido tradicionalmente exagerada y, al parecer, Argos era más anti-espartana que pro-ateniense¹³. Además, estos puntos de vista tienden a centrarse solo en el dilema que afronta Pelasgo e ignoran la subjetividad de las Danaides, que articula la tragedia. La decisión de ambientar *Suplicantes* en Argos y desarrollar el argumento a partir del motivo de la súplica se explica principalmente por razones dramáticas y no políticas¹⁴.

Suplicantes de Esquilo, aunque en Argos, comparte con las cuatro tragedias ambientadas en Atenas la misma temática: se dramatiza la recepción de extranjeros en la polis¹⁵. Descartada la perspectiva historicista, son muchos los estudios que observan que en *Suplicantes* se representa una Argos claramente influida por la perspectiva ateniense que tiende a equiparar la ciudad con Atenas. La asimilación es comprensible, tanto por los diferentes paralelismos con diferentes instituciones atenienses que se han estudiado en la obra, como por la terminología democrática con la que Esquilo colorea el texto¹⁶.

Quizá el elemento más notable en este sentido, que no pasa desapercibido en ningún estudio, es que en *Suplicantes* de Esquilo se encuentra el primer testimonio de la palabra democracia, en tmesis, cuando Dánao informa a sus hijas de que la asamblea argiva ya ha decretado una resolución, y el corifeo utiliza la expresión «la mano soberana del pueblo» (δήμου κρατοῦσα χεῖρ, A. *Supp.* 604) al preguntar por ello. Por supuesto, esa asamblea conformada por el pueblo,

11 El primero en señalarlo fue Cavaignac (1921) y lo recuperó de nuevo Podlecki (1966: 42-62).

12 Papadopoulou (2011: 66-67) realiza una breve síntesis de esta cuestión y comenta, además, un nuevo enfoque historicista propuesto por Sommerstein (1997: 76-79) por el que *Suplicantes* se haría eco de las súplicas de refuerzos a Atenas por parte del espartano Periclidias en 462 por la sublevación de los hilotas y mesenios en Esparta.

13 Kelly (1974: 99).

14 Garvie (1969: 143). Papadopoulou (2011: 67) considera que los atenienses estaban tan familiarizados con la súplica que no cree que la de las Danaides pueda asociarse a ningún evento histórico específico. En sus propias palabras, «Aeschylus' invention of the supplication motif is not meant to contemporary events, but is explained dramatically».

15 Conformen estas cinco tragedias un mismo patrón narrativo de acuerdo con la clasificación de Lattimore (1964: 46-47), que insiste en la importancia de la «decisión» del *supplicandus* en estas obras, aunque considera que no produce suficiente acción dramática para sostener toda la tragedia. Señala, además, que *Euménides* de Esquilo y *Edipo en Colono* de Sófocles, si bien siguen el mismo patrón, incluyen variaciones notables.

16 Sobre el léxico democrático en *Suplicantes* de Esquilo, cf. Musti (1995: 19-53).

démos, y el proceso que describe Dánao en A. *Supp* 605-624 por el que se decide la acogida mediante votación a mano alzada¹⁷ tras atender el persuasivo discurso de Pelasgo en el que exponía la situación, remite al funcionamiento de la *ekklēsia* o asamblea ciudadana ateniense¹⁸.

Pelasgo, por su parte, reúne todas las virtudes que se esperan de un buen líder político ateniense: recibe a las forasteras y se involucra activamente en procurarles ayuda, pero lo hace, además, preocupado por su pueblo y por las consecuencias que acarrearía la aceptación de la súplica. Encarna aquí un prototipo que seguirá el Teseo de las tragedias de súplica ambientadas en Atenas. Estas características, no obstante, ya estaban presentes en Homero, donde se espera que el héroe sea tan habilidoso con sus palabras como con sus acciones, y donde los líderes resuelven asuntos de interés común en asamblea¹⁹.

Bakewell ha estudiado esta tragedia en relación con la institución de la *metoikía* ateniense. Argumenta en su monografía sobre *Suplicantes* de Esquilo, que subtitula «The Tragedy of Immigration», que el tema principal es la representación de los límites de la incorporación a la ciudad de los extranjeros y los peligros que acechan a este proceso²⁰. La tragedia presentaría a las Danaides y a su padre como extranjeros que llegan de Egipto y terminan residiendo en Argos sin llegar a convertirse en ciudadanos, algo que el espectador ateniense del siglo V podría entender como trasunto de la situación de los metecos que habitaban su polis. La obra, pues, funcionaría como un *aition* que convierte al meteco en el sucesor político del suplicante ritual. El cambio de Pelasgo de *próxenos* de las Danaides, una vez ha atendido personalmente la súplica, a *prostátēs*, cuando la asamblea ya ha votado su acogida²¹, implica precisamente la conversión de las muchachas de extranjeras en extranjeras residentes. Bakewell asegura que el énfasis que hace la tragedia en las condiciones de las viviendas en las que serán alojadas las Danaides es una clara evidencia de su estatus como metecas²².

Asimismo, en *Suplicantes* también se pueden apreciar indicios a la *dokimasía* ateniense²³. La *dokimasía* es un proceso de escrutinio por el que, ante la asamblea, el efebo debe demostrar su edad y ascendencia ateniense para lograr el voto positivo que garantice su admisión como ciudadano. En *Suplicantes*, las Danaides, antes de indicar el motivo de su huida y suplicar la

17 Papadopoulou (2011: 71) destaca que, desde una perspectiva dramática, resulta muy relevante la insistencia en la mano salvadora de la ciudad, que simboliza la protección que los argivos prometen a las Danaides frente a la violencia de la que huyen. La imagen de la mano conecta con el tacto de Zeus a Ío que puso fin a su vagabundaje provocado por la ira de Hera. Sobre la simbología de la mano en *Suplicantes*, cf. Belfiore (2000: 45).

18 Hansen (1991: 16) afirma que es la alusión literaria a la *ekklēsia* más antigua atestiguada.

19 Papadopoulou (2011: 68).

20 Bakewell (2013: 3-16).

21 En A. *Supp.* 419 las Danaides le piden a Pelasgo que sea un εὐσεβὴς πρόξενος y en A. *Supp.* 491, cuando ha prometido consultarlo con la asamblea, Dánao agradece haber encontrado un αἰδοῖον πρόξενον. En A. *Supp.* 963, para cuando Pelasgo ya ha ahuyentado al heraldo y ofrece vivienda a las muchachas, él mismo se proclama su προστάτης.

22 Bakewell (2013: 113-120).

23 Papadopoulou (2011: 69). Sobre la *dokimasía* en *Suplicantes*, véase Farenga (2006: 368-398).

protección de la ciudad, han debido de justificar su origen argivo ante el rey Pelasgo. A este, por su aspecto y vestimentas, las Danaides le parecen claramente bárbaras²⁴.

En cuanto al desarrollo de la súplica, Naiden ha estudiado que las tragedias sobre suplicantes incorporan aspectos institucionales de la democracia ateniense. En el caso concreto de *Suplicantes* de Esquilo, aprecia que la petición de las Danaides recibe una doble evaluación: primero, por parte de Pelasgo y, después, por la asamblea, que termina votando por la acogida. En la Atenas clásica, la asamblea atendía las súplicas previo examen del consejo²⁵.

Estos elementos parecen sustentar el atenocentrismo de *Suplicantes*. Todo el proceso que atañe a la súplica y al asilo de las Danaides encuentra equivalencias en la democracia ateniense contemporánea a Esquilo. Pero la tragedia no deja de ambientarse en Argos, y Atenas no es siquiera mencionada una vez en toda la obra. En la introducción de su monografía, Bakewell justifica por qué analiza una obra ambientada en Argos a la luz de la *metoikía* ateniense, y alega, citando a Whitehead²⁶, que esta pudiera servir de modelo teórico a una práctica seguramente generalizada en el resto del mundo heleno. Añade también que esta dramatización de la *metoikía* ateniense en una obra ambientada en Argos podría explicarse por la cualidad atenocéntrica de la tragedia como género literario, en el sentido en que los tragediógrafos no representan los lugares no atenienses con su propia idiosincrasia, sino como un reflejo de la Atenas de su tiempo²⁷.

Por tanto, si justificamos el resto de elementos de clara influencia ateniense bajo estos mismos parámetros, podemos afirmar que *Suplicantes* de Esquilo es, en cierta medida, atenocéntrica. De hecho, las semejanzas de esta Argos con Atenas son tan notorias que son muchos quienes tienden a dar por hecho que la Argos de *Suplicantes* es directamente un trasunto de la polis ateniense²⁸. Sin embargo, aunque sea una aseveración bastante extendida, considero que se ha de ser cauteloso a la hora de asimilar por entero esta Argos con la Atenas clásica.

En su monografía sobre la tragedia y el imperio ateniense, Tzanetou observa muy acertadamente que, de las cinco tragedias de súplica conservadas, *Suplicantes* de Esquilo es la única en la que, de acuerdo con los eventos posteriores que presumiblemente dramatizaría el resto de la trilogía, la acogida de suplicantes terminaría resultando fallida. Y esto coincide con, como se ha señalado, que es la única de las cinco cuya acción no sucede en Atenas. Tzanetou argumenta que las tragedias de súplica ambientadas en Atenas refuerzan desde un plano ideológico la hegemonía del imperio ateniense. Considera que los enfrentamientos militares que aparecen habitualmente en estas tragedias son un reflejo de la rivalidad por la hegemonía

24 A. *Supp.* 234-237 y A. *Supp.* 277-290.

25 Naiden (2006: 176).

26 Whitehead (1984: 48-49).

27 Bakewell (2013: 97).

28 Argos como «a mirror-image of Athens» en Podlecki (1966: 57). «The Argos of the *Suppliants* is Athens' alter-ego», Mitchell (2006: 219).

entre las diferentes polis griegas a lo largo del siglo V²⁹. Estas obras ponen de manifiesto que la voluntad de Atenas de proteger al necesitado es tanto una demostración de su piedad hacia los dioses como de su superioridad militar: no solo tiene la capacidad de procurarle acogida, sino que puede asumir las consecuencias bélicas contra los enemigos del suplicante.

En *Suplicantes* de Esquilo, Pelasgo, como señalaba antes, es presentado como un gobernante virtuoso que deja la decisión de acoger a las Danaides en manos de la asamblea, que vota afirmativamente su acogida. Sin embargo, no ha sido una decisión fácil. El motivo principal por el que accede a llevar la petición de asilo a la asamblea y persuadir a los argivos a favor de su acogida es de naturaleza religiosa: su piedad hacia Zeus *Hikésios*, pero, sobre todo, su temor a que Argos sufra una doble mancha. Si desatiende a las suplicantes, incurrirá en sacrilegio, *ágos*, y si estas llevan a cabo su amenaza de suicidio en espacio sagrado, el sacrilegio quedará agravado por el miasma. La decisión de asilarlas implica, en cambio, enfrentarse tarde o temprano a los egipcios. Y, en efecto, el heraldo, tras su intento frustrado de llevarse por la fuerza a las Danaides, se despide con amenazas de guerra. Tzanetou observa que en ningún momento de la tragedia Pelasgo menciona la superioridad militar como razón que justifique entrar en guerra contra los enemigos del suplicante, como sí sucede en las eurípideas *Heraclidas* y *Suplicantes*³⁰.

Esto puede leerse como un anticipo a los eventos posteriores del mito: aunque al final de la tragedia Pelasgo demuestre que su compromiso con las Danaides es firme, Argos finalmente será derrotada, y el propio Pelasgo caerá en combate. Si bien el resto de la trilogía no se ha conservado y solo podemos intuir qué motivos le interesarían especialmente a Esquilo desarrollar, por el conocimiento que tenemos del mito por otras fuentes y de acuerdo con las diferentes propuestas de reconstrucción, sabemos que las Danaides llegarán a verse sometidas a sus primos tras la derrota de los argivos en la guerra³¹. La acogida que les ofrece Pelasgo, finalmente, no podrá verse garantizada.

Por tanto, en *Suplicantes* el elogio expreso a los argivos por acoger a las Danaides puede ser entendido, en una demostración más de la capacidad de Esquilo para sugerir ambigüedades, como una manifestación de ironía trágica. Las loas a la democracia parecen genuinas, pues Pelasgo y los argivos actúan como se esperaría de un gobernante y un pueblo virtuosos, pero el poder militar de esta Argos para ratificar sus promesas no es suficiente. En cambio, en el resto de tragedias de súplica, ambientadas en Atenas, si bien se discuten algunos aspectos negativos,

29 Tzanetou (2012: 16) aprecia que, en estas obras, el *supplicandus*, un gobernante ateniense virtuoso, como Teseo o Demofonte, es asimilado al imperio ateniense, mientras que el suplicante necesitado hace lo propio con los aliados del imperio.

30 Concretamente en E. *Heracl.* 243-246 y 284-287 y en E. *Supp.* 315-333, cf. Tzanetou (2012: 14).

31 Todas las reconstrucciones de la trilogía indican que, de alguna forma u otra, estos eventos tendrían cabida en las otras tragedias, desde Winnington-Ingram (1961) o Garvie (1969: 163-233) hasta Sommerstein (2019: 10-20), que defiende que *Suplicantes* es la segunda pieza, al contrario que la postura más extendida, que la ubica en primer lugar.

ya que la propia cualidad dialéctica del drama lo favorece, la hegemonía ateniense no se pone en duda³².

Suplicantes de Esquilo es una obra atenocéntrica en cuanto a que el espectador ateniense del siglo V reconocería el funcionamiento de las diferentes instituciones democráticas representadas y la acogida e incorporación de extranjeros en la ciudad como prácticas propias de su polis. Argos aquí funciona como la Atenas democrática y encarna sus mismos valores. Sin embargo, aunque acuse atenocentrismo en este sentido, considero imprecisa la asimilación de la Argos de *Suplicantes* como un *alter ego* sin más de la Atenas clásica y desacertada su potencial calificación como propaganda ateniense³³. En todo caso, esta Argos trágica funciona como una Atenas «beta» que permite a Esquilo la posibilidad de explorar, mediante un paradigma negativo, los peligros que podría enfrentar Atenas sin cuestionar su hegemonía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakewell, Geoffrey W. (2013), *Aeschylus's Suppliant Women. The Tragedy of Immigration*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- Belfiore, Elizabeth S. (2000), *Murder among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press.
- Cavaignac, Eugène (1921), «Eschyle et Thémistocle», *Revue de Philologie* 45: 102-106.
- Farenga, Vincent (2006), *Citizen and Self in Ancient Greece. Individuals Performing Justice and the Law*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Garvie, Alexander F. (1969), *Aeschylus' Suppliants: Play and Trilogy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hall, Edith (1997), «The Sociology of Athenian Tragedy», en P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press: 93-126.
- Hansen, Mogens Herman (1991), *The Athenian Democracy in the Age of Demosthenes. Structure, Principles, and Ideology* (J. A. Crook, Trad.), Oxford y Cambridge (Massachusetts), Blackwell (obra original publicada en 1940).
- Kelly, Thomas (1974), «Argive Foreign Policy in the Fifth Century B.C.», *Classical Philology* 69.2: 81-99.
- Lattimore, Richmond (1964), *Story Patterns in Greek Tragedy*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Mitchell, Lynette G. (2006), «Greeks, Barbarians and Aeschylus' *Suppliants*», *Greece & Rome* 53.2: 205-223.

32 Tzanetou (2012: 16).

33 «Allusions to democratic procedure in the *Suppliants* are thus seen to be much more than mere anachronisms. They both reflect the political propaganda of the reformers and by a converse process give that propaganda the powerful support of poetry and myth», Podlecki (1966: 62).

- Musti, Domenico (1995), *Demokratía. Origini di un'idea*, Roma y Bari, Laterza.
- Naiden, Fred S. (2006), *Ancient Supplication*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press.
- Papadopoulou, Thalia (2011), *Aeschylus: Suppliants. Companions to Greek and Roman Tragedy*, Londres, Bristol Classical Press.
- Podlecki, Anthony J. (1966), *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Saïd, Suzanne (1993), «Tragic Argos», en A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, & B. Zimmermann (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari, Levante Editori: 167-189.
- Sommerstein, Alan H. (1997), «The Theatre Audience, the *Demos*, and the *Suppliants* of Aeschylus», en C. Pelling (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, Clarendon Press: 63-79.
- Sommerstein, Alan H. (2019), *Aeschylus Suppliants*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Tzanetou, Angeliki (2012), *City of Suppliants. Tragedy and the Athenian Empire*, Austin, University of Texas Press.
- Vidal-Naquet, Pierre (1997), «The Place and Status of Foreigners in Athenian Tragedy», en C. Pelling (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, Clarendon Press: 109-119.
- Whitehead, David (1984), «Immigrant Communities in the Classical Polis: Some Principles for a Synoptic Treatment», *L'antiquité classique* 53: 47-59.
- Wiles, David (2000), *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Winnington-Ingram, Reginald P. (1961), «The Danaid Trilogy of Aeschylus», *Journal of Hellenic Studies* 61: 141-152.
- Zeitlin, Froma I. (1990), «Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama», en J. J. Winkler & F. I. Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, Princeton University Press: 130-167.

PIETÀ, EQUITÀ, VERITÀ: IDEALI ATENIESI
NELL'EDIPO A COLONO
(OC 1124-27)

Margherita Nimis

Università degli studi di Verona
margherita.nimis@univr.it

Recepción: 15 de septiembre de 2022

Aceptación: 4 de noviembre de 2022

ABSTRACT:

Nella breve *rhesis* in cui Edipo ringrazia Teseo per la sua protezione e il ritorno delle figlie (vv. 1119-38), emergono anche i valori civili che elevano Atene a ideale della *polis* greca; essa diventa un luogo simbolo dei più alti valori di equità e umanità, l'unica città che sceglie di accogliere un uomo rifiutato da tutti per i terribili crimini a cui il destino l'ha legato. In primo luogo la pietà, manifestata fin dall'inizio dal coro, si mescola al timore religioso, ponendo tuttavia le basi dell'accoglienza di Edipo. Il secondo ideale, τὸ ἐπιεικές, è espresso da un termine che appare molto raramente in tragedia; il confronto con la definizione e l'analisi che ne fa Aristotele nell'*Etica Nicomachea* chiarisce come l'equità sia un'integrazione della giustizia intesa in senso legale, che interviene quando la particolarità di un caso da trattare rende limitante l'universalità della legge.

Infine il «non dire falsità» da parte di Teseo e degli ateniesi rafforza la fiducia di Edipo, in modo tale che egli, integrato nella città, possa offrire con il suo corpo la protezione alla comunità, in un quadro che lo lega definitivamente alla dimensione civile e collettiva di Atene e del suo sistema valoriale.

KEYWORDS:

Tragedia, Sofocle, Edipo, equità, Atene, valori della *polis* / tragedy, Sophocles, Oedipus, equity, Athens, *polis* values

* Desidero ringraziare i due anonimi revisori per i consigli e gli spunti di approfondimento, e il prof. A. Rodighiero per le riflessioni e le osservazioni che hanno contribuito a migliorare questa ricerca.

Il ritorno di Antigone e Ismene, garantito dall'intervento di Teseo¹, segna un punto importante nell'*Edipo a Colono*; nel momento in cui il re di Atene mantiene la promessa contro l'atteggiamento violento e aggressivo di Creonte, ottiene anche il consolidamento della fiducia di Edipo. Anche se Antigone lo invita a interrogare Teseo per la narrazione precisa dell'accaduto, Edipo non si sofferma in uno scambio dialogico, bensì chiarisce fin da subito che non ci sono dubbi su chi sia l'artefice del salvataggio.

Dopo l'intensa manifestazione di affetto dimostrato alle figlie in seguito all'insperato ritrovamento, Edipo rivolge a Teseo una *rhesis* (vv. 1119-37) in cui inizialmente esprime la riconoscenza al re, ma soprattutto riassume i valori civili e collettivi della *polis* ateniese che ha avuto modo di esperire in prima persona.

Nell'arco di pochi versi Edipo concentra tre ideali – non attribuiti esclusivamente a Teseo bensì a tutta la città – che vengono qui fermamente esplicitati, dopo più velati riferimenti ad essi in altri passi della tragedia, e che sono espressione concisa ma estremamente efficace di come Atene sia l'unica città in cui il destino dell'eroe può avere compimento; la formulazione del pensiero si regge sull'ottativo πόροιεν che esprime l'augurio di una buona sorte non ancora specificata ma che seguirà la volontà di Edipo stesso (vv. 1124-27):

καὶ σοὶ θεοὶ πόροιεν ὥς ἐγὼ θέλω,
αὐτῷ τε καὶ γῇ τῇδ'· ἐπεὶ τό γ' εὖσεβὲς
μόνοις παρ' ὑμῖν ἦνρον ἀνθρώπων ἐγὼ
καὶ τοῦπιεκὲς καὶ τὸ μὴ ψευδοστομεῖν·

E a te gli dei donino quanto io desidero,
a te e a questa terra: perché solo presso di voi
tra gli uomini ho trovato pietà,
equità e il non dire il falso².

Nel presente contributo si intende indagare il significato di questi ideali ateniesi, a partire da un'analisi lessicale dei termini che li descrivono; inoltre, la riflessione si concentra sui motivi per cui essi non si configurano come valori individuali, bensì assumono una dimensione

1 Ὅδ' ἔσθ' ὁ σώσας· τοῦδε χρὴ κλύειν, πάτερ, / καὶ σοὶ γε τοῦργον τοῦμὸν νῦν ἔσται βραχύ, «Lui ci ha salvato, padre: dagli ascolto / e il mio compito poi sarà più breve» dichiara Antigone al padre ai vv. 1117-18. Traduzione di Rodighiero (1998: 131); il testo in questo caso è tratto dall'edizione di Dain (1974³) ma, ove non diversamente specificato, il testo greco delle citazioni dall'*Edipo a Colono* è tratto dall'edizione oxoniense di Lloyd-Jones – Wilson (1990).

2 Ove non diversamente specificato le traduzioni sono di chi scrive.

collettiva, civile, in quanto interessano la *polis* nella sua interezza³ e riguardano tutta la comunità che vi abita. Queste pagine traggono la loro origine da un intervento da me tenuto al convegno *Teatro y propaganda: Formas de expresión en el drama griego y la tradición clásica* svoltosi presso l'Università di Valencia⁴; pertanto l'analisi si concentra sui valori politici e sulla valorizzazione propagandistica di Atene che emerge da questi versi, e in particolare dal trittico di termini nominati da Edipo⁵. La *polis*, infatti, non diventa solo l'incarnazione degli ideali che la distinguono da tutte le città, ma è caratterizzata da un sistema valoriale che sancisce la sua assoluta esclusività, al punto che solo essa può accogliere un personaggio come Edipo e concedergli giustizia nonostante sia un impuro, che non a caso è bandito dalla nativa Tebe ed è rifiutato da ogni altra città.

Come osserva Guidorizzi⁶, «Sofocle rinuncia a giocare sino in fondo il registro dell'incontro tra padre e figlie ritrovate: [...] e questa sobrietà fa parte della misurata concezione del teatro e della sensibilità degli equilibri compositivi» tipici del drammaturgo. Inoltre, nel corso del terzo episodio, l'evento emotivamente più intenso e lacerante è l'incontro tra Edipo e il figlio Polinice, giunto da Tebe nel tentativo di avocarsi l'alleanza del padre che però aveva poco prima cacciato in esilio. Prima di questa scena di grande impatto, Edipo si mostra sintetico nel manifestare la gioia per il ritrovamento delle figlie, concentrandosi invece sul merito di Teseo e soprattutto sul contesto civile e valoriale di Atene in cui la violenza perpetrata a danno di uno straniero, per giunta empio, viene impedita e vendicata.

I tre valori che distinguono Atene tra le altre città (μόνοις παρ' ὑμῖν, v. 1126) sono quindi la *pietas*, l'equità (con il termine τὸ ἐπιεικές, raro in tragedia) e il «non dire il falso», una litote per indicare la sincerità. Nella sintesi di tre versi Edipo condensa concetti fondamentali per

3 Dal punto di vista della collocazione geografica, spesso la critica ha evidenziato come le tragedie di ambientazione "ateniese" si svolgano in realtà in aree limitrofe (ad esempio Colono in questo caso, ma anche Eleusi nelle *Supplici* euripidee); tuttavia non si tratta di un decentramento che comporta una vera e propria distinzione tra centro e periferia, città e campagna. Colono è certamente un demo con una sua realtà culturale specifica (su questi aspetti cf. Krummen 1990), ma dal punto di vista politico fa parte del territorio di Atene, governato da Teseo, e ne condivide pienamente i valori. Peraltro grande enfasi è data nella tragedia al "confine", che separa Atene e i suoi territori circostanti da ciò che invece sta fuori: mentre Edipo verrà integrato nella città, Creonte e Polinice arrivano da una dimensione esterna (in questo caso da Tebe) e saranno costretti a ritornarvi, dal momento che Atene non li accetta. D'altro canto l'ambientazione a Colono ha anche un intento celebrativo in quanto è il demo di cui Sofocle era originario. Per una panoramica più ampia su questi temi e in particolare sullo spazio politico di Atene in questa tragedia si segnalano Blundell (1990), Vidal-Naquet (1991a), Vidal-Naquet (1991b) e i più recenti Rodighiero (2012) e Saïd (2012). Il ruolo di Atene nella tragedia è inoltre discusso anche in due opere monografiche, Markantonatos (2007) e Edmunds (1996).

4 Congresso Internacional GRATUV, 2-3 maggio 2022, Departament de Filologia Clàssica.

5 La riflessione sul *locus* oggetto del presente contributo, e in generale sulla costruzione della tragedia, lascia lo spazio a diversi percorsi di indagine, a partire dal tema delle opposizioni e delle dualità: ad esempio il destino che incombe sui figli maschi e sulle figlie femmine di Edipo è molto diverso ed è frutto del trattamento che Edipo stesso riserva da un lato a Eteocle e Polinice, dall'altro a Antigone e Ismene. Analogamente l'augurio di buona sorte che Edipo rivolge ad Atene (vv. 1552-55) crea una forte opposizione rispetto alla maledizione che egli scaglia contro Polinice. In questo contesto, tuttavia, si è dovuta operare un'inevitabile selezione, privilegiando l'aspetto civile e ideologico al rapporto tra Edipo e i suoi figli o alle dualità che animano la tragedia.

6 Guidorizzi (2008: 334).

l'identità ateniese; si tratta di un'espressione forte, tanto più se detta da un personaggio rifiutato da tutte le altre città, il cui destino grandioso non potrà che realizzarsi ad Atene.

L'accoglienza ateniese diventa un tratto distintivo della *polis* e solo i suoi delicati equilibri tra equità, empatia e onestà consentono la flessibilità necessaria alla città per accettare un empio come Edipo, «avere giusta cura»⁷ di lui e, alla fine, ospitare dentro il suo perimetro il compimento del destino voluto dagli dei.

I.

Il primo dei concetti espressi è dunque la pietà, che già il coro aveva manifestato all'inizio nei confronti di Antigone e di Edipo. Nonostante la pietà per il supplice e per le sue miserevoli condizioni sia un sentimento spontaneo, fin da subito si pone il problema del contrasto tra l'empatia nei confronti di un mendicante cieco e il terrore creato dalla sua identità. L'εὐσέβεια, nominata da Edipo nei versi citati *supra*, si caratterizza come il rispetto verso un essere di natura superiore: la comunità ateniese manifesta rispetto non solo nei confronti degli dei ma anche di Edipo stesso, avvertito già dal coro come un eroe dal potenziale distruttivo. Come osserva Cairns⁸, «verbs meaning “honor”, “respect”, “revere” (*sebein* and cognates), though typically at home in the religion sphere, are also used of the response to human superiors». Il nome di Edipo, su cui Sofocle pone particolare accento, è infatti collegato, nell'immaginario condiviso dagli abitanti di Colono, a «ciò che è sacro» (v. 256): l'orrore che attanaglia il coro, voce della comunità ateniese, è motivato dal timore che l'empietà di Edipo possa diffondere la macchia della contaminazione alla città, sollevando l'ira degli dei e creando il disordine e la morte⁹.

Nel clima di tensione generata dalla situazione, che il coro ha difficoltà a gestire, sono le parole di Antigone a placare i toni¹⁰, facendo sì che l'ostilità del coro ad accogliere lei ed Edipo

7 È questa la preghiera che Edipo rivolge a Teseo alla fine della sua *rhesis*: μέλου δικαίως, v. 1138.

8 Cairns (2005: 314).

9 Il timore reverenziale nei confronti di Edipo (che però alla fine donerà ad Atene tutta la sua potenza benefica) si intreccia quindi al timore di ciò che è sacro (cf. vv. 254-57), e risulta evidente anche a Edipo stesso: poco dopo, al v. 265, egli esplicita il fatto che il coro abbia paura del suo nome (ὄνομα μόνον δείσαντες), che quindi conferisce al personaggio un'ambigua sacralità che al momento sembra solo pericolosa per la città. Per il concetto di εὐσέβεια nel contesto della religione greca si segnala almeno Rudhardt (1992).

10 Ai vv. 237-53 Antigone sposta l'attenzione del coro rivolgendola a se stessa, che si trascina con un padre cieco, senza speranza alcuna eccetto la comprensione degli abitanti di Colono, cui è infatti indirizzata la preghiera finale. La *captatio benevolentiae* ha lo scopo di calmare l'aggressività del coro (Rodighiero 1998: 191). È a questo punto che il coro ammette in risposta che certamente la συμφορά occorsa merita pietà, anche se vi si sovrappone il timore religioso.

si affievolisca. È così che il coro, per bocca del corifeo, esprime un sentimento di pietà umana, anche se la diffidenza verso lo straniero si intreccia al timore religioso (vv. 254-57):

ἀλλ' ἴσθι, τέκνον Οἰδίπου, σέ τ' ἐξ ἴσου
οἰκτίρομεν καὶ τόνδε συμφορᾶς χάριν·
τὰ δ' ἐκ θεῶν τρέμοντες οὐ σθένοιμεν ἄν
φωνεῖν πέρα τῶν πρὸς σέ νῦν εἰρημένων.

Ma vedi, per la vostra sorte abbiamo
pietà di te e di lui, figlia di Edipo.
Però temiamo ciò che è sacro, quindi
non abbiamo il coraggio di dirti altro¹¹.

Il sospetto traspare anche da queste parole, indirizzate propriamente ad Antigone, e mentre la pietà per lei è esplicita, l'umanità nei confronti di Edipo è espressa senza nominarlo direttamente, quasi come conseguenza del fatto che si tratta di suo padre. Era stata Antigone stessa, del resto, a implorare esplicitamente la compassione del coro: ἀλλ' ἐμὲ τὰν μελέαν, ἱκετεύομεν, / ὧ ξένοι, οἰκτίραθ' («ma vi supplichiamo, abbiate pietà di me infelice, o stranieri», vv. 241-42)¹². Edipo, al contrario, invoca a sua volta la pietà ma rivolgendosi alle Erinni (v. 106) e, significativamente alla città di Atene, che fra tutte è considerata la τιμωτὰτη πόλις (vv. 107-10). In entrambi i casi è usato l'imperativo di οἰκτίρω, ma la differenza di destinatari mette già in luce il fatto che Edipo, a differenza di Antigone, sia già proiettato verso la dimensione sacra e politica in cui il suo destino deve compiersi.

La risposta del coro unisce quindi il sentimento della pietà alla paura esplicitata dal verbo τρέμοντες, che segnala non solo il rispetto ma anche il timore reverenziale nei confronti delle cose che potrebbero derivare dagli dei (τὰ δ' ἐκ θεῶν); il coro allude alla possibilità, che però non osa neanche esplicitare, che accogliere Edipo possa essere causa di contaminazione per la città intera.

¹¹ Traduzione di Rodighiero (1998: 67).

¹² Si noti anche l'enfasi del verbo ἱκετεύω, intrinsecamente legato alla supplica.

D'altra parte, argomenta Edipo rispondendo al corifeo, Atene è una città nota a tutti per la sua accoglienza, che però questa volta non viene applicata (vv. 258-65):

τί δῆτα δόξης, ἢ τί κληδόνος καλῆς
 μάτην ῥεούσης ὠφέλημα γίγνεται,
 εἰ τάς γ' Ἀθήνας φασὶ θεοσεβεστάτας
 εἶναι, μόνας δὲ τὸν κακούμενον ξένον
 σφύζειν οἷας τε καὶ μόνας ἄρκεῖν ἔχειν;
 κᾶμοιγε ποῦ ταῦτ' ἐστίν, οἵτινες βάθρων
 ἐκ τῶνδ' ἐξάραντες εἴτ' ἐλαύνετε,
 ὄνομα μόνον δείσαντες;

Gloria, buon nome... inutile, svaniscono:
 nessun vantaggio. Atene, già, e dicono
 che è la città più pia, e soltanto lei
 capace di soccorrere stranieri
 nel bisogno, lei sola sa aiutarli:
 tutto questo dov'è, per me? Mi avete
 fatto levare e mi cacciate solo
 per paura del mio nome¹³?

Se Antigone aveva cercato di calmare le preoccupazioni del coro in modo tale da aprire un terreno di conversazione più costruttiva, Edipo risponde con veemenza, dimostrando l'incoerenza del trattamento che sta ricevendo. Il coro infatti sta escludendo Edipo non solo dalla possibilità di accedere fisicamente alla città, ma anche di vedersi riconosciuti i diritti che ha chiunque si presenti supplice. L'implicazione sottesa è che se Atene, celebre per la sua apertura verso gli stranieri, espelle ora Edipo, sarà biasimata e la sua reputazione ne soffrirà, un'idea che viene esplicitata poco più avanti ai vv. 290-91.

Dichiarare Atene come la città θεοσεβεστάτη significa riconoscerle il massimo rispetto degli dei e del culto divino: la *virtus* religiosa in questo caso viene associata alla peculiarità ateniese della tolleranza verso gli stranieri. Si tratta di un'anticipazione del concetto più generale di «pietà» che Edipo conferma in seguito usando il corradicale εὐσεβής (v. 1125, citato sopra). Ma i due passi sono legati anche da un'altra eco significativa, che segnala l'esclusività di Atene a proposito di questi temi: μόνας δὲ enfatizza proprio la singolarità che distingue la città, così

13 Traduzione di Rodighiero (1998: 69), con modifiche. Cf. anche il commento di Kamerbeek (1984: 57-58).

come gli ideali espressi in seguito da Edipo (vv. 1124-27) si trovano μόνοις παρ' ὑμῖν, «solo presso di voi», un'espressione che mette in luce anche l'aspetto di Atene come una comunità.

Nel momento in cui il contrasto è stato risolto dall'intervento di Teseo, l'οἶκτος, immediatamente espresso da Teseo non appena entra in scena e riconosce il figlio di Laio¹⁴, cede il posto alla *pietas*, arricchita di valori civili oltre che umani: nelle parole di ringraziamento in cui Edipo nomina i maggiori valori ateniesi, non a caso essa occupa il primo posto, in quanto fondamento e punto di partenza per la sua integrazione come supplice protetto dalla tutela della città stessa¹⁵.

Al momento però Edipo e il coro danno interpretazioni diverse della pietà e del rispetto degli dei: gli abitanti di Colono temono che ciò significhi proteggere la città dal *miasma* che potrebbe derivare dal corpo di Edipo, contaminato per le colpe orrende di cui si è macchiato, mentre egli al contrario sostiene che sarebbe empio scacciarlo, in quanto la città contravverrebbe alla norma divina che prevede di accogliere i supplici, tanto più che si tratta di una mancanza di equità rivolta a lui soltanto.

Solo Teseo è in grado di risolvere la questione superando la controversia; ma le implicazioni che coinvolgono equità e giustizia, trattate nella sezione successiva, sono molto delicate.

II.

Il secondo ideale ateniese che Edipo nomina è τὸ ἐπιεικές, il cui significato primario è «conveniente, adeguato», ma che assume poi anche il significato traslato di «equo», in un senso però molto diverso da δίκαιος, che indica il «giusto secondo la legge». Il termine ἐπιεικές è estremamente raro in tragedia, e di nuovo al neutro sostantivato compare solo in due frammenti, rispettivamente di Sofocle e Euripide. Nonostante le pochissime occorrenze, è evidente in entrambi i casi che τὸ ἐπιεικές, che in italiano si può rendere con «equità»¹⁶, è un concetto diverso da δίκη, «giustizia». Nel frammento sofocleo¹⁷ si nota come i due concetti siano percepiti come differenti, ma il contesto non è abbastanza chiaro per capire esattamente quale potrebbe essere la sfumatura di significato che li distingue.

14 Vv. 551-59, in particolare con l'espressione καὶ σ' οἰκτίσας / θέλω 'περέσθαι, δύσμορ' Οἰδίπους («e, avendo pietà di te, desidero chiederti, sventurato Edipo...»), vv. 556-57).

15 Al v. 637, soprattutto, la correzione di ἐμπαλιν (tramandato da tutti i manoscritti) in ἔμπολιν ad opera di Musgrave (e accolta da molti editori) enfatizzerebbe ancor più questo processo, presentando Edipo come «cittadino» la cui integrazione è stata completa; su questo tema cf. anche Segal (1981: 364, 385).

16 Cf. *LSJ* «fair, equitable, not according to the letter of the law» (II 1b); «reasonable, fair», sost. «fairness» (II 2b).

17 *Soph. fr.* 770 R.: πρὸς δ' οἶον ἦξεις δαίμον' † ὥς ἔρωτα † / ὅς οὔτε τοῦπιεικὲς οὔτε τὴν χάριν / οἶδεν, μόνην δ' ἔστερξε τὴν ἀπλῶς δίκην («Arriverai presso un demone † come amore † / che non conosce equità né benevolenza, ama solo la semplice giustizia»).

Più interessante e ricco di elementi è invece il frammento 645 K. di Euripide, che descrive alcune prerogative degli dei e l'indulgenza che essi manifestano nei confronti di particolari esigenze umane:

συγγνώμονάς τοι τοὺς θεοὺς εἶναι δόκει,
ὅταν τις ὄρκῳ θάνατον ἐκφυγεῖν θέλῃ
ἢ δεσμὸν ἢ βίαια πολέμιων κακά,
ἢ παισὶν αὐθένταισι κοινῶν δόμων;
ἢ τὰρα θνητῶν εἰσιν ἀσυνετώτεροι
ἢ τὰπεικῇ πρόσθεν ἡγοῦνται δίκης.

Considera che gli dei sono comprensivi,
qualora uno, giurando, desideri sfuggire alla morte,
o alla prigionia o alle orribili violenze dei nemici
o condivida la casa con i figli omicidi.
O dunque sono più sciocchi dei mortali,
oppure ritengono che l'equità venga prima della giustizia.

L'ultimo distico del frammento denota la situazione particolare in cui gli dei, agendo secondo principi a volte imperscrutabili per la dimensione umana, quanto meno distinguono τὸ ἐπεικὲς da δίκη; il primo potrebbe anche avere un valore superiore rispetto alla giustizia, ma le interpretazioni sono controverse¹⁸.

La scarsità di occorrenze del termine in tragedia non fornisce occasione di gettare luce su un concetto così raro ma evidentemente importante, che concorre con l'idea di δίκη o addirittura la sopravanza. Per approfondire il problema nel tentativo di chiarire il problematico rapporto tra equità e giustizia, è interessante soffermarsi sulla dettagliata trattazione che ne fa Aristotele nell'*Etica Nicomachea* (Arist. *EN* 1137a31-1138a3)¹⁹. In questa sede ci si propone di fornire una lettura del passo dell'*Edipo a Colono* superando le difficoltà del termine ἐπεικὲς con l'aiuto

18 Il frammento ha diversi problemi testuali, a partire dal verbo iniziale, trasmesso come δοκεῖς (con l'interrogativa diretta), δοκεῖ oppure δόκει; seguo testo e interpretazione di Kannicht, che intende la correlazione come «o sono più sciocchi dei mortali [*scil.* se non perdonano quanto sopra], oppure etc». Tuttavia, leggendo ἢ τὰρα al v. 5 e correggendo ἢ del verso 6 in εἰ con Valckenaer si dovrebbe intendere «allora sono più sciocchi dei mortali se considerano che l'equità venga prima della giustizia», simile al senso dato dall'emendazione alternativa di Usener οἱ («sono più sciocchi in quanto etc»). Per una discussione più approfondita del testo e dei paralleli si rimanda a Kannicht (in *TrGF* V, 1, p. 632), Collard e Cropp (2008: 103) e soprattutto Carrara (2014: 286-87 e 370-380).

19 Per approfondire il tema dell'equità in Aristotele e dei suoi rapporti con la giustizia e la legge si segnalano Chroust (1942), Beever (2004) e Schillinger (2018). L'aggettivo ἐπεικὴς è utilizzato anche nella *Politica*, ma si riferisce solitamente a persone "rispettabili" (ad esempio *Pol.* 1267b6, 1273b7 etc). In 1309b6 di fatto è assimilato al concetto di ἀρετή, come generica virtù morale.

di questo *locus* aristotelico che definisce e analizza in dettaglio l'equità, in quanto tale e in correlazione con l'idea di giustizia. Si tratta di una proposta di lettura che, nei commenti, viene accennata da Guidorizzi²⁰, sebbene molto brevemente; essa tuttavia merita di essere approfondita in quanto tocca problemi complessi di natura etico-politica e contribuisce a chiarire il termine.

Della complessa argomentazione aristotelica si possono selezionare alcuni punti fondamentali:

- a) equità e giustizia non sono la stessa cosa, tuttavia nella classificazione aristotelica non differiscono per quanto riguarda il "genere";
- b) noi lodiamo ciò che è equo (quindi l'equità si configura come una qualità positiva); a volte succede però anche che, lodando altre qualità positive, usiamo «equo» al posto di «buono», indicando addirittura con «più equo» ciò che è semplicemente più buono;
- c) ciò che è *equo* è *giusto e superiore al giusto* (anche se non costituisce un altro genere)²¹.

L'equità è quindi associata a qualità positive, al punto che «equo» può diventare intercambiabile con generici aggettivi quali «buono». Tuttavia l'ultima affermazione produce chiaramente un'aporia, che Aristotele stesso riconosce e chiarisce (1137b11-13):

ποιεῖ δὲ τὴν ἀπορίαν ὅτι τὸ ἐπιεικὲς δίκαιον μὲν ἐστίν, οὐ τὸ κατὰ νόμον δέ,
ἀλλ' ἐπανόρθωμα νομίμου δικαίου.

Ciò che produce l'aporia è il fatto che l'equo è sì giusto, ma non è il giusto secondo la legge, bensì un correttivo del giusto legale²².

Si comprende così una possibile distinzione tra equità e giustizia, ovvero il fatto che l'equo sia una forma di giusto, ma secondo principi e categorie diversi: mentre la giustizia è associata alla legge in quanto ne è fondamento, l'equità è essa stessa giusta ma si presenta anche come una correzione, o integrazione, della giustizia intesa in senso legale. La validità della legge è assicurata dal suo carattere universale; tuttavia ci potrebbe essere l'eventualità di un caso talmente particolare che la giustizia non potrebbe trattarlo, dal momento che è strutturata in modo tale da essere universale. Secondo Aristotele, è questo il caso in cui l'equità si fa espressione di ciò che diventa giusto nei confronti del caso particolare, e limitatamente ad esso.

20 Guidorizzi (2008: 337). Anche Jebb (1889: 179) cita il passo aristotelico e il frammento sofocleo, mentre Donini (1986: 454) accenna alle difficoltà lessicali di ἐπιεικὲς, in un articolo che delinea i tratti di Atene come città ideale – a partire dall'*Edipo a Colono* ma anche in altre tragedie sofoclee – e si sofferma inoltre su coppie di personaggi opposti come Teseo e Creonte.

21 τό τε γὰρ ἐπιεικὲς δικαίου τινὸς ὃν βέλτιόν ἐστι δίκαιον, καὶ οὐχ ὡς ἄλλο τι γένος ὃν βέλτιόν ἐστι τοῦ δικαίου (EN 1137b8-9). Cf. anche Mazzarelli (2011: 435-37) per un quadro sintetico ma efficace sulla virtù aristotelica della giustizia e le sue declinazioni.

22 Traduzione di Mazzarelli (2011: 221).

Così, nella gestione di un caso che per la sua particolarità esula dall'universalità della legge, si devono applicare i principi dell'equità per sopperire alle insufficienze del diritto. L'idea non è che l'equità debba sostituire la giustizia della legge, bensì che possa integrare le sue mancanze. Per questo, nell'applicare i principi dell'equità a un eventuale caso particolare, si deve tenere in conto «ciò che il legislatore stesso direbbe se fosse presente, e che avrebbe incluso nella legge se avesse potuto conoscere il caso in questione»²³.

In questo senso l'equità è effettivamente afferente all'ambito della giustizia ma le è anche superiore, dato che ha la prerogativa di supplire alle carenze della legge integrando la conoscenza giuridica e, al contempo, le sue applicazioni possono finire per diventare a loro volta legge nel momento in cui il caso particolare venisse integrato nell'universalità del diritto.

L'analisi del *locus* aristotelico consente di applicare questo modello concettuale di equità e giustizia alla vicenda dell'*Edipo a Colono*, in un'ipotesi di lavoro che presenta conseguenze rilevanti per comprendere la ricchezza del passo e riflettere sui valori civili di Atene qui sintetizzati²⁴. La relazione delicata tra equità e giustizia va considerata in riferimento alla duplice condizione del protagonista, che allo stesso tempo è un supplice ma anche colpevole di orrendi crimini.

Atene è infatti una città che si fregia di operare secondo i principi universali di una giustizia stringente che diventa anche motivo di vanto per la *polis*, soprattutto nell'opposizione con la figura di Creonte, incarnazione della violenza. Così la giustizia diventa un cardine al quale si contrappone l'atteggiamento aggressivo e illegittimo del tebano, che senza alcun diritto pretende di rapire impunemente le figlie di Edipo. Spetta a Teseo ristabilire l'equilibrio²⁵, facendo anche presente a Creonte che (vv. 911-16):

ἐπεὶ δέδρακας οὐτ' ἐμοῦ κατάξια
οὐθ' ὧν πέφυκας αὐτὸς οὔτε σῆς χθονός,
ὅστις δίκαι' ἀσκοῦσαν εἰσελθὼν πόλιν
κᾶνευ νόμου κραίνουσιν οὐδέν, εἴτ' ἀφείς
τὰ τῆσδε τῆς γῆς κύρι' ὧδ' ἐπεσπασὼν
ἄγεις θ' ἃ χρεῖς καὶ παρίστασαι βία·

non hai agito in modo degno verso me e coloro
da cui discendi e verso la tua terra,

23 1137b21-24, traduzione di Mazzarelli (2011: 223).

24 I concetti di legge e di equità sono intrinsecamente legati a un contesto civile e politico, in questo caso di Atene. Per un approfondimento sulla *κοινωνία* e sulla dimensione della *polis* si segnala Hernández de la Fuente (2014).

25 Per una lettura opposta della figura di Teseo, si veda Finglass (2012), che al contrario enfatizza il suo atteggiamento antidemocratico e assolutistico.

tu che sei giunto a una città che pratica
la giustizia e al di fuori della legge
non opera, dimentico di regole
sancite dall'autorità, irrompendo
con forza a realizzare i tuoi disegni,
a fare tuo tutto ciò che desideri²⁶.

Il comportamento bramoso e sfrenato di Creonte sfida i limiti della giustizia ateniese per ottenere i propri interessi; per questo l'intervento di Teseo e dei suoi uomini deve fermare Creonte e riportare Antigone e Ismene al padre, ricostituendo la giustizia che fa da fondamento alla legge inconfutabile della città²⁷. A questo punto della tragedia le parole di Teseo dimostrano che la giustizia detiene, secondo la concettualizzazione aristotelica presentata sopra, un carattere di universalità, in quanto per il momento costituisce l'unico orizzonte all'interno del quale Atene opera. Sebbene non ci siano elementi per stabilire se Aristotele poteva avere in mente questa situazione tragica, la lettura di questo passo dell'*Edipo a Colono* attraverso la griglia aristotelica ha lo scopo di definire meglio la natura del concetto di ἐπιεικής, uno dei tre termini che sinteticamente incarnano gli ideali civili di Atene, ma che è difficile interpretare se si considera solo le occorrenze tragiche²⁸.

La legge di Atene, essendo già definita e costituendo l'unico spazio d'azione della *polis* e della vita cittadina, può essere quindi immaginata come universale: infatti è proprio Teseo ad affermare in un primo momento che Atene non opera al di fuori della giustizia (πόλιν κᾶνευ νόμου κραίνουσιν οὐδέν, vv. 913-14). D'altra parte, mentre l'atto violento di Creonte si configura senza dubbio come illecito e pertanto deve essere punito, la condizione di Edipo è molto più ambigua. Egli infatti da un lato è uno straniero che giunge supplice ad Atene, dall'altro però è colpevole di crimini indicibili, in quanto assassino del padre e marito della madre. Il coro inizia subito con l'allontanarlo dal recinto sacro (vv. 155-69), ma la situazione diventa presto ancora più tesa via via che scopre, in un susseguirsi di domande incalzanti e reticenza che alla fine non lascia dubbi²⁹, che lo straniero mendicante è Edipo in persona e che è responsabile di delitti orrendi. La situazione unica di Edipo crea un'*impasse*, in quanto la giustizia prevederebbe di accogliere un supplice, ma richiede anche di salvaguardare il bene dei

26 Traduzione di Rodighiero (1998: 117).

27 Si crea anche una forte opposizione tra Teseo e Edipo stesso, suggerita da uno dei revisori: da un lato un rappresentante della pietà, dell'uguaglianza, e dei valori prototipici di Atene, dall'altra un empio che è stato cacciato da Tebe in quanto criminale. Il paradosso fa sì che la città più attenta ai valori civili finisca per riscattare chi più di tutti ha trasgredito i valori umani, elevandolo per giunta a eroe protettore della collettività.

28 Il termine è molto presente invece in Omero, ma con il generico significato di «conveniente, adatto».

29 Cf. vv. 203-26; ma soprattutto ai vv. 220-22 è Edipo stesso a nominare la propria stirpe denunciando la propria identità: l'incredulità del coro lascia subito spazio all'inflessibilità nel cacciare l'empio.

cittadini cacciando un uomo che, con la sua empietà, estenderebbe la contaminazione (*miasma*) a tutta la città, con risultati nefasti.

A questo punto del dramma si sono anche aggiunte ulteriori complicazioni a causa dell'arrivo di Creonte e del rapimento di Antigone e Ismene, che costituisce un evidente torto ai danni di Edipo, già in una posizione compromessa. Solo l'intervento di Teseo in qualità di legislatore offre la possibilità di ricomporre la giustizia integrando le mancanze della legge. Il re di Atene, infatti, non solo ordina ai suoi uomini di trovare e riportare a Edipo le due figlie, ma accorda egli stesso protezione e rifugio al mendicante cieco nonostante sia a conoscenza dei crimini che ha commesso. In questo senso, quindi, l'universalità della giustizia, rivelatasi aporetica nel trattare un caso estremamente particolare come quello di Edipo, viene integrata e perfezionata dal principio di equità, impersonato da Teseo ma attribuito all'intera comunità da Edipo stesso.

In realtà, già prima Edipo aveva provato ad affermare la sua non totale colpevolezza, in quanto tutti i suoi delitti erano stati compiuti inconsapevolmente, senza conoscere l'identità di coloro che avrebbe poi scoperto essere i suoi genitori. Nell'intensa sticomitia con il coro, Edipo sostiene che questo aspetto è un'attenuante, motivo per cui il suo delitto potrebbe configurarsi «in qualche modo nei limiti della giustizia» (ἔχει δέ μοι / ... πρὸς δίκας τι, v. 545-46); tuttavia l'espressione, con il pronome indefinito dal valore avverbiale, suggerisce un'indeterminatezza, come se Edipo offrisse un suggerimento interpretativo per ingraziarsi il favore del coro e non essere cacciato.

Quando però si rivolge a Teseo e lo ringrazia pubblicamente della sua protezione scegliendo di citare i valori di cui si è reso conto in prima persona, nomina precisamente l'equità. E in effetti, secondo la linea di lettura proposta, si tratta effettivamente del principio specifico in base a cui la giustizia universale è stata ricomposta e grazie alla quale il piano divino può attuarsi. Caratteristica distintiva di Atene è quindi la capacità di permettere tutto ciò; proprio per questa sua eccezionalità è l'unica che avrà l'onore di accogliere il corpo di Edipo alla fine della sua vita terrena godendo dei benefici che esso porterà alla terra e alla comunità. È a questo che si riferisce il coro indicando la δικαίαν χάριν, il «giusto favore» che Edipo donerà a Teseo, «a tutta la città, a chi gli è caro» (vv. 1496-98); la ricomposizione della giustizia, integrata dall'equità, crea ulteriore giustizia e assicura ad Atene il premio della salvezza.

III.

Anche la perifrasi che descrive con una litote il concetto di «verità» è costituita da un verbo sostantivato che è *hapax*, a eccezione di un'occorrenza tarda in Luciano³⁰. Il termine *ψευδοστομέω* è un composto di *ψευδ-*, indicante la menzogna, e *στομέω*, che per estensione significa «parlare» ma è corradicale di *στόμα*, il cui primo significato è propriamente «bocca». Si tratta quindi di un termine molto specifico e concreto, la cui pregnanza espressiva è enfatizzata dal dettaglio fisico della bocca, delle labbra che danno forma e creano la menzogna.

Un parallelo interessante per questa espressione è dato da un verso del *Prometeo incatenato*, in cui Hermes fa riferimento alla sincerità di Zeus³¹:

ψευδηγορεῖν γὰρ οὐκ ἐπίσταται στόμα
τὸ Δῖον, ἀλλὰ πᾶν ἔπος τελεῖ.

La bocca di Zeus non sa mentire,
ma porta a compimento ogni parola.

In questo caso *στόμα* è il soggetto, mentre il verbo è comunque un composto di *ψευδ-*; Sofocle invece unisce direttamente i termini, creando un verbo sostanzialmente unico in tragedia (per quanto ci è pervenuto) che suggerisce tutta la concretezza del dire falsità. Come già accennato, l'espressione riassunta nel titolo con «verità» è propriamente una litote, ovvero la negazione del verbo sostantivato («non dire il falso»); essa rappresenta quindi l'ultima delle tre caratteristiche che Edipo ha avuto modo di mettere alla prova ad Atene in prima persona con le sue vicende personali. Teseo e la sua città si caratterizzano quindi per il rispetto della parola data e la capacità di mantenere le promesse.

Il valore dell'onestà ateniese si contrappone ancora una volta al comportamento violento di Creonte, giunto ad Atene solo per soddisfare i suoi illeciti desideri, anche al prezzo di menzogne e slealtà. È Edipo stesso a smascherare l'aggressiva scorrettezza del suo interlocutore, quando, all'interno di una lunga *rhexis*, rivolge a Creonte queste parole (vv. 794-96):

Τὸ σὸν δ' ἀφῖκται δεῦρ' ὑπόβλητον στόμα,
πολλὴν ἔχον στόμῳσιν· ἐν δὲ τῷ λέγειν
κάκ' ἂν λάβοις τὰ πλείον' ἢ σωτήρια.

30 Luc. *Ocyp.* 8

31 Aesch. *PV* 1032-33.

Sei giunta fin qui, lingua ingannevole,
piena di asperità! Ma parlando
otterresti più mali che vantaggi.

La spia linguistica di στόμα – presente qui come metonimia a indicare Creonte stesso e nell'espressione τὸ μὴ ψευδοστομεῖν che indica la sincerità ateniese – crea un filo sottile ma discernibile tra la slealtà di Creonte, pronto a ingannare Edipo con ogni mezzo e a sfidare con arroganza la protezione che Atene gli ha accordato, e l'onestà della *polis* che nella persona di Teseo rispetta le promesse fatte assicurando la giustizia. Inoltre στόμωσις, già metaforico in quanto indica la durezza del ferro, crea un'eco paronomastica con στόμα, espandendone l'effetto sonoro ed enfatizzando la relazione etimologica tra i due termini³².

C'è un'altra riflessione interessante, che forse è solo una suggestione: Edipo non esprime il concetto della lealtà ateniese in modo positivo, bensì tramite una doppia negazione. Si nota quasi una lievissima insicurezza, o quanto meno il senso di meraviglia che prova qualcuno che non si aspetta di ottenere verità e che le promesse siano state mantenute. Al di là del valore espressivo della litote, in realtà nell'*Edipo a Colono* ci sono numerosi punti in cui il protagonista è caratterizzato dalla sfiducia nei confronti dei suoi interlocutori, come se si aspettasse di norma risposte ambigue o sleali, o che in ogni caso finiranno per non corrispondere alla realtà dei fatti³³. Del resto Edipo è per antonomasia il personaggio tragico per cui la verità assume le dimensioni di un problema esistenziale, soprattutto a partire dall'*Edipo re*: in questa tragedia, infatti, la progressiva crescita della consapevolezza si rivela tanto nefasta quanto più è stata voluta e cercata con ogni mezzo, senza lasciare nulla al caso o al più facile dubbio. Proprio per questo il destino drammatico di Edipo si compie inesorabile, intrecciato implacabilmente alla lucida, quasi crudele ricerca della verità che contraddistingue il personaggio.

Nell'*Edipo a Colono* il protagonista manifesta più volte sfiducia nei confronti del coro e perfino di Teseo, che pure si impegna seriamente ad assicurare a Edipo la protezione e il sostegno di cui necessita. Già di fronte ai dubbi del coro in merito a come reagire alle sue esigenze, Edipo finisce per chiedere, desolato, ἂ δ' ὑπέσχεο ποῖ καταθήσεις; («ma come, non mantieni le promesse?», v. 227).

Ma sono indicativi soprattutto i vv. 647-51, tratti da una sticomitia tra Edipo e Teseo:

32 Il *DELG* segnala nell'ambito semantico di στόμα (s. v.) anche i termini che a partire dal concetto di “imboccatura” (συστομόομαι significa “essere unito da un'imboccatura”) spostano il *focus* sul ferro battuto, come esito di una lavorazione artigianale (cf. στομόω, στόμωμα – che in *Pers.* 878 fa riferimento a un'imboccatura ma generalmente indica il ferro temprato – e στόμωσις, che passa a significare letteralmente l'azione di battere il ferro).

33 Sul tema della verità e della menzogna in tragedia si veda Rodighiero (2021), che offre anche una panoramica di locuzioni ed espressioni formulari legate al grado di conoscenza delle *personae loquentes* e dei loro interlocutori.

ΘΗ. Μέγ' ἂν λέγοις δῶρημα τῆς ξυνουσίας.
 ΟΙ. εἰ σοί γ' ἄπερ φῆς ἐμμενεῖ τελοῦντί μοι.
 ΘΗ. Θάρσει τὸ τοῦδέ γ' ἀνδρός· οὐ σε μὴ προδῶ.
 ΟΙ. Οὔτοι σ' ὑφ' ὄρκου γ' ὥς κακὸν πιστώσομαι.
 ΘΗ. Οὔκουν πέρα γ' ἂν οὐδὲν ἢ λόγῳ φέροις.

TE. La tua presenza, allora, è un grande dono.
 ED. Se è certo che farai quanto hai promesso.
 TE. Abbi fiducia, non ti tradirò.
 ED. Non voglio vincolarti a un giuramento
 quasi tu fossi un semplice impostore.
 TE. Più della mia parola non avresti³⁴.

Si nota con evidenza come Edipo non voglia dar l'impressione di essere irrispettoso nei confronti di Teseo (ὥς κακὸν πιστώσομαι, v. 650), ma al contempo considera il mantenimento della promessa nulla più che una semplice eventualità (v. 648). In questo momento egli chiaramente dubita della parola dell'interlocutore, nonostante essa venga più volte assicurata e riconfermata. La stessa incredulità diventa quasi motivo di disagio per Edipo, che infatti al v. 649 dichiara che non ha intenzione di chiedere un giuramento; affermazione che non fa altro che provare l'atteggiamento difensivo di Edipo di fronte a una promessa ricevuta. Spetta a Teseo provare a rassicurarlo, sostenendo che la propria parola è già la massima garanzia possibile.

Dopo l'impegno a parole, e il dispiegamento di forze ad opera del re di Atene per fermare Creonte e riportare indietro Antigone e Ismene, Edipo può finalmente riabbracciarle. A questo punto la promessa fatta è stata mantenuta, ma Edipo, nella felicità del momento e nella confusione delle emozioni contrastanti, manifesta ancora l'incredulità per il loro ritorno (vv. 1104-5):

Προσέλθετ', ὦ παῖ, πατρί, καὶ τὸ μηδαμὰ
 ἐλπισθὲν ἤξειν σῶμα βαστάσαι δότε.

Venite da me, figlie, su,
 lasciate che abbracci i vostri corpi: non speravo
 ormai più che sarebbero tornati³⁵.

34 Traduzione di Rodighiero (1998: 97). Come osserva Guidorizzi (2008: 83), Edipo «non intende sminuire la credibilità del suo benefattore costringendolo a un preciso atto formale».

35 Traduzione di Rodighiero (1998: 131). Si nota anche la fisicità dell'abbraccio, la cui prefigurazione era già nel finale dell'*Edipo re* quando Edipo, appena accecatosi, grondante di sangue abbraccia le figlie (vv. 1480-81).

Nonostante la promessa fosse stata confermata più volte, Edipo finisce ancora una volta per mettere in dubbio la lealtà di Teseo, perfino quando è evidente la prova che la parola data è stata onorata. Rincorrendo spasmodicamente la verità per conoscere e affrontare il proprio destino, Edipo alla fine è portato ad esserne una vittima, al punto da non potersi più fidare nemmeno della parola di chi, come Teseo, in realtà è meritevole di fiducia.

In questo caso la lealtà del re e della città porta delle verità che, contrariamente a quanto è avvenuto nei capitoli precedenti della vicenda di Edipo, hanno conseguenze benefiche che alleviano la sua sofferenza. Questa volta la sincerità dei suoi interlocutori è foriera di gioia, e al contempo la pietà e il principio di equità dimostrati dalla città hanno completato il quadro che permette a Edipo di compiere il suo destino. D'altra parte tutti questi ideali non sono solo individuali ma coinvolgono tutta la comunità ateniese, in funzioni e ruoli diversi.

Così Edipo sceglie di rispondere alla verità con la verità, dimostrando la sua lealtà e la veridicità della sua promessa in favore della città, ovvero che il suo corpo dopo la morte donerà ad Atene la salvezza e la speranza di un futuro luminoso (vv. 1507-16):

- Ol.* Ῥοπή βίου μοι· καί σ' ἄπερ ξυνήνεσα
θέλω πόλιν τε τήνδε μὴ ψεύσας θανεῖν.
ΘΗ. Ἐν τῷ δὲ κεῖσθαι τοῦ μόρου τεκμηρίω;
Ol. Αὐτοὶ θεοὶ κήρυκες ἀγγέλλουσί μοι,
ψεύδοντες οὐδὲν σημάτων προκειμένων.
ΘΗ. Πῶς εἶπας, ὦ γεραιέ, δηλοῦσθαι τάδε;
Ol. Αἱ πολλὰ βρονταὶ διατελεῖς τὰ πολλὰ τε
στράψαντα χειρὸς τῆς ἀνικῆτου βέλη.
ΘΗ. Πείθεις με· πολλὰ γάρ σε θεσπίζονθ' ὁρῶ
κοῦ ψευδόφημα·

- ED.* La mia vita declina. Ma desidero
morire mantenendo le promesse
che prima feci a te e alla tua città.
TE. Ti fondi sugli indizi del destino...?
ED. Sono gli dei, i miei araldi: me lo annunciano
senza falsare i segni stabiliti.
TE. Ti si rivelano in che modo, vecchio?
ED. Un rombo lungo, senza fine, e lampi
da una mano invincibile, lucenti.
TE. Mi hai convinto, perché tu sai predire
molte cose, si vede: e non menzogne³⁶.

³⁶ Traduzione di Rodighiero (1998: 159).

Edipo quindi annuncia le sue volontà, la cui veridicità è ulteriormente garantita, tra le altre cose, dalla volontà degli dei, che non falsano presagi né profezie (e di questo egli è ben cosciente, anche dalla propria dolorosa esperienza). Anche Teseo riconosce la sincerità di Edipo, usando per giunta un *hapax*, ψευδόφημα, che letteralmente indica, come aggettivo sostantivato, «le cose dette con falsità»; nell'ambito semantico della verità e della menzogna, un sinonimo ricercato che concentra l'attenzione sul fatto che Edipo non solo non dica menzogne, ma esprima profezie destinate ad avverarsi, avvicinandosi alla dimensione divina anche sotto questo aspetto. E del resto la previsione del rombo che annuncerà la fine sarà poi confermata dal racconto del messaggero.

In virtù della lealtà nel suo comportamento e nelle sue affermazioni, la fortuna che il corpo di Edipo porterà alla città sarà reale e duratura.

I valori che Atene incarna, e che Edipo riconosce, assumono una dimensione collettiva e civile, anche se sono impersonati da Teseo in qualità di re e rappresentante della città che si fa portavoce degli interessi della *polis*. Riflettendo specularmente gli ideali che ha trovato ad Atene, Edipo rivolge le sue ultime parole a Teseo come suo interlocutore, ma estende il suo augurio ai cittadini e alla regione intera, restituendo alla comunità tutto ciò che ne ha ricevuto (vv. 1552-55):

Ἀλλά, φίλτατε ξένων,
αὐτός τε χώρα θ' ἦδε πρόσπολοί τε σοὶ
εὐδαίμονες γένοισθε, καὶ π' εὐπραξίᾳ
μέμνησθέ μου θανόντος εὐτυχεῖς αἰεὶ.

Tu, il più caro degli ospiti, i tuoi sudditi,
e questa tua regione, abbiate gioia
e nella buona sorte in voi dimori
il ricordo di me e della mia morte
nel vostro eterno, splendido destino³⁷.

Il destino di Edipo – e la *soteria* per Atene – può trovare la sua fine solo in conseguenza del sistema valoriale per cui la città si distingue; proprio grazie alla pietà e all'equità Edipo può

37 Traduzione di Rodighiero (1998: 163).

essere accolto sia in quanto supplice che, ben più notevole, in quanto empio perché costituisce un caso particolare su cui pesa il destino voluto dagli dei e che richiede un'integrazione della legge stabilita. Il contrasto tra gli obblighi della comunità nei confronti di uno straniero supplice e il rifiuto verso un uomo che si è macchiato di empietà, e di conseguenza potrebbe arrecare danni alla città stessa, viene così superato nel delicato equilibrio tra giustizia e equità.

In secondo luogo, solo Atene è in grado di essere leale e di mantenere le promesse fatte a un mendicante cieco che è stato cacciato da tutte le città, e che altrove sembra non avere alcuna affidabilità né solo essere meritevole di protezione. All'inizio della tragedia le prime parole di Edipo denunciano subito la sua condizione di autosvalutazione («domando poco e ancora meno di poco ottengo, e ciò mi basta» dice ad Antigone ai vv. 5-6), propria di un reietto che tutti fuggono con ribrezzo.

Atene è l'unica città che in effetti *può* accogliere un simile personaggio: negli ideali di pietà, equità e verità, che Edipo stesso riconosce, si iscrive la volontà divina, creando il presupposto per il compimento del destino. Così il protagonista saluta la città che l'ha accolto e difeso, celebrando la grandezza dei suoi valori ed esprimendo una forte gratitudine nei confronti della comunità, a cui è donata in risposta la salvezza, degli abitanti così come del luogo geografico toccato dal corpo sacro di Edipo. E le sue ultime parole sono anche un ultimo omaggio di Sofocle alla sua Atene, con l'augurio di un «eterno e splendido destino» (καὶ τὸ εὐπραξίᾳ εὐτυχεῖς αἰεὶ, v. 1555).

BIBLIOGRAFIA

- Beever, A. (2004). "Aristotle on Equity, Law, and Justice", *Legal Theory*, 10/1, pp. 33-50.
- Blundell, M. W. (1990). "The ideal of Athens in *Oedipus at Colonus*", in A.H. Sommerstein et al., *Tragedy, comedy and the polis: papers from the Greek drama conference, Nottingham 18-20 July 1990*, Bari, pp. 287-306.
- Cairns, D. (2005). "Values", in J. Gregory ed., *A Companion to Greek Tragedy*, Malden-Oxford-Victoria, pp. 305-20.
- Carrara, L. (2014). *L'indovino Poliido. Eschilo «Le cretesi», Sofocle «Manteis», Euripide «Poliido»*, Roma.
- Chroust, A.H. (1942). "Aristotle's Conception of Equity (Epieikeia)", *Notre Dame Law Review*, 18/2, pp. 119-28.
- Collard, C., Cropp, M.J. (2008). *Euripides. Fragments*, 2 voll., Cambridge (Mass.).
- Dain A., Mazon, P. (1974). *Sophocle, Tragédies. Tome III: Philoctète - Œdipe à Colone*, Paris.
- Donini, G. (1986). "Sofocle e la città ideale", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, 16/2, pp. 449-60.
- Edmunds L. (1996). *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, Lanham.

- Ferrari, F. (2018). *Sofocle. Antigone; Edipo Re; Edipo a Colono*, Milano.
- Finglass, P. J. (2012). "Sophocles' Theseus", in A. Markantonatos e B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin-Boston, pp. 41-54.
- Guidorizzi, G. (2008). *Sofocle. Edipo a Colono*, testo critico a cura di G. Avezzi, traduzione di G. Cerri, Fondazione Lorenzo Valla, Milano.
- Hernández de la Fuente, D. (2014). "La noción de koinonia y los orígenes del pensamiento utópico", *Studia philologica valentina*, 16, pp. 165-96.
- Jebb, R.C. (1889). *Sophocles. The Plays and Fragments: The Oedipus Coloneus*, Cambridge.
- Kamerbeek, J.C. (1984). *The plays of Sophocles. The Oedipus Coloneus*, Leiden.
- Krummen, E. (1990). "Athens and Attica: polis and countryside in tragedy", in A.H. Sommerstein et al., *Tragedy, comedy and the polis: papers from the Greek drama conference, Nottingham 18-20 July 1990*, Bari, pp. 191-217.
- Lloyd-Jones, H., Wilson, N.G. (1990). *Sophoclis fabulae*, Oxonii.
- Markantonatos, A. (2007). *Oedipus at Colonus: Sophocles, Athens, and the world*, Berlin.
- Mazzarelli, C. (2011). *Aristotele. Etica Nicomachea*, Milano.
- Rodighiero, A. (1998). *Sofocle. Edipo a Colono*, introduzione di G. Serra, Venezia.
- Rodighiero, A. (2012). "The Sense of Place: Oedipus at Colonus, 'Political' Geography, and the Defence of a Way of Life", in A. Markantonatos e B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin-Boston, pp. 55-80.
- Rodighiero, A. (2021). "Verità e menzogna: alcuni casi tragici tra sentenza e formularità", *Seminari romani di cultura greca*, X, pp. 63-87.
- Rudhardt, J. (1992), *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Paris, 2 ed.
- Saïd, S. (2012). "Athens and Athenian Space in Oedipus at Colonus", in A. Markantonatos e B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin-Boston, pp. 81-100.
- Schillinger, D. (2018). "Aristotle, Equity, and Democracy", *Polis: The Journal for Ancient Greek and Roman Political Thought*, 35/2, pp. 333-355.
- Segal, C. (1981). *Tragedy and Civilization, an interpretation of Sophocles*, Cambridge (Mass.).
- Vidal-Naquet, P. (1991a). "Edipo ad Atene", in J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, traduzione di C. Pavanello e A. Fo, Torino, pp. 135-59.
- Vidal-Naquet, P. (1991b). "Edipo tra due città. Saggio sull'Edipo a Colono", in J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, traduzione di C. Pavanello e A. Fo, Torino, pp. 161-96.

TEATRO E ‘PROPAGANDA’ FILOSOFICA: LA PERSUASIONE TRA SOFOCLE E I SOFISTI NELL’*AIACE*

Giacomo Scavello

Università di Verona
giacomoandreaantonio.scavello@univr.it

Recepción: 1 de septiembre de 2022
Aceptación: 18 de noviembre de 2022

ABSTRACT:

Il saggio presenta una prima indagine sul tema della persuasione nell’*Aiace* di Sofocle, individuando dei punti di confronto rispetto alle speculazioni della Sofistica. In particolare, vengono presi in esame il mito antropologico di Protagora, l’*Encomio di Elena* di Gorgia e la *Concordia* di Antifonte. Il problema della persuasione presenta risvolti sia socio-politici che etico-morali: Sofocle si interroga, in dialogo con i Sofisti, sulle potenzialità sia negative che positive della *dynamis* persuasiva del *logos*, sull’interconnessione tra conflitto, violenza e persuasione e, soprattutto attraverso i due personaggi minori del dramma, Tecmessa e Odisseo, sull’importanza dei legami personali ai fini dell’efficacia persuasiva.

KEYWORDS:

Greek Tragedy, Sophocles, Ajax, Odysseus, Sophists, Protagoras, Gorgias, Antiphon, Persuasion, Ethics

1. INTRODUZIONE

In questo breve contributo vorrei proporre alcune prime riflessioni rispetto a un'indagine più ampia, che sto portando avanti, quella dei rapporti tra Sofocle e i Sofisti. Per farlo, ho scelto una tragedia – l'*Aiace* – e un tema – la persuasione – che hanno entrambi ricevuto meno attenzione di altri rispetto allo studio di aspetti ricollegabili alla sofistica nella produzione sofoclea¹. Non è questa la sede per affrontare un'indagine approfondita tra il genere del dramma attico e i nuovi 'illuministi', come sono stati definiti a buon diritto gli esponenti del movimento sofistico. Basti dire, a mo' di premessa, che la tragedia e la nuova temperie culturale sofistica sono strettamente correlate, per varie ragioni e su molteplici piani: si pensi all'antropocentrismo, per cui l'uomo, quale 'animale politico' emerge come il centro della riflessione; alla dimensione inerentemente politica che caratterizza entrambe, in specifica relazione con lo scenario della polis di Atene del V sec.; alla finalità 'paideutica': se i Sofisti sono i nuovi (per alcuni i *cattivi*, per altri i *veri*) 'maestri', i poeti tragici adempiono al medesimo ruolo, come Aristofane dimostra chiaramente nelle *Rane*; alla dimensione di intellettuali in serrato, e sovente polemico, dialogo gli uni con gli altri (una caratteristica, questa, che anche a proposito dei poeti drammatici va sottolineata con forza) su questioni politico-sociali e filosofiche capitali quali il problema della legge, della giustizia, della colpa, del male; all'eredità omerica: tanto la tragedia quanto la sofistica costituiscono una risposta, un commento, un ripensamento e una riscrittura dell'*epos*; all'atteggiamento anticonformista: se la messa in discussione dei valori tradizionali rappresenta forse la cifra dei Sofisti, anche i Tragici li pongono costantemente sotto esame e li problematizzano; infine, a una concezione conflittuale della realtà – tragica appunto – secondo la quale manca un principio di verità assoluto ma tutto si gioca nell'incontro-scontro dialogico e nel relativismo dei punti di vista, tra i poli estremi dello scacco irresolubile e della conciliazione possibile ma spesso precaria.

Per quanto concerne nello specifico Sofocle, i rapporti con la Sofistica sono stati rivalorizzati dalla critica più recente², che è sempre meno incline a vedere nel drammaturgo di Colono il poeta 'pio', esponente della religiosità tradizionale, ma un artista e un intellettuale complesso, pienamente *engagé* nel confronto dialettico tra i valori antichi e quelli contemporanei del pensiero del V secolo. D'altronde, Sofocle è coetaneo proprio della generazione aurea dei Sofisti – Protagora, Gorgia, Antifonte – e anche in virtù del suo ruolo politico e civico di primo piano e del legame con il *milieu* pericleo, dovette essere in stretto contatto, anche personale, con l'intelligenza ateniese dell'epoca.

1 Su Sofocle e la sofistica, dopo gli studi inaugurati da Nestle (1910), vd. Pasorek (1967), Craik (1980), Kittmer (1995), Gregory (2012), e Wilson (2012). Sui Sofisti in generale, oltre agli studi classici di Guthrie (1971), Kerferd (1981), Cassin (1995) e Untersteiner (1996), vd. la recente messa a punto di Bonazzi (2021).

2 Cfr. Gregory (2012) e Wilson (2012).

Rispetto allo studio di tematiche di marca sofistica nella produzione sofoclea, la critica si è concentrata soprattutto sull'*Antigone* (problema del νόμος e del progresso umano) e sul *Filottete* (dialettica φύσις vs νόμος; riflessione sul λόγος: educazione, inganno, persuasione); Emily Wilson ha indagato i medesimi argomenti anche nell'*Elettra*. Per quanto concerne nello specifico il tema della 'persuasione', l'unica monografia dedicata espressamente alla *peitho* in tragedia, quella di Richard Buxton³, è selettiva e prende in esame le *Supplici*, i *Persiani* e l'*Orestea* di Eschilo, il *Filottete* e l'*Edipo a Colono* di Sofocle, e la *Medea* e l'*Ecuba* di Euripide. Uno studio più recente di Florinda Li Vigni⁴, dedicato anch'esso al problema della persuasione da Omero a Gorgia, si occupa pure di tragedia: ancora le *Supplici* e l'*Orestea* per Eschilo, e il *Filottete* per Sofocle. A questi due saggi vanno aggiunti una serie di contributi specifici: nessuno di essi prende però in esame l'*Aiace*⁵.

In realtà, come è stato da più parti notato, proprio la tematica della 'persuasione' costituisce una delle questioni più nevralgiche e problematiche in *tutti* i drammi di Sofocle, nella misura in cui l'eroe protagonista non si lascia quasi mai persuadere a rinunciare a un corso degli eventi destinato a rivelarsi tragico sia per lui che per gli altri personaggi. E questo a maggior ragione nel caso di *Aiace*, che incarna al meglio il prototipo dell'*heroic temper* magistralmente illustrato da Bernard Knox⁶. Tuttavia, all'interno della critica sull'*Aiace*, finora non è stato indagato in profondità in che misura e con che risvolti letterari ma anche, e forse soprattutto, ideologici – *in primis* in relazione con la Sofistica – la persuasione giochi un ruolo nella tragedia.

2. L'*AIACE* DI SOFOCLE: UNA 'FENOMENOLOGIA' DELLA PERSUASIONE

2.1 Persuasione negativa

Già nel prologo del dramma emerge la *dynamis* negativa del *logos*: Atena nella sua onnipotenza divina è in grado di manipolare a suo piacimento e senza sforzo la psiche di *Aiace* e di ingannarlo con un discorso totalmente falso oltre che irrisorio. La dea travia la mente dell'eroe sviando contro le mandrie l'attacco che egli ha meditato e crede di mettere in atto nei confronti dei comandanti dell'armata greca: getta delle «opinioni fuorvianti» sui suoi occhi (vv. 51-52

3 Buxton (1982).

4 Li Vigni (2016).

5 Cfr. e.g. Murray (1964), Garvie (1972), Easterling (1978), Else (1983), Blondell (1987), Kirkwood (1994), Pucci (1994), Nelli (2003), Gatti (2011), Taousiani (2011), Rynearson (2013), Crespo (2014), Battezzato (2017); e vd. anche Nicolai (2003-2005) e Billings (2021: 139ss.).

6 Knox (1964).

δυσφόρους ἐπ' ὄμμασι / γνώμας βαλοῦσα)⁷, e benché egli sia ancora in grado vedere, gli 'vela' lo sguardo facendo sì che Aiace veda solo quello che lei desidera (v. 85 ἐγὼ σκοτώσω βλέφαρα καὶ δεδορκότα). Atena si dichiara con sarcastica ironia sua «alleata» (v. 90 τῆς συμμάχου)⁸ e l'intero dialogo allucinatorio che essa ha con l'eroe esemplifica l'inganno, anche verbale, di cui la dea è terribilmente e vendicativamente capace. In questa sua *lectio* crudele⁹ e metateatrale ad Odisseo Atena dimostra così l'assoluta «potenza» degli dèi rispetto agli uomini (v. 118 ὁρᾷς, Ὀδυσσεῦ, τὴν θεῶν ἰσχὺν ὄση).

Ma è nella parodo, che il tema della potenzialità manipolativa del *logos*, a livello questa volta umano, viene tematizzato (vv. 148-157):

τοιούσδε λόγους ψιθύρους πλάσσω
 εἰς ὧτα φέρει πᾶσιν Ὀδυσσεύς,
 καὶ σφόδρα πείθει. περὶ γὰρ σοῦ νῦν 150
 εὖπειστα λέγει, καὶ πᾶς ὁ κλυῶν
 τοῦ λέξαντος χαίρει μᾶλλον
 τοῖς σοῖς ἄχεσιν καθυβρίζων.
 τῶν γὰρ μεγάλων ψυχῶν ἰεῖς
 οὐκ ἂν ἀμάρτοι· κατὰ δ' ἂν τις ἐμοῦ 155
 τοιαῦτα λέγων οὐκ ἂν πείθῃ.
 πρὸς γὰρ τὸν ἔχονθ' ὁ φθόνος ἔρπει.

Il coro ha solo sentito delle voci riguardo al gesto notturno di Aiace, ma non è al corrente delle motivazioni che hanno spinto l'eroe a massacrare le greggi e i guardiani, né del suo stato di follia¹⁰, e ritiene pertanto i *rumores* sul suo conto delle maligne 'calunnie' di Odisseo: è questi che «plasma» (v. 148: πλάσσω) dei «discorsi ingannevoli» (v. 148: λόγους ψιθύρους) e così facendo «persuade con forza» (v. 150: σφόδρα πείθει) tutti i Greci «facendo discorsi pienamente persuasivi» (v. 151: εὖπειστα λέγει), a tal punto che chi lo ascolta «gode» (v. 152: χαίρει) nell'ascoltare e nel deridere Aiace. E questo perché l'invidia serpeggia sempre nei confronti degli eroi più potenti, quale Aiace (v. 157: ὁ φθόνος ἔρπει), altrimenti Odisseo non

7 Benché δυσφόρους valga primariamente 'intollerabili' [cfr. Campbell (1881: 15): «Ajax could not withstand the fatal illusion», con Jebb, Schneidewin, e Finglass] non credo non si possa comunque cogliere nell'epiteto il valore attivo di 'traviamento' [cfr. già lo scolio e Kamerbeek (1963: 29)], come è d'altronde fortemente denso l'impiego di γνώμας in riferimento agli occhi, che associa le allucinazioni visive all'ottenebramento delle facoltà intellettuali.

8 L'ironia si fa ancora più pungente quando, pochi versi dopo, è lo stesso Aiace a chiedere ad Atena di stargli sempre al fianco come *alleata in questo modo*: v. 117 τοιάνδ' αἰεὶ μοι σύμμαχον παρεστάναι.

9 Come ben nota Jacqueline de Romilly «l'ironie de la déesse en accroît la cruauté»: de Romilly (1976: 13).

10 Cfr. Finglass (2011, 175): «they do not mention his plot against the army, that crucial revelation in Odysseus' intelligence», e vd. anche Gardiner (1987: 52, 57, n. 16).

«persuaderebbe» gli Achei con le proprie *parole* (v. 156: λέγων οὐκ ἂν πείθοι). Si noti come il verbo πείθω che ricorre per due volte in questo sistema anapestico ed è ribadito dall'astratto εὔπειστα, costituisca parola tematica nel passo, e come la persuasione sia qui intesa a livello prettamente verbale, come potenza della parola e nella dinamica del discorso tra chi parla e chi ascolta (λόγους, εἰς ὧτα, λέγει, ὁ κλυὼν, τοῦ λέξαντος, λέγων)¹¹.

La persuasione, qui concepita come calunnia, *logos* falso e infido, è dunque in grado di innescare il conflitto latente nella comunità, facendo anche leva sull'invidia; addirittura, se ben architettata, è in grado di provocare una maligna *Schadenfreude*. Questa vera e propria 'violenza' della parola che può non avere freni, è incisivamente paragonata nel finale del canto a un fuoco distruttore che divampa spinto dai venti nelle gole di un monte (vv. 196-200)¹²:

ἐχθρῶν δ' ὕβρις ὧδ' ἀτάρβηθ' 196
 ὀρμᾶται ἐν εὐανέμοις βάσσαις,
 πάντων καγχαζόντων
 γλώσσαις βαρυάλητ'·
 ἐμοὶ δ' ἄχος ἔστακεν.

In questo passo è di nuovo l'aspetto verbale ad essere messo in risalto, una persuasione che sfocia nella derisione ingiuriosa delle «lingue» (vv. 198-9 πάντων καγχαζόντων / γλώσσαις)¹³ e che assurge nell'ottica del coro addirittura a *hybris*, ad offesa ingiusta e violenta nei confronti di Aiace.

Rispetto a questa insistenza nella parodo sulla persuasione non mi pare sia stato notato che Sofocle presenta delle problematiche che sono centrali nel celebre *Encomio di Elena* di Gorgia. In particolare, le potenzialità negative e fraudolente della parola e il tema del potere mistificatorio del discorso sono aspetti fondamentali nell'*Encomio*, dove è proprio la *dymanis* manipolatoria del *logos* ad essere problematizzata dal sofista di Leontini. Una spia lessicale sembra significativa; al v. 148 del corale τοιούσδε λόγους ψιθύρους *πλάσσω* l'impiego del

11 Il concetto è ripreso anche più avanti nel canto all'interno dell'antistrofe dove la manipolazione delle calunnie vede ora coinvolti sia Odisseo che i capi Achei: vv. 188-190 εἰ δ' ὑποβαλλόμενοι / κλέπτουσι μύθους οἱ μεγάλοι βασιλῆς, / χὼ τᾶς ἀσώτου Σισυφιδᾶν γενεᾶς.

12 Particolarmente calzante il commento al passo di Untersteiner (1950: 65): «osserva come ὕβρις è pensata quale fiamma, – continua, dunque, l'immagine del v. 196 – che alimentata dal vento divampa gigantesca».

13 Nel saggio i brani dell'*Aiace* citati seguono il testo critico dell'edizione di Lloyd-Jones e Wilson; me ne discosto solo in questo passo, dove al v. 198 gli editori oxoniensi pongono a testo la variante minoritaria βακχαζόντων, preferita anche da Stanford e Ferrari: mi sembra, tuttavia, preferibile con la maggioranza degli editori la lezione καγχαζόντων [vel καχαζόντων: sul problema metrico e ortografico vd. Finglass (2009: 221 ss.)], la quale, come ben argomenta Garvie (1998: 145) *ad loc.* mette in risalto un nucleo tematico centrale della tragedia, quello del 'riso' sarcastico associato alla *hybris* e al sentimento di vergogna di Aiace; il verbo è inoltre anche espressivamente più efficace grazie all'onomatopea che veicola sonoramente lo scherno fragoroso delle risate.

verbo πλάσσω richiama un passo preciso dell'orazione gorgiana (*Hel.* 11, 66-67): ὅσοι δὲ ὅσους περὶ ὅσων καὶ ἔπεισαν καὶ πείθουσι δὲ ψευδῆ λόγον **πλάσαντες**. La concezione della parola come pericolosa, dannosa e 'velenosa', cioè come potenziale e ambiguo *pharmakon*, è d'altronde centrale in Gorgia. Basti citare il celebre passo in cui la 'potenza' del *logos* nel modificare l'anima umana è paragonata all'effetto correttivo dei farmaci sulla costituzione del corpo (*Hel.* 14, 90-92): τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει ἢ τε **τοῦ λόγου δύναμις** πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν ἢ τε **τῶν φαρμάκων** τάξις πρὸς τὴν τῶν σωμάτων φύσιν.

A questo significativo parallelo lessicale ne andrà aggiunto un altro. Al v. 173 del corale le voci sul conto di Aiace costituiscono una **μεγάλα φάτις**. Inoltre, poco dopo la parodo, nel primo episodio, quando Tecmessa rivela al coro la verità ignominiosa delle azioni allucinate di Aiace, il coro definisce questa informazione una «notizia intollerabile» (vv. 223: ἀγγελίαν ἄτλατον), comprendendone l'onta e il pericolo di rivalsa da parte dell'armata greca; e subito aggiunge che essa si diffonde tra i Danaï perché «un potente discorso la alimenta» (v. 226): ὁ **μέγας μῦθος** ἀέξει. Del *logos* è qui messa in risalto nuovamente la potenza distruttiva, che propaga la 'fama' del disonore di Aiace e si associa al timore della pena di morte per l'eroe (vv. 229-230). Anche in questo caso la locuzione μέγας μῦθος 'grande discorso' non sembra neutra. Non può, infatti, non richiamare alla memoria un altro celebre passo di Gorgia, in cui il *logos* è definito memorabilmente un 'grande sovrano' (*Hel.* 8, 52-53): λόγος **δυνάστης μέγας** ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θεϊότατα ἔργα ἀποτελεῖ. In entrambe le opere l'aggettivo μέγας è pregnante ed esprime il potere *formidabile* del discorso¹⁴.

Benché i timori del coro rispetto alle calunnie di Odisseo siano infondati, è però un dato che a quest'altezza, iniziale ancora, del dramma Sofocle abbia voluto sottolineare gli aspetti negativi della facoltà umana fondamentale del *persuadere*, che può talora essere fondata sull'inganno e mirare al male altrui. Le ragioni di questa insistenza possono essere ricondotte alla volontà di far emergere un motivo tipicamente sofocleo, quello dell'ironia tragica, nella misura in cui tutto ciò che il coro ipotizza nella parodo è sbagliato perché basato su una conoscenza parziale degli eventi. Tuttavia, è possibile anche individuare altre ragioni. In primo luogo, il tema della persuasione doveva giocare un ruolo centrale nella disputa verbale tra Aiace e Odisseo per la contesa delle armi, e l'episodio era ben noto al pubblico sia dall'*epos* che da precedenti opere drammatiche, *in primis* la trilogia di Eschilo dedicata al mito dell'eroe. Inoltre, questo porre a tema il problema della *peitho*, può essere anche inteso come un'introduzione, un primo accenno, a una tematica che sarà centrale nella tragedia, quella appunto della persuasione.

14 Nel primo episodio l'attributo è significativamente esteso anche agli stessi Danaï (vv. 225-226: τῶν μεγάλων Δαναῶν ὑποκλιζομένην, τὰν ὁ μέγας μῦθος ἀέξει), che, come ben rileva Finglass (2011: 210) sono *grandi* «because they pose a threat to the chorus»; inoltre la forma verbale omerica e poetica ἀέξει contribuisce alla pregnanza del passo.

Infine, è possibile che Sofocle più in generale si rifaccia a un dibattito che era di primo piano nell'epoca in cui la tragedia andò in scena, come i paralleli con Gorgia sembrano indicare¹⁵.

Si può riassumere quanto visto finora citando un frammento sofocleo che condensa magistralmente la pericolosità e la rapidità del *potere negativo* della persuasione (*TrGF* IV 870 R²): *ταχεῖα πειθῶ τῶν κακῶν ὁδοιπορεῖ*. Già nel primo episodio, al termine della parodo, emerge però una visione completamente antitetica della *dynamis* del discorso, quella di un *persuadere positivo*.

2.2 Persuasione positiva

Al termine della descrizione dello stato di totale abbattimento di cui è preda Aiace dopo che ha razionalmente compreso il gesto insensato e disonorevole che ha compiuto, Tecmessa si appella ai marinai del coro in qualità di *philoï* dell'eroe (*Ai.* 326-330):

καὶ δῆλός ἐστιν ὥς τι δρασεῖων κακόν. 326
 [τοιαῦτα γάρ πως καὶ λέγει κῶδύρεται.]
 ἀλλ', ὦ φίλοι, τούτων γὰρ οὔνεκ' ἐστάλην,
 ἀρήξαι' εἰσελθόντες, εἰ δύνασθέ τι.
 φίλων γὰρ οἱ τοιοῖδε νικῶνται λόγοις. 330

L'eroina chiede ai compagni di Aiace di intervenire in soccorso – pregnante al v. 329 l'esortativo ἀρήξαι' – insistendo sul concetto di *philia* (v. 328 ὦ φίλοι, v. 330 φίλων) attraverso la massima del v. 330 φίλων γὰρ οἱ τοιοῖδε νικῶνται λόγοις «gli uomini di tal fatta vengono vinti dalle parole degli amici». Torna dunque il motivo del *logos*, ma qui la parola è intesa come alleata nell'aiutare una persona con la quale si abbia uno stretto legame, fondato sulla fiducia reciproca come deve essere quello tra il comandante e suoi uomini. Rilevante è poi l'impiego del verbo νικῶνται, che indica la possibilità di 'vincere / convincere' con le parole il proprio interlocutore. Tecmessa sposa dunque l'idea per cui la *dynamis* persuasiva del *logos* è sì potente e 'vincente', ma con un fine affatto positivo: quello di aiutare una persona che versa in uno stato di dolorosa prostrazione, nonché in potenziale pericolo come rivela il v. 226 «è chiaro che potrebbe compiere qualcosa di terribile». Ed è Aiace stesso ad impiegare il vocativo φίλοι nel rivolgersi ai marinai che definisce i 'suoi soli amici' (v. 349 ἰὼ φίλοι ναυβάται, μόνοι ἐμῶν

15 L'orazione gorgiana è solitamente datata intorno al 415 a.C. [vd. Ioli (2013:41) con ricapitolazione delle diverse posizioni della critica], mentre l'*Aiace* agli anni '40 del V sec. [vd. l'elaborata discussione in Finglass (2011:1-11)]. Tuttavia, si tratta di ipotesi, mentre ciò che è interessante è l'interrogazione sugli stessi problemi e con il medesimo linguaggio espressivo che sembra riflettere un dibattito in corso nella seconda metà del V. sec.

φίλων), ma il *soccorso* che l'eroe chiede loro è paradossalmente quello di aiutarlo a togliersi la vita, *uccidendolo* insieme allo scempio degli animali che lui stesso ha trucidato (vv. 359-61 σέ τοι σέ τοι μόνον δέδορ- / κα ποιμένων ἐπαρκέσοντ' / ἀλλά με συνδάιζον).

L'intero primo episodio si configura infatti come un accorato tentativo congiunto da parte di Tecmessa e del coro di implorare Aiace a desistere dal suo tremendo proposito. Uno dei momenti di maggior *pathos* si trova nello scambio sticomitico dei vv. 368-371:

Τεκ. μή, δέσποτ' Αἴας, **λίσσομαί σ'**, αὔδα τάδε.

Αι. οὐκ ἐκτός; οὐκ ἄψορρον ἐκνεμῇ πόδα;

αἰαῖ αἰαῖ.

370

Τεκ. ὦ πρὸς θεῶν ὕπεικε καὶ φρόνησον εὔ.

Tecmessa impiega il verbo tecnico della 'supplica', *λίσσομαί σ'* (v. 368), e implora Aiace di non parlare di suicidio, per vedersi ribattere bruscamente qualcosa che in italiano potrebbe suonare come «Ancora qui? Non te ne vuoi andare (fuori dai piedi)?» (v. 369: οὐκ ἐκτός; οὐκ ἄψορρον ἐκνεμῇ πόδα;). E alla reiterata implorazione dell'eroina di 'cedere' (v. 371: ὕπεικε) e di 'ragionare' (v. 371: φρόνησον εὔ) Aiace neppure risponde, recriminando invece sul fatto di essersi fatto sfuggire gli Atridi ed aver al loro posto fatto strage di animali. È qui significativo l'impiego del verbo ὑπείκω, che indica il *cedere* alle preghiere, nel senso di 'dare ascolto' alle parole, al tentativo persuasivo messo in atto dal *logos*. Poco dopo, al termine del primo monologo di Aiace che si conclude con la drammatica necessità della *belle mort* per l'eroe che vuole conservare la propria dignità, è il coro che, pur riconoscendo come il discorso di Aiace sia sincero e frutto del suo stato d'animo più profondo e ferito, insiste nuovamente sul concetto del 'cedere' alla persuasione degli amici (*Ai.* 481-484):

οὐδεὶς ἐρεῖ ποθ' ὥς ὑπόβλητον λόγον,

481

Αἴας, ἔλεξας, ἀλλὰ τῆς σαυτοῦ φρενός.

παῦσαι γε μέντοι καὶ δὸς ἀνδράσιν φίλοις

γνώμης **κρατῆσαι** τάσδε φροντίδας μεθείς.

Anche i coreuti impiegano il vocabolario metaforico del lasciarsi 'vincere' (v. 484 γνώμης κρατῆσαι) dalle opinioni dei *philoî* (ἀνδράσιν φίλοις), e del 'rinunciare' all'intenzione

nera del suicidio (v. 483 *παῦσαι, μεθείς*). Ma è nell'appassionata *rhesis* di Tecmessa ad Aiace che segue, che la *philia* viene meglio precisata come la 'sfera degli affetti' (*Ai.* 490-495)¹⁶:

...ἐπεὶ 490

τὸ σὸν λέχος ξυνῆλθον, εὖ φρονῶ τὰ σά,
καὶ σ' ἀντιάζω πρὸς τ' ἐφ'esτίου Διὸς
εὐνῆς τε τῆς σῆς, ἥ συνηλλάχθης ἐμοί,
μή μ' ἀξιώσης βάξιν ἀλγεινὴν λαβεῖν
τῶν σῶν ὑπ' ἐχθρῶν, χειρίαν ἐφείς τι. 495

L'eroina, benchè ex-prigioniera di guerra, dichiara il suo intenso legame sentimentale con l'eroe (v. 491 εὖ φρονῶ τὰ σά) e di nuovo pronuncia una supplica appassionata (v. 492 σ' ἀντιάζω), questa volta invocando ritualmente Zeus, il focolare e il letto che ormai è diventato per i due protagonisti un letto 'nuziale'. La chiusura di Aiace a ogni possibilità di 'prestare ascolto' alle parole altrui, perfino a quelle della persona più cara, tuttavia, è radicale: l'eroe nella propria risposta ignora completamente le preghiere di Tecmessa (che pure in realtà lo hanno profondamente colpito e turbato)¹⁷, chiedendole di condurgli il loro piccolo bimbo, Eurisace, cui Aiace vorrà dare l'ultimo saluto prima di scendere per sempre nell'Ade. È a questa richiesta che Tecmessa risponde con un verso tanto significativo quanto tragicamente impotente (*Ai.* 529): ἀλλ', ὦ φίλ' Αἴας, **πάντ' ἔγωγε πείσομαι**, «ma certo, mio amato Aiace, io **in tutto ti obbedirò**». Ribadendo i suoi sentimenti per l'eroe come rivela il vocativo ὦ φίλ' Αἴας, Tecmessa si confessa pronta a 'dare ascolto' in tutto e per tutto alle intenzioni della persona amata: è qui emblematico l'uso di *πείθω* nella sua valenza media originaria di 'fidarsi di', in modo reciproco e leale¹⁸. Tecmessa incarna dunque la possibilità primigenia della persuasione, quella di una disponibilità gentile e docile, che si 'affida' e 'dà completamente retta' all'altro, sulla base di una fiducia reciproca fondata su un legame importante, qui quello indissolubile dell'affetto e dell'amore.

Se Tecmessa personifica dunque la persuasione intesa come *apertura* dialogante nei confronti *dell'altro*, con atteggiamento di fiducioso, arrendevole e conciliante (forse a tratti anche ingenuo) affidamento, Aiace è irrimediabilmente *chiuso* al dialogo e, a causa della disperazione in cui

16 Su Tecmessa, personaggio centrale nella tragedia e ancora troppo «underrated» [Kirkwood (1958:103)], tra le analisi più penetranti vd. quelle di Kirkwood (1958: 103-108), de Romilly (1976: 15-16), Easterling (1984) e il recente splendido saggio di Hanna Roisman [Roisman (2019)].

17 Come finemente argomentano tra gli altri Easterling (1984) e Roisman (2019).

18 Cfr. le belle pagine dedicate all'etimologia del lemma in Benveniste (1969, I: 115ss.).

versa, capace in ultima analisi soltanto di un *monologare* autonomo¹⁹: l'unica 'persuasione' che l'eroe è in grado di praticare è quella della 'fiducia in se stesso', una confidenza che non contempla un rapporto di *reciprocità con l'altro*. Una spia lessicale emblematica è proprio l'uso del verbo *πείθω* da parte di Aiace stesso (*Ai.* 767-769):

“πάτερ, θεοῖς μὲν κἄν ὁ μηδὲν ὦν ὁμοῦ
κράτος κατακτήσαιτ’· ἐγὼ δὲ καὶ δίχα
κείνων πέποιθα τοῦτ’ ἐπισπάσειν κλέος.”

Sono le parole del discorso diretto riportato da Calcante che l'eroe avrebbe pronunciato al momento del commiato dal padre Telamone in partenza per la guerra troiana. Oltre all'egoismo superbo e alla *hybris* – voler vincere in battaglia anche *senza* il sostegno degli dèi – emerge in questi versi il solipsismo dell'eroe, che si dice *persuaso* e *convinto* di potere ottenere la gloria anche *da solo*: l'impiego del perfetto *πέποιθα* (v. 769) esprime proprio la presunzione tracotante e il convincimento della propria autonomia da parte di Aiace²⁰.

Le preghiere di Tecmessa tuttavia continuano e raggiungono l'acme drammatica nella sticomitia in cui sfocia il confronto tra i due personaggi che chiude il primo episodio (*Ai.* 587-595):

Τεκ. οἴμ’ ὥς ἄθυμῶ· καὶ σε πρὸς τοῦ σοῦ τέκνου
καὶ θεῶν **ἰκνοῦμαι**, μὴ προδοὺς ἡμᾶς γένῃ.
Αι. ἄγαν γε λυπεῖς, οὐ κάτοισθ’ ἐγὼ θεοῖς
ὥς οὐδὲν ἄρκεῖν εἴμ’ ὀφειλέτης ἔτι; 590
Τεκ. εὖφημα φώνει. **Αι.** τοῖς ἀκούουσιν λέγε.
Τεκ. σὺ δ’ οὐχὶ πείσῃ; **Αι.** πόλλ’ ἄγαν ἤδη θροεῖς.
Τεκ. ταρβῶ γάρ, ὦναξ. **Αι.** οὐ ξυνέρξεθ’ ὥς τάχος;
Τεκ. πρὸς θεῶν, **μαλάσσου**. **Αι.** μῶρά μοι δοκεῖς φρονεῖν,
εἰ τοῦμὸν ἦθος ἄρτι παιδεύειν νοεῖς. 595

Torna qui un'ultima volta una *vox* tipica della supplica, *ἰκνέομαι*, con valenza ancor più sacrale, in quanto impetrata in nome degli dèi (v. 588 *θεῶν ἰκνοῦμαι*), che vengono invocati anche nello sconsolato appello finale ad 'ammorbidirsi', a lasciarsi finalmente 'piegare' (v. 594

19 Notevoli considerazioni su questa dialettica oppositiva in Weinstock (1948: 50ss), che ha per Aiace il commento pregnante «Denn Menschsein in der Welt heißt Mitmensch sein. Das weiß Aias nicht, will er nicht wissen, kann er nicht wissen» (*ibid.*: 59).

20 Sull'*autarcheia* di Aiace vd. il saggio di Paduano (2016), che riprende considerazioni già in Paduano (1982, I: 16-20).

πρὸς θεῶν, *μαλάσσου*). Proprio al centro dello scambio appassionato tra i due protagonisti, in quello che è però tragicamente un dialogo impraticabile, di nuovo ritorna il verbo *πείθω*, sempre in diatesi media, a sancire qui una volta per tutte l'impossibilità di Aiace a 'lasciarsi persuadere' (v. 592): σὺ δ' οὐχὶ πείσῃ;. Rispetto alle riflessioni dei Sofisti, emerge dunque in Sofocle con forza l'importanza all'interno delle dinamiche della persuasione dei rapporti di *philia*, in particolare, benché apparentemente perdenti, degli affetti più cari e più intimi.

2.3. Persuasione ambigua: conflitto, violenza e riconciliazione

Nella seconda parte del dramma, entra in primo piano il problema del conflitto civile. Il gesto di Aiace costituisce non solo un atto di alto tradimento, ma un vero e proprio attentato alle autorità politico-militari degli Achei. L'eroe, che era partito per la spedizione troiana come *alleato* degli Atridi, si è rivelato un *nemico interno* per questo ancor più pericoloso degli stessi Troiani. Lo dichiara con chiarezza Menelao nella sua *rhesis* (*Ai.* 1052-1055):

Με. ὁθούνεκ' αὐτὸν ἐλπίσαντες οἴκοθεν
 ἄγειν Ἀχαιοῖς ξύμμαχόν τε καὶ φίλον,
 ἐξηύρομεν ξυνόντες ἐχθίῳ Φρυγῶν·
 ὅστις στρατῷ ξύμπαντι βουλεύσας φόνον...

Se Calcante condannava la *hybris* di Aiace nei confronti degli dèi, l'Atride denuncia l'insubordinazione dell'eroe rispetto al potere costituito, frutto di un'incapacità a sottostare alle norme che regolano la convivenza comunitaria. Il problema del conflitto intestino è articolato attraverso l'espressione della violenza, che si caratterizza sia a livello verbale che fisico. Si è già vista la *dynamis* virulenta del *logos* nella parodo, simboleggiata nelle calunnie di Odisseo e nella metafora del 'fuoco distruttore'. La violenza verbale trova poi concreta rappresentazione negli insulti di cui l'armata ricopre Teucro, il fratellastro di Aiace, dopo che Odisseo ha diffuso la notizia del pianificato attentato notturno, frenata solo dall'intervento degli anziani (vv. 730-731). Ma le parole come 'strumento di scontro'²¹ costituiscono la stessa premessa della tragedia, nella misura in cui tutto si è giocato nell'episodio del Giudizio delle Armi. A quella verbale si aggiunge poi la violenza fisica, sebbene questa sia solamente progettata e minacciata: quella di Aiace, innanzitutto, nel suo piano omicida, generata da un bisogno irrefrenabile di giustizia e di rivalsa; e quella ventilata nella *condanna a morte* per alto tradimento con pena di *lapidazione*

21 Sul tema della violenza insita nel linguaggio vd. Piazza (2019): benché dedicato ad Omero, molte tesi del saggio possono essere estese anche al dramma.

per Aiace e il coro da parte degli Atridi. Si scatena cioè una ‘catena della vendetta’, per cui alla ritorsione dell’eroe segue quella dei comandanti Achei.

Emerge allora, soprattutto nella seconda parte del dramma, il problema del conflitto interno alla comunità, innescato da interessi individualistici e da passioni incoercibili irrazionali e distruttive, che costituiva già in Omero una questione aperta e per molti versi irrisolta²². Quello del *conflitto antropologico*, costituisce anch’esso un tema di primo piano nella riflessione dei Sofisti. Mi preme qui richiamare due visioni in particolare, quella di Protagora e quella di Antifonte. In Protagora esso è visto come intrinseco e inevitabile nella natura umana, ferina per natura, e tuttavia risolvibile, grazie alle virtù precipuamente umane e politiche della giustizia (*dike*) e del rispetto (*aidos*), secondo quella che è stata definita una posizione di ottimismo nei confronti del progresso umano²³. Protagora sostiene infatti la possibilità che il conflitto originario sia *superabile*, attraverso quei valori collaborativi indispensabili nella comunità, che sono presenti in ogni uomo, e acquisibili grazie al processo fondamentale dell’educazione. Un superamento che si fonda su un criterio dell’*utile* e una *mediazione* tra gli interessi dei singoli, per cui il bene del singolo equivale al bene della collettività. La *persuasione* e il dialogo sono dunque ciò che consente agli uomini di trovare un’intesa reciproca, pacifica e conveniente per la comunità. Antifonte, invece, ha una visione più pessimistica, e non ritiene che le pulsioni aggressive e ‘pleonetiche’ degli uomini siano eliminabili grazie a delle virtù ‘politiche’, per cui quello di una società giusta e pacifica viene sconfessato come un ideale astratto e irrealizzabile. Tuttavia, reputa che a livello del singolo individuo sia possibile dominare e amministrare tali impulsi, in virtù di altre due virtù, *l’intelligenza* e la *concordia*, quest’ultima intesa come equilibrio interiore e autocontrollo. Benché più disincantata, anche la posizione di Antifonte contempla dunque la possibilità del *superamento*, o quanto meno del *contenimento*, del conflitto. Come cercherò di argomentare entrambe queste concezioni, con ulteriori confronti possibili, affiorano negli agoni tra Teucro e gli Atridi e nella scena successiva che vede protagonisti Odisseo ed Agamennone.

Dopo aver tassativamente escluso la possibilità della sepoltura per Aiace in quanto nemico e traditore, Menelao affronta il problema della stabilità politica di una comunità (v. 1073 *polis*), denunciando l’*anarchia* e la *disobbedienza* nei confronti delle leggi e delle autorità come fonte di rovina per essa. È significativo che qui il disobbedire sovversivo dell’eroe sia presentato come un ‘non dare ascolto’, un non lasciarsi persuadere, nei confronti dei comandanti. L’Atride pone a garanzia dell’ordine socio-politico due principi, quello della *paura* (*deos*, vv. 1074, 1079,

22 È impossibile dar conto in una nota della sterminata letteratura sul tema in Omero, ma basti citare il celeberrimo e sempre folgorante saggio di Simone Weil *L’Iliade ou le poème de la force* (Weil: 1940-1941) e il secondo capitolo in Vegetti (1983), il cui paragrafo n. 2 reca a proposito dell’*Iliade* il titolo eloquente di «La città impossibile».

23 Cfr. Segal (1981:5), Li Vigni (2016:100).

1084, *phobos*, v. 1076) e del *rispetto* (*aidos*, v. 1076, *aischyne*, v. 1079), oltre alla capacità di moderazione e mediazione (σωφρόνως, v. 1075). Il passo chiave è *Ai.* 1073-1076:

οὐ γάρ ποτ' οὐτ' ἂν ἐν πόλει νόμοι καλῶς
 φέροντ' ἄν, ἔνθα μὴ καθεστήκοι δέος,
 οὐτ' ἂν στρατός γε σωφρόνως ἄρχοιτ' ἔτι 1075
 μηδὲν φόβου πρόβλημα μηδ' αἰδοῦς ἔχων.

Se l'insistenza sulla disciplina e sul timore è stata letta nel segno di una possibile 'propaganda' democratica ateniese antispartana²⁴, sembra più opportuno interpretare la *rhesis* dell'eroe come espressione del dibattito ideologico e politico dell'Atene del V secolo, come ha convincentemente mostrato G. Ugolini, individuando nei temi e nelle modalità espressive del discorso di Menelao i *topoi* della propaganda delle fazioni democratiche radicali in Atene, nei confronti delle quali Sofocle sembra prendere le distanze²⁵. Rispetto a una lettura squisitamente politica, tuttavia, ancora più interessante è forse un'interpretazione di carattere più generale, ideologica e filosofica²⁶.

Benché la posizione di Menelao sia viziata da parzialità e dall'interesse personalistico (come si vedrà tra breve), a detta anche del coro essa costituisce tuttavia una «opinione sensata» (v. 1091 γνώμας σοφάς). Un'altra possibile lettura è infatti quella di vedere adombrata nella prospettiva dell'Atride la concezione protagorea, con la differenza che alla prima 'virtù politica', la giustizia (*dike*), viene qui sostituita la paura (*deos*, *phobos*), ma il principio del rispetto delle norme comunitarie dalla collettività rimane un pilastro centrale (*aidos*)²⁷. In questo senso è significativo anche quanto Menelao aggiunge nei versi seguenti, ossia che voler fare 'quello che si vuole', qualificato come un comportamento hybristico, è nocivo per la *polis* (vv. 1081-83 ὅπου δ' ὑβρίζειν δρᾶν θ' ἃ βούλεται παρῆ, / ταύτην νόμιζε τὴν πόλιν χρόνῳ ποτὲ / ἐξ οὐρίων δραμοῦσαν εἰς βυθὸν πεσεῖν). Letto in termini protagorei significa che l'utile del singolo non deve mai prevaricare su quello collettivo, pena il soqquadro della comunità. Si può

24 Anche sulla scorta del v. 1102 Σπάρτης ἀνάσσων ἥλθε, οὐχ ἡμῶν κρατῶν, cfr. Rose (1995), Hesk (2003: 111-113), Barker (2009: 300-302).

25 Ugolini (2000: 104-112), con previa discussione delle varie letture 'politiche' avanzate per il dramma.

26 Mi trovo in generale concorde con quella parte dei critici, in *primis* Jasper Griffin [cfr. Griffin (1998)], che non considera la tragedia una manifestazione culturale di carattere *precipua*mente politico dipendente dalla situazione ateniese contemporanea, ma che vede nei drammi in *primis* delle opere d'arte capaci, come tutti i grandi capolavori, di affrontare le questioni morali ed esistenziali (dai risvolti *anche* politici) più importanti e problematiche dell'uomo, cfr. l'equilibrata posizione di Easterling (1997:52), la quale parla di una «dramatisation of a range of possible issues, political, social, moral or existential, without imposing a narrowly limiting interpretation on any of them». In particolare rispetto al personaggio di Odisseo nell'*Aiace* perfettamente chiosa Scodel (2003: 42): «Odysseus uses arguments that could apply both within and across the borders of a single polis, in a democracy, oligarchy, or tyranny. The play thus subordinates its political themes to more general ethical concerns»; e cfr. anche Finglass (2011: 44-46).

27 Il parallelo è stato sovente notato, ma mai elaborato in modo approfondito, cfr. e.g. Long (1968: 72), Demont (2022: 225).

dunque interpretare il discorso di Menelao come espressione di alcuni principi fondamentali di Protagora: l'importanza del *nomos* condiviso 'democratico', un *nomos* fondato sull'accordo comune degli uomini (positivismo giuridico / convenzionalismo / contrattualismo), e che si fonda sul rispetto delle norme, in vista del bene e del vantaggio collettivi.

Tuttavia, emerge subito un problema: fino a che punto Menelao è davvero spinto dalla tutela del bene comune? Se nel suo ragionamento, infatti, si appella al rispetto e alla moderazione, subito dopo minaccia l'uso della violenza nei confronti di Teucro (vv. 1089ss.). Si tratta dunque di un operare nella sfera della 'giustizia giuridica' sancita dal potere e dalla norma, o in quella della 'violenza'? Di *peitho* o di *bia*? Il confine appare estremamente sottile. Il problema allora è se Menelao vuole davvero tutelare l'interesse collettivo o piuttosto il *suo potere*. Nel primo caso si avrebbe l'ideale di Protagora (giustizia democratica), nel secondo, invece, una concezione del tutto opposta che trova espressione in altri esponenti della Sofistica, secondo la quale la legge corrisponde, in ultima analisi, soltanto all'*utile del più forte*, ad interessi e impulsi egoistici.

Una spia della tensione latente tra questi due poli opposti è la continua insistenza nell'agone tra l'Atride e Teucro sui concetti e sui termini del 'comando' e del 'potere': cfr. v. 1050 κραίει, v. 1100 στρατηγεῖς, v. 1101 ἀνάσσειν, v. 1102 ἀνάσσων, κρατῶν, v. 1104 ἀρχῆς, v. 1106 στρατηγός, ἡγεῖσθαι, v. 1107 ἄρχεις ἄρχε. Un'insistenza che ritorna anche nel secondo agone a proposito di Agamennone (cfr. v. 1232 στρατηγούς, ναυάρχους, v. 1234 ἄρχων). Sono soprattutto due i Sofisti secondo cui la legge (*nomos*) salvaguarda solo il potere costituito e non il bene collettivo: Trasimaco e Antifonte. Secondo tale prospettiva, la giustizia rappresenta ciò che viene *stabilito* da chi ha il potere in quanto utile al mantenimento di esso, qualsiasi sia il regime politico a decretarlo (democrazia, oligarchia, tirannide)²⁸.

Lo scontro tra Menelao e Teucro arriva ad una impasse, un vero e proprio 'muro contro muro', drammaticamente esemplificata nella sticomitia dei vv. 1140-1141. Non c'è dunque una soluzione, e le possibilità persuasive del discorso sembrano fallire, e sfociare nell'incomunicabilità e, ancor peggio, nel rischio del ricorso alla forza, chiaramente minacciata dall'Atride nel finale (v. 1160) e paventata dal coro (v. 1163). La situazione di stallo non muta nell'agone successivo, tra Teucro e Agamennone, anzi giunge a posizioni ancora più irremovibili: Agamennone condannando la pretesa di sepoltura di Aiace come un'offesa nei confronti dei Greci ne ribadisce con l'autorità di comandante in capo il divieto, mentre Teucro oppone come estrema resistenza il sacrificio della sua vita insieme a quelle di Tecmessa ed Eurisace, supplici sul corpo dell'eroe (vv. 1308-1310). A questo punto si ha una svolta inaspettata: l'intervento risolutore di Odisseo.

28 Cfr. Bonazzi (2007, 265): «la giustizia dunque non è più il principio capace di imporre un limite alla forza, ma è lo strumento che serve a sancire il predominio di chi di volta in volta si trova in posizione di forza».

Odisseo riesce finalmente a smuovere Agamennone: a *persuaderlo* a concedere gli onori funebri ad Aiace. L'argomentazione dell'eroe è complessa, ma sono fondamentali alcuni appelli che egli rivolge all'Atride²⁹: a non lasciarsi dominare dall'odio, soprattutto nei confronti di un avversario che è morto e nella consapevolezza della necessità dell'inevitabile mutamento di tutte le cose e dell'opportunità di sapervi adattare secondo la modalità più utile alle contingenze; a rispettare la norma religiosa e sacrosanta della sepoltura e delle esequie di un morto; e a fidarsi dei consigli benevoli di chi sia legato da uno stretto vincolo di *philia*. Il ragionamento di Odisseo è improntato a una profonda consapevolezza dei limiti della condizione umana, che comporta l'adozione di una prospettiva di saggia e pacata moderazione (*sophrosyne*) e di immedesimazione comprensiva e compassionevole nei confronti dell'altro. La frase pronunciata al v. 1361 σκληρὰν ἐπαινεῖν οὐ φιλῶ ψυχὴν ἐγὼ «non amo lodare un cuore inflessibile» è emblematica dell'atteggiamento conciliatorio dell'eroe.

Molto è stato scritto sul ruolo decisivo di Odisseo nel dramma, e a buon diritto³⁰. Non è stato finora notato, tuttavia, che la prospettiva che egli promuove ha dei forti punti di contatto con la visione etico-morale di Antifonte prospettata nella sua opera perduta *Concordia*³¹. La capacità di moderare le passioni grazie all'impiego della ragione è centrale nella speculazione del sofista, che indica l'equilibrio interiore come il fine per la realizzazione di sé. Emblematico è il fr. DK 87B58, 11-14 (= F58, 11-15 Pendrick):

Σωφροσύνην δὲ ἀνδρὸς οὐκ ἂν ἄλλο ὀρθότερόν τις κρίνειεν, ἢ ὅστις **τοῦ θυμοῦ** ταῖς παραχρήμα ἡδοναῖς ἐμφράσσει αὐτὸς ἑαυτὸν <καὶ> **κρατεῖν** τε καὶ νικᾶν ἡδυνήθη αὐτὸς ἑαυτόν· ὃς δὲ θέλει χαρίσασθαι τῷ θυμῷ παραχρήμα, θέλει τὰ κακίῳ ἀντὶ τῶν ἀμεινόνων.

Il dominio delle passioni (τοῦ θυμοῦ... κρατεῖν) costituisce la *conditio sine qua non* per poter condurre una vita volta alla felicità, e ciò avviene grazie alla virtù precipua della *sophrosyne*³². Proprio il concetto e il vocabolario della *sophrosyne* sono centrali nelle scene finali del dramma: se Odisseo ne rappresenta il campione, è il coro a dichiarare l'invito alla moderazione e all'uso della ragionevolezza come il consiglio migliore sia per Teucro che per Agamennone (*Ai.* 1264-1265): εἴθ' ὑμῖν ἀμφοῖν νοῦς γένοιτο **σωφρονεῖν**· τούτου γὰρ οὐδὲν σφῶν ἔχω λῶον φράσαι.

29 Un accurato ed esaustivo elenco dei punti argomentativi adottati da Odisseo fornisce Ugolini (2000: 101).

30 Cfr. almeno Guthrie (1947), Waern (1962), Dore (1966), Boulogne (1988), Zanker (1992), Roisman (1998), Hesk (2003: 40-47, 124-130), Cairns (2006: 115-121).

31 Per una presentazione introduttiva dell'opera vd. Pendrick (2002: 39-46); per una discussione delle problematiche filosofiche ivi affrontate vd. Bonazzi (2006a, 2006b). Se la datazione corretta della *Concordia*, come quella dell'*Aiace*, è da collocare intorno al 440 a.C., [cfr. Pendrick (2002: 46)], le due opere sarebbero significativamente state composte nel medesimo torno d'anni.

32 La capacità di astenersi dai vizi è definita un atteggiamento κόσμιον 'equilibrato' nel successivo DK 87B59, 4 (= F59, 3 Pendrick), mentre in un altro passo si parla di καλῶς φρονεῖν (DK 87B54, 21 = F54, 19 Pendrick).

Un altro termine chiave che nella tragedia definisce l'agire di Odisseo associato al concetto di saggezza è *gnome*, la facoltà intellettuale; sempre a detta del coro, nessuno ha dubbi che l'eroe ne sia dotato in modo peculiare: (*Ai.* 1374-1375) ὅστις σ', Ὀδυσσεῦ, μὴ λέγει γνῶμη σοφὸν / φῦναι, τοιοῦτον ὄντα, μῶρός ἐστ' ἀνὴρ. Il vocabolo è il medesimo che Antifonte impiega, insieme al sinonimo pregnante *nous*, in un passo in cui definisce cosa significhi possedere una 'concordia' a livello dei propri pensieri (DK 87B44a, 23-26): ἔτι δὲ περιέχει καὶ τὴν ἐνὸς ἐκάστου πρὸς ἑαυτὸν ὁμογνωμοσύνην· ὅφ' ἐνὸς μὲν γάρ τις νοήματος καὶ μιᾶς γνώμης κυβερνώμενος ὁμονοεῖ πρὸς ἑαυτόν, διχογνωμονῶν δὲ πρὸς ἑαυτὸν καὶ ἀνόμοια λογιζόμενος διαστασιάζει.

Odisseo sembra dunque personificare la posizione antifontea, secondo la quale tra le due 'forze motivazionali' che spingono l'uomo – la ragione e le passioni – è la prima che deve prevalere, arginando gli impulsi e trovando le soluzioni ai singoli problemi contingenti, attraverso il ricorso all'intelligenza e alla moderazione. A questi paralleli si può infine aggiungere anche la visione pessimistica della condizione umana, espressa da Odisseo in versi celebri nel prologo e ribadita nell'esodo³³, che è anch'essa affine alla visione cupa della vita umana, limitata fallibile e oppressa dal male, che emerge in alcuni frammenti del sofista (cfr. DK 87B50, B51 = F50, F51 Pendrick).

A questo punto è necessario tornare al problema della 'persuasione'. Si è detto che tra gli Atridi e Teucro non si dà possibilità di una mediazione dialogica e persuasiva, ma solo quella di scontro frontale destinato a sfociare nella violenza. Ma come fa Odisseo a persuadere Agamennone? Lo dissuade dal veto della sepoltura grazie alle sue *doti intellettuali*? Nella prospettiva di Antifonte è la ragione, attraverso il binomio di moderazione e autocontrollo, che viene considerata in grado di risolvere i dissidi, sia interiori del singolo, sia 'pubblici' nelle relazioni altrui, siano esse personali, sociali o politiche. Ma la *sophrosyne* non basta nel dramma ad ottenere un'effettiva efficacia persuasiva. È in virtù del legame di *philia* che lo lega ad Odisseo – e solo in virtù di esso – che Agamennone cede all'appello del compagno. Ed è infatti *philos* il termine chiave attraverso il quale Odisseo smuove e piega l'Atride a 'dargli ascolto' (*Ai.* 1328-1331):

Οδ. ἔξεστιν οὖν εἰπόντι τὰληθῆ φίλω
 σοὶ μηδὲν ἥσσον ἢ πάρος ζυνηρετεῖν;
Αγ. εἶπ'· ἥ γὰρ εἶην οὐκ ἄν εὖ φρονῶν, ἐπεὶ 1330
 φίλον σ' ἐγὼ μέγιστον Ἀργείων νέμω.

33 Vv. 121-126 e v. 1365 rispettivamente. D'altronde, è significativo su un piano meramente generale che l'atteggiamento di Odisseo sia ispirato dalla e volto alla ricerca della 'concordia'.

Inoltre, nel momento in cui finalmente concede il via libera alle esequie del morto, Agamennone ribadisce che ad Odisseo, il suo 'migliore amico' tra i Greci, egli è disposto a concedere anche un favore maggiore (*Ai.* 1370-1371) **Αγ.** ἀλλ' εὖ γε μέντοι τοῦτ' ἐπίστασ', ὥς ἐγὼ / σοὶ μὲν νέμοιμ' ἄν τῆσδε καὶ μείζω χάριν³⁴.

La vittoria di Odisseo, tuttavia, è fortemente parziale, nella misura in cui nel momento stesso in cui accondiscende Agamennone ribadisce il proprio odio inestinguibile nei confronti di Aiace (vv. 1372-1373 οὗτος δὲ κακεῖ κἀνθάδ' ὦν ἔμοιγ' ὁμῶς / ἔχθιστος ἔσται); un risentimento che è condiviso dallo stesso Teucro che invoca gli dèi di 'annientare' gli Atridi, nello stesso spirito inesorabile e vendicativo con cui Aiace stesso aveva maledetto i comandanti e l'intera armata achea nel monologo del suicidio. Anche nel caso del difficile compromesso ottenuto da Odisseo – che scongiura l'*escalation* della violenza e dirime la contesa immediata della sepoltura –, come era stato per gli appelli accorati e gentili di Tecmessa, l'armonia è del tutto precaria e la persuasione in ultima analisi non pienamente in grado di convincere e far mutare opinione nei confronti di chi sia dominato da passioni travolgenti o oppresso da una condizione di grave disperazione. Tuttavia, in entrambi i casi Sofocle sembra porre l'accento su un aspetto trascurato nelle analisi dei Sofisti (almeno per quanto ci è noto delle loro speculazioni) rispetto alla rilevanza etica del persuadere, quello dell'*autorevolezza persuasiva* dei legami personali, in particolare degli affetti.

CONCLUSIONI

In conclusione, malgrado la selettività del materiale qui esaminato a fronte di un problema di grande portata filosofica come quello della persuasione, credo che la breve e preliminare analisi proposta confermi quanto la tragedia attica costituisca un bacino di dibattito intellettuale e socio-politico in stretto dialogo con le correnti di pensiero del V sec., quanto si potrebbe definire una 'propaganda teatrale' di problematiche etico-morali. Nell'*Aiace* Sofocle, grazie all'insistenza sul tema della persuasione di cui, come si è visto, presenta quasi una possibile 'fenomenologia', pone alcune domande di fondo e questioni che dovevano essere aperte nella discussione intellettuale della sua epoca, in particolare in seno ai Sofisti – e che lo sono ancora oggi per noi – che si potrebbero sintetizzare così: si può avere fiducia nelle 'parole' dell'altro o il discorso è sempre intrinsecamente ambiguo? (problema della *dynamis* manipolatoria del *logos*). Come fare a persuadere gli uomini a seguire la giustizia e la legge da parte del potere costituito? (problema della dialettica *peitho/bia* in Menelao ed Agamennone). È sufficiente il

34 Rispetto ai paralleli individuati con Antifonte è significativo che proprio l'amicizia costituisce un tema di riflessione in vari frammenti del sofista, cfr. DK 87B62, B64 (= F62, F64 Pendrick); in quest'ultimo si afferma che le amicizie antiche sono «più necessarie» di quelle recenti, una considerazione che sembra anch'essa rinviare a un motivo cardine dell'*Aiace*, quello del trascorrere del tempo e della possibilità del mutamento perfino all'interno delle relazioni di *philia* (cfr. vv. 682-683, 1361).

logos, la parola, per persuadere l'altro? Che ruolo giocano l'azione e l'empatia, i legami di amicizia e di affetto nella persuasione?

Sofocle non dà una risposta ma, come recita un suggestivo frammento monostico di un suo dramma perduto, attraverso la potenza delle storie del mito, in questo caso quella tragica e sublime di Aiace, scruta interrogandosi con grande profondità nel «formidabile volto di *Peitho*» (*TrGF* IV 865 R²): *δεινὸν τὸ τᾶς Πειθοῦς πρόσωπον*.

BIBLIOGRAFIA

- Barker, T. E. (2009). *Entering the Agon. Dissent and Authority in Homer, Historiography, and Tragedy*, Oxford 2009.
- Battezzato, L. (2017). «Change of minds, persuasion, and the emotions: debates in Euripides from *Medea* to *Iphigenia at Aulis*», *Lexis* 35, 2017, 164-177.
- Benveniste, E. (1969). *Le vocabulaire des institutions indo-européennes* I-II, Paris 1969.
- Billings, J. (2021). *The Philosophical Stage: Drama and Dialectic in Classical Athens*, Princeton 2021.
- Blondell, R. (1987). «The moral character of Odysseus in *Philoctetes*», *GRBS* 28, 307-329.
- Bonazzi, M. (2006a). «La concordia di Antifonte: cura di sé e degli altri fra democrazia e oligarchia», in Spinelli, E. (ed.), *Amicizia e concordia: etica, fisica, politica in età preplatonica*, Roma 2006, 75-94.
- Bonazzi, M. (2006b). «La realtà, la legge e la concordia secondo Antifonte», *QS* 32, 2006, 117-139.
- Bonazzi, M. (2007). *I Sofisti*. Prefazione di F. Trabattoni. Introduzione, traduzione e note di M. Bonazzi, Milano 2007.
- Bonazzi, M. (2021). *The Sophists*, Cambridge 2021.
- Boulogne, J. (1988). «Ulysse. Deux figures de la démocratie chez Sophocle», *RPh* 62, 1988, 99-107.
- Buxton, R. G. A. (1982). *Persuasion in Greek Tragedy. A study of Peitho*, Cambridge 1982.
- Cairns, D. L. (2006). «Virtue and Vicissitude: The Paradoxes of Sophocles' *Ajax*», in Cairns, D. L., Liapis, V. J. (eds.), *Dionysalexandros. Essays on Aeschylus and his Fellow Tragedians in Honour of Alexander F. Garvie*, Swansea 2006, 99-131.
- Cassin, B. (1995). *L'effet sophistique*, Paris 1995.
- Campbell, L. (1981). *Sophocles, II: Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes. Fragments*, Oxford 1881, rist. Hildesheim, 2000.
- Craik, E. M. (1980). «Sophokles and the Sophists», *AC* 49, 1980, 247-253.
- Crespo, M. I. (2014). «El báculo de Zeus: el fracaso de la persuasión coercitiva en el Prometeo encadenado ¿A quién, otra vez, he de persuadir?», in Crespo, M. I., Martignone, H. (eds.), *Intercambios discursivos entre hombres y dioses en la épica y la tragedia griegas*, Buenos Aires 2014, 147-183.

- Demont, P. (2022). *Sophocle. Aias, Ajax*. Text établi par Alphonse Dain, revu par Jean Irigoin, puis par Paul Demont. Introduction, traduction et commentaire par Paul Demont, Paris 2022.
- Dore, G. (1966). «Morale gentilizia e morale sofistica nell'*Aiace* e nel *Filottete* di Sofocle», *Rivista critica di storia della filosofia* 21, 1966, 355-372.
- Easterling, P. E. (1978). «Philoctetes and modern criticism», *ICS* 3, 1978, 27-39.
- Easterling, P. E. (1984). «The Tragic Homer», *BICS* 31, 1-8.
- Easterling, P. E. (1997). «A show for Dionysus», in Easterling, P. E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, 1997, 36-53.
- Else, G. F. (1983). «Persuasion and the work of tragedy», in Gravel, P., Reiss, T. J. (eds.) *Tragique et tragédie dans la tradition occidentale*, Montréal 1983, 63-68.
- Finglass, P. J. (2009). «Orthographica Sophoclea», *Philologus* 153, 206-228.
- Finglass, P. J. (2011). *Sophocles. Ajax*, Cambridge, 2011.
- Gardiner, C. P. (1987). *The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Function*, Iowa City 1987.
- Garvie, A. F. (1972). «Deceit, violence, and persuasion in the *Philoctetes*», in *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, Catania 1972, 213-226.
- Garvie, A. F. (1998). *Sophocles. Ajax*. Edited with Introduction, Translation and Commentary by A. F. Garvie, Warminster 1998.
- Gatti, J. E. (2011). «Palomas y halcones: violencia y persuasión en *Suplicantes* de Esquilo», in Rodríguez Cidre, E., Buis, E. J. (eds.), *La «pólis sexuada»: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia antigua*, Buenos Aires 2011, 149-173.
- Gregory, J. (2012). «Sophocles and Education», in Markantonatos, A. (ed.) *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden – Boston 2012, 515-535.
- Griffin, J. (1998). «The social function of Attic tragedy», *CQ* 48, 39-61.
- Guthrie, W. K. C. (1947). «Odysseus in the *Ajax*», *G & R* 16, 1947, 115-119.
- Guthrie, W. K. C. (1971). *The Sophists*, Cambridge 1971.
- Hesk, J. (2003). *Sophocles. Ajax*, London 2003.
- Ioli, R. (2013). *Gorgia. Testimonianze e frammenti*, a cura di R. Ioli, Roma 2013.
- Kamerbeek, J. C. (1963). *The Plays of Sophocles, part I: The Ajax*, Leiden 1963².
- Kerferd, G. B. (1981). *The Sophistic Movement*, Cambridge 1981.
- Kirkwood, G. M. (1958). *A study of Sophoclean Drama*, Ithaca 1958.
- Kirkwood, G. M. (1994). «Persuasion and allusion in Sophocles' *Philoctetes*», *Hermes* 122, 425-436.
- Kittmer, J. (1995). «Sophoclean Sophistics: a reading of *Philoktetes*», *MD* 34, 1995, 9-35.
- Knox, B. M. W. (1964). *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley 1964.
- Li Vigni, F. (2016). *Persuasione, seduzione inganno. Omero, Eschilo Gorgia*, Napoli 2016.

- Long, A. A. (1968). *Language and Thought in Sophocles. A Study of Abstract Nouns and Poetic Technique*, London 1968.
- Murray, R. L. (1964). *Persuasion in Euripides*, Cornell 1964.
- Nelli, M. F. (2003). «El discurso de la persuasión en *Filoctetes* de Sófocles: lenguaje y manipulación», *Circe* 8, 2003, 241-253.
- Nestle, W. (1910). «Sophokles und die Sophistik», *CPh* 5, 1910, 129-157.
- Nicolai, R. (2003-2005). «L'emozione che insegna: parola persuasiva e paradigmi mitici in tragedia», *Sandalion* 26-28, 2003-2005, 61-103.
- Paduano, G. (1982). *Sofocle. Tragedie e frammenti*, I-II, Torino 1982.
- Paduano, G. (2016). «Aiace: l'io come assoluto», *Dioniso* 6, 2016, 5-18.
- Pasorek, G. (1967). *Die frühe Sophistik im Chorlied des Sophokles*, Salzburg 1967.
- Pendrick, G. J. (2002). *Antiphon the Sophist. The Fragments*. Edited with Introduction, Translation and Commentary by G. J. Pendrick, Cambridge 2002.
- Piazza, F. (2019). *La parola e la spada. Violenza e linguaggio attraverso l'Iliade*, Bologna 2019.
- Pucci, P. (1994). «Πειθώ nell'*Orestea* di Eschilo», *MCr* 29, 1994, 75-138.
- Roisman, H. M. (1998). «Guileful Ajax and guileless Odysseus?», *Text & Presentation* 19, 1998, 102-110.
- Roisman, H. M. (2019). «Tecmessa», In Stuttard, D. (ed.), *Looking at Ajax*, London 2019, 97-116.
- Romilly, J. de (1976). *Sophocle. Ajax*. Edition, introduction et commentaire par un groupe de Normaliens sous la direction de Jacqueline de Romilly, Paris 1976.
- Rose, P. W. (1997). «Historicizing Sophocles' *Ajax*», in Easterling, P. E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, 59-90.
- Rynearson, N. C. (2013). «Courting the Erinyes: persuasion, sacrifice, and seduction in Aeschylus' *Eumenides*», *TAPA* 143, 2013, 1-22.
- Scodel R. (2003). «The politics of Sophocles' *Ajax*», *SCI* 32, 2003, 31-42.
- Segal, C. P. (1981). *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge (Ma) 1981.
- Taousiani, A. (2011). «Οὐ μὴ πίθηται: persuasion versus deception in the prologue of Sophocles' *Philoctetes*», *CQ* 61, 426-444.
- Ugolini, G. (2000). *Sofocle e Atene. Vita politica e attività teatrale nella Grecia classica*, Roma 2000.
- Untersteiner, M. (1950). *Sofocle. Aiace*. Introduzione e commento di M. Untersteiner, Milano 1950.
- Untersteiner, M. (1996). *I sofisti*, Milano 1996².
- Vegetti, M. (1983). *L'etica degli antichi*, Roma – Bari 1983.

Waern, J. (1962). «Odysseus bei Sophokles», *Eranos* 40, 1962, 1-7.

Weil, S. (1940-1941). «L'*Iliade*, ou le poème de la force», *Les Cahiers du Sud* 230, 561-74; 231, 21-34.

Weinstock, H. (1948). *Sophokles*, Wuppertal 1948³.

Wilson, E. (2012). «Sophocles and Philosophy», in Markantonatos, A. (ed.) *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden – Boston 2012, 537-562.

Zanker, Graham (1992). «Sophocles' *Ajax* and the heroic values of the *Iliad*», *CQ* 42, 1992, 20-25.

EL VERBO κράζω AL SERVICIO DE LA CRÍTICA POLÍTICA EN *LOS CABALLEROS* DE ARISTÓFANES*

Joan Egea Sánchez

Universitat de València
joesan5@alumni.uv.es

Recepción: 1 de septiembre de 2022

Aceptación: 30 de noviembre de 2022

RESUMEN

El objetivo de este artículo es realizar un análisis de la presencia del verbo κράζω “gritar” y sus derivados en *Los Caballeros* de Aristófanes. Este verbo en la mayoría de las ocasiones aparece en boca del personaje llamado Paflagonio, un disfraz dramático para el político demagogo Cleón, o de su rival en la pieza, el Morcillero, el héroe cómico y un individuo de peor calaña. El uso de este término presenta una mayor concentración en los diversos agones que mantienen ambos personajes, algunos de ellos ante el mismo pueblo ateniense, personificado mediante el personaje de Pueblo. Su significado básico es “gritar”, “chillar”, con un claro tono cómico y, sobre todo, paródico, a fin de ridiculizar el estilo escandaloso de los políticos populistas que presentaban de este modo sus discursos ante el pueblo ateniense.

PALABRAS CLAVE

Aristófanes, *Los Caballeros*, crítica política, κράζω, parodia, Cleón.

* Me gustaría, en primer lugar, dar las gracias a mi maestro, el profesor Mikel Labiano, por la ayuda y los consejos que me ha ido dando en la elaboración de este trabajo. También, a todos los miembros del grupo GRATUV por hacerlo posible.

INTRODUCCIÓN A LA OBRA Y CONTEXTO POLÍTICO

La comedia *Los Caballeros* de Aristófanes, representada en las Leneas del año 424 a.C. por primera vez bajo su propio nombre, se presenta como una invectiva contra Cleón, demagogo de Atenas en el momento de composición de la pieza y punto de mira del cómico a la hora de dirigir sus violentos ataques. Aristófanes centra su crítica no solamente en la figura de Cleón como político y en sus decisiones respecto a la guerra, sino también en sus actitudes para con el pueblo ateniense. La comedia se articula sobre varios ejes principales, entre ellos, el ataque a la retórica y oratoria de los nuevos políticos que sucedieron a Pericles en el poder, gente que no provenía de familias prominentes de la Atenas del momento y, por tanto, carente de la esperada educación y formación pertinente para liderar la asamblea y el pueblo en momentos críticos. Uno de los mayores representantes de esta nueva generación política fue Cleón, a quien se dirigen muchas de las críticas a este tipo de políticos en la comedia antigua o política —especialmente en la comedia aristofánica—¹.

La trama de la comedia presenta un trasfondo realmente pesimista: el pueblo ateniense, representado en escena por un personaje llamado Pueblo, ha caído en las garras de su nuevo esclavo, un paflagonio caricatura cómica de Cleón, que no hace más que sangrar al viejo para conseguir todo lo que pueda en beneficio propio y que, además, no deja de perjudicar día y noche con sus malas artes al resto de compañeros, dos esclavos más al servicio de Pueblo que, a su vez, actúan como caricaturas cómicas de los generales históricos Nicias y Demóstenes². Ambos esclavos, decididos a acabar de una vez por todas con el dominio del recién llegado, consultan una serie de oráculos en los que se les dice que un morcillero será el que acabe por privar al Paflagonio de su poderío actual. Es aquí donde entra en escena el héroe cómico de la pieza, el Morcillero, un tipejo que, con la ayuda del coro formado por caballeros atenienses³ y de los dos esclavos, será capaz de derrotar a su rival al demostrar ante Pueblo que lo único que buscaba eran sus bienes, revitalizándose de este modo tanto el pueblo ateniense como el propio héroe cómico⁴.

CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

La obra posee ciertas características que la alejan del modelo habitual que se suele dar en una comedia de Aristófanes. La principal y en la que haremos hincapié a continuación es el héroe

1 Cf. MacDowell (1995: 80 ss.).

2 Indica Gil (1995: 9-10) que, así como Pueblo sería fácilmente reconocible por el público como encarnación del δῆμος ateniense, del mismo modo lo serían ambos esclavos: el poeta da ciertas claves para su correcto reconocimiento, tales como las constantes referencias al asunto de Pilo en el caso de Demóstenes y la alusión a determinados rasgos personales (timidez, pesimismo, religiosidad, etc.) en el caso de Nicias. Cf. también al respecto Schere (2013).

3 Hay diversas teorías que intentan explicar el porqué de la enemistad entre Cleón y los caballeros atenienses. Fornara (1973: 24) sugiere que dicha enemistad podría deberse a que Cleón se negó a pagar sus equipamientos.

4 Cf. Sommerstein (1981: 2 ss.).

cómico. La figura del Morcillero aparece en un primer momento en escena sin un propósito claro, al no entender para qué se le requiere ni cómo afrontar a su rival. Este personaje, que presenta una visible inconsistencia y adolece, como dice Gil (1995: 13), de cierto aire fantasmal, no será, como el resto de los héroes cómicos aristofánicos, el que determine su destino y elabore un plan de su propia cosecha para conseguir un propósito claro. En esta ocasión el papel de idear el plan recaerá sobre uno de los esclavos de Pueblo, Demóstenes, quien será el encargado de maquinar una idea salvadora al estilo aristofánico para deshacerse del Paflagonio⁵. El papel de este personaje es de enorme importancia en el avance de la trama, ya que se encarga de la iniciación política del Morcillero y de animarle cuando este, en un primer momento, se acobarda ante el carácter y formas agresivas del Paflagonio. La figura del Morcillero, por lo tanto, presenta una imagen tan negativa en un principio, que sería imposible que resolviera por sí mismo el problema que plantea la pieza. No vemos representado en su personaje ningún icono al que la masa de ciudadanos que acudía al teatro pudiese tomar como modelo a seguir, así como tampoco a alguien que, valiéndose de las cualidades que posee, fuese capaz de enfrentar tamaño problema⁶. Aristófanes emplea aquí otros medios, como dejar su formación política —y, en última instancia, también heroica— en manos de Demóstenes y su apoyo en las de los caballeros, para elevar así su postura y convertirle en el que después se reafirmará como héroe cómico en el sentido propio del término⁷. No obstante, es factor obligatorio que las cualidades que ya inherentemente posee el héroe cómico lo conviertan automáticamente en un ser de habilidades superiores a las de su contrincante. Teniendo en cuenta esto, incluso al principio de la obra, cuando el Morcillero no posee todavía lo necesario para vencer a su rival, dispone este un rango de capacidades e inteligencia superior al del Paflagonio⁸.

CRÍTICA POLÍTICA: LA VISIÓN ARISTOFÁNICA DE LA ORATORIA ACTUAL

Los Caballeros integra un discurso puramente político dentro de un plano ficticio: la comedia, aunque oculto entre obscenidades, chistes y peleas de gallos, presenta un mensaje de crítica muy concreto y evidente dirigido a un personaje político de la Atenas real, no la cómica: Cleón. Con esta pieza se define al pie de la letra el concepto de “comedia política”: comedia al servicio de la πόλις y de sus asuntos políticamente más controvertidos. Aristófanes se sirve de esta función propia del género cómico para apuntar en contra de los defectos y

5 Cf. Gil (1995: 11). Schere (2013: 72) insiste en que el hecho de que sea Demóstenes el que idee el plan para librarse del Paflagonio implica un acercamiento por parte del poeta a la figura del Demóstenes histórico y a los hechos que narra Tucídides. De igual modo que el Demóstenes histórico fue el autor del plan para resolver el asunto de Pilos, también su caricatura cómica será la que inicie la idea que resolverá el conflicto que la comedia presenta. Y, como en el asunto de Pilos, otro será el que se lleve el mérito, aunque esta vez deliberadamente.

6 Cf. Henderson (1993: 309 ss.).

7 Cf. Schere (2013: 75-76).

8 Cf. Henderson (1993: 315).

miserias de Cleón, político contemporáneo y, podríamos decir, hasta paisano suyo, pues ambos provenían del mismo demo. Y no solamente centra su aluvión de críticas en sus decisiones sobre tácticas militares o la guerra en general, sino que parte de sus dardos se dirigen también hacia su formación y educación políticas. Observamos un posicionamiento claro por parte del poeta en contra de la política cleoniana, pero no hay, por el contrario, una recomendación de mejora dirigida al pueblo ateniense. La comedia, por tanto, a pesar de contener un claro y duro mensaje de crítica política, se mantiene dentro de su realidad distorsionada al recomendar a un tipo peor que el propio Cleón, como es el Morcillero, para enderezar la política ateniense. El pueblo ateniense necesita un líder que pueda guiarlo por buenos caminos y que sepa tomar decisiones que beneficien al conjunto de los ciudadanos. Entra aquí en acción el héroe cómico para apartar a un lado a aquellos que únicamente se encargan de la administración del pueblo para conseguir beneficios y poder.

Una de las diferencias fundamentales que el poeta remarca entre Cleón y los anteriores políticos es su estilo oratorio. Los rasgos de su retórica, que era famosa ya en la antigüedad y a la que apuntaron unos cuantos autores antiguos, como Tucídides⁹ o Plutarco, se caracterizaban por ser especialmente efectivos a la hora de persuadir al pueblo ateniense de ese momento. Es importante establecer una relación en la Atenas del momento entre el poder y apoyo políticos que Cleón consiguió y sus técnicas de persuasión ante la asamblea: mientras otros políticos ganaron adeptos gracias a sus posiciones en familias importantes o por pertenecer a sectores sociales con cierto poder político, Cleón utilizó otras técnicas con las que consiguió ascender gracias al apoyo del ciudadano de a pie, por lo que sus estilos oratorio y retórico debieron ser atractivos de cara a los intereses de la gente corriente y no nacida en alta cuna¹⁰. Encontramos una referencia a este estilo oratorio de Cleón, atractivo pero también agresivo, en *Las Avispas*,

9 Cf. Th. 3.36.6 καταστάσης δ' εὐθὺς ἐκκλησίας ἄλλαι τε γινῶμαι ἀφ' ἐκάστων ἐλέγοντο καὶ Κλέων ὁ Κλεινέτου, ὅσπερ καὶ τὴν προτέραν ἐνεκικήκει ὥστε ἀποκτεῖναι, ὧν καὶ ἐς τὰ ἄλλα βιαίωτατος τῶν πολιτῶν τῷ τε δήμῳ παρὰ πολὺ ἐν τῷ τότε πιθανώτατος, “convocada seguidamente la asamblea, se iban comentando las diversas opiniones de cada uno y Cleón, el hijo de Cleéneto, quien precisamente también había logrado imponer en la anterior [asamblea] la decisión de matarlos, y siendo este también respecto a lo demás el más violento de los ciudadanos y el más persuasivo en mucho a ojos del pueblo por aquel entonces”. Cf. también Plutarco, *Nic.* 8, 5-6.

10 MacDowell (1995: 82 ss.). Cf. Connor (1992: 171 ss.), quien apunta que las nuevas generaciones de políticos se caracterizaban por poseer riquezas pero sin pertenecer directamente a la aristocracia. Su dominio político no provenía de amistades o círculos de poder, como podía suceder con todos aquellos miembros de la clase aristocrática, sino más bien del apoyo de las clases más bajas, por no decir directamente del populacho. Había, por tanto, en las facciones más elevadas cierta hostilidad hacia todos estos “nuevos ricos” que aparece encarnada en la comedia en la figura de los caballeros atenienses. Además, aquí entra en juego algo muy importante, que es la demagogia en el sentido moderno del término que tales políticos podían ejercer sobre toda aquella población ignorante y sin formación. El calificativo πιθανώτατος que utiliza Tucídides para describir a Cleón encaja perfectamente en este modelo de nuevo político.

donde se le califica como κεκραξιδάμας “el que vence a base de gritos” (compuesto formado a partir del verbo κράζω “gritar” y δαμάω “domar, vencer”)¹¹.

Los políticos reflejan su propio carácter en su oratoria. Por tanto, esta estará caracterizada por la misma naturaleza que la de las acciones que quieran emprender. Por consiguiente, partiendo de que la caracterización de Cleón ya es negativa, pues no forma parte de aquellos políticos antiguos con una educación y un talante dignos de dirigir al pueblo, su oratoria y sus posteriores acciones serán, por lo general, peores todavía. Este mensaje es el que Aristófanes deja entrever en los versos de la comedia, como bien vio en su momento López Eire (1997, 51): “la labor de dirigir al pueblo, a juzgar por el distorsionador espejo de la Comedia aristofánica, no le cuadra ni le va nada bien al hombre instruido y honrado en sus costumbres, sino al ignorante y repulsivo”¹².

Es en este modo de hablar y este talante oratorio chillón y sin fundamento, basado en la adulación o, en su defecto, en el simple griterío, cuando entra en juego el uso de verbos como κράζω “chillar, gritar” para definir los griteríos escandalosos que montan el Paflagonio y el Morcillero en los diversos *agones* que protagonizan a lo largo de toda la comedia, aunque también vemos utilizado este mismo verbo para hacer referencia a sus respectivos estilos oratorios. El primero de los tres grandes *agones* que la comedia presenta —agón puramente ordinario, pues se trata de una simple pelea de insultos y amenazas—, por ejemplo, se basa en la desvergüenza de los gritos (ἀναιδῶς κράζειν, “gritar desvergonzadamente”), teniendo en cuenta que el agón se entabla entre dos tipejos de la calle: gente sin educación ni modales, que solo sabe hablar a gritos. Del mismo modo, según la opinión del comediógrafo, ocurre con los políticos contemporáneos de nuestro poeta, quienes poseen una forma de hacer política tan desvergonzada y vil como sus formas y caracteres. Esta ἀναίδεια de la que hablamos, el descaro y la poca vergüenza, está directamente relacionada con la utilización del verbo κράζω¹³.

11 Ar. V. 595-597 Φι. [...] αὐτὸς δὲ Κλέων ὁ κεκραξιδάμας μόνον ἡμᾶς οὐ περιτρώγει, / ἀλλὰ φυλάττει διὰ χειρὸς ἔχων καὶ τὰς μυίας ἀπαμύνει, “**FILOCLEÓN**. – El propio Cleón, el que vence a base de griteríos, no solamente se queja de nosotros, sino que nos vigila cogiéndonos de la mano y nos ahuyenta las moscas”.

12 Cf., a propósito de este mensaje, Ar. Eq. 191-193 Δη. [...] ἡ δημαγωγία γὰρ οὐ πρὸς μουσικοῦ / ἔτ’ ἐστὶν ἀνδρὸς οὐδὲ χρηστοῦ τοὺς τρόπους, / ἀλλ’ εἰς ἀμαθῆ καὶ βδελυρόν, “**DEMÓSTENES**. – [...] Pues la conducción del pueblo ya no es propia del hombre bien formado y educado ni del virtuoso en sus maneras, sino del maleducado y desvergonzado”.

13 Landfester (1967: 34, n. 89) fue el primero en apreciar que el verbo κράζω presenta una aparición mucho más pronunciada en *Los Caballeros* que en el resto de comedias del *corpus* aristofánico. Apunta también Schere (2012: 6) que la presencia de este verbo, al ser utilizado por el propio Paflagonio, sirve para poner en evidencia el estilo oratorio de Cleón, que resultaba agresivo e irritante para el resto de políticos y oradores con formación y educación tradicionales.

κράζω Y DERIVADOS EN EL *CORPUS* ARISTOFÁNICO

Según Chantraine (1970: 575-576) y Beekes (2010: 767-768), el verbo tiene un origen onomatopéyico. El perfecto κέκραγα y, probablemente, el aoristo radical temático ἔκραγον son las formas más antiguas y de las que se parte para futuras formaciones: las formas de presente κράζω y de aoristo κᾠξαι son secundarias y más tardías. Otras formaciones verbales y nominales más antiguas derivadas del verbo se forman a partir del tema de perfecto, como el substantivo κεκράκτης o el futuro κεκράξομαι. El uso generalizado del perfecto, tema central de este verbo y de sus derivados, frente al uso de su tema de presente —posterior y muy poco habitual, prácticamente residual— confirma que la fuerza de la onomatopeya reside en el perfecto: las secuencias κρα- y κεκρα- (esta última reforzada por la reduplicación del perfecto) pueden ayudar a reproducir varios sonidos, como un grito humano, el croar de las ranas o el graznido de los cuervos¹⁴.

La distribución de las formas de κράζω y derivados en el *corpus* aristofánico es la siguiente: tenemos testimoniadas 42 apariciones, de las cuales, catorce se encuentran en *Los Caballeros*, es decir, más de una cuarta parte del número total¹⁵. No obstante, su uso también es significativo, por ejemplo, en *Las Avispas*, con un total de seis apariciones, a la que sigue *Los Acarnienses* y *La Paz* con cuatro. *Las Tesmoforiantes* y *Las Ranas* presentan tres testimonios, mientras que *Las Nubes*, *Las Asambleístas* y *Pluto* solamente contienen dos, reduciéndose aún más el número en *Las Aves*, con solamente un testimonio, hasta llegar a *Lisístrata*, que no presenta ninguna aparición. En *Los Caballeros*, el uso de κράζω adquiere un importante significado y aparece además dotado de ciertas connotaciones con las que se consigue poner de manifiesto la vulgaridad y desvergüenza de la oratoria de los políticos de la Atenas del momento. Curiosamente, todos los derivados de κράζω presentes en el *corpus* aristofánico aparecen por lo menos una vez en *Los Caballeros* —de todas las derivaciones posibles de κράζω, en Aristófanes solamente encontramos testimonios de ἀνακράζω, διακράζω y κατακράζω—, lo cual es indicativo de un uso premeditado del verbo y sus derivados en esta pieza por parte del cómico.

Las dos comedias con más apariciones de κράζω y derivados, *Los Caballeros* y *Las Avispas*, están relacionadas directa o indirectamente con la figura de Cleón: en *Los Caballeros* aparece directamente representado en escena mediante el personaje del Paflagonio, y en *Las Avispas* los dos personajes principales ya en su propio nombre contienen reminiscencias del personaje

14 Encontramos, formado a partir de este verbo, un apodo de Cleón, el compuesto κεκραξιδάμας “el que vence a base de gritos” (Ar. *V.* 596), y también el substantivo κραγός en la expresión κράγον κεκράζεται, “pegará un buen grito” (Ar. *Eq.* 487). Para representar el croar de las ranas se suele utilizar más bien el verbo κρώζω, también onomatopéyico, aunque puede darse del mismo modo el empleo de κράζω (cf., por ejemplo, Ar. *Ra.* 265).

15 Nos basamos en los datos que aportan Todd (1962: 130), Landfester (1967: 35) y en una búsqueda que hemos realizado en el propio *corpus* de comedias a través de la herramienta digital TLG.

histórico, Filocleón y Bdelicleón, uno a favor y otro en contra del demagogo, como sus propios nombres indican.

Mediante el personaje del Paflagonio, Aristófanes describe de manera muy ilustrativa el tipo de políticos que están gobernando al pueblo ateniense en ese mismo momento: individuos avariciosos, manipuladores, egoístas, sin ningún tipo de educación y con el único propósito de gritar, gritar y gritar para conseguir lo que quieren. Para visualizar esto no hay más que leer el diálogo entre Demóstenes y el Morcillero, en el que el primero intenta convencer al segundo de dirigirse en contra del Paflagonio para destronarle. Lo necesario para conseguirlo es ser mucho peor que el propio Paflagonio, como no podía ser de otro modo en la realidad de la comedia aristofánica:

Ar. *Eq.* 178-193¹⁶:

Αλ. εἰπέ μοι, καὶ πῶς ἐγὼ ἀλλαντοπώλης ὦν ἀνὴρ γενήσομαι; / **Δη.** δι' αὐτὸ γάρ τοι τοῦτο καὶ γίγναι μέγας, / ὅτι πονηρὸς κὰξ ἀγορᾶς εἶ καὶ θρασύς. / **Αλ.** οὐκ ἄξιόν 'γὼ 'μαυτὸν ἰσχύειν μέγα. / **Δη.** οἴμοι, τί ποτ' ἔσθ' ὅτι σαυτὸν οὐ φῆς ἄξιον; / ξυνειδέναι τί μοι δοκεῖς σαυτῷ καλόν. / μῶν ἐκ καλῶν εἶ κἀγαθῶν; / **Αλ.** μὰ τοὺς θεούς, / εἰ μὴ 'κ πονηρῶν γ'. / **Δη.** ὦ μακάριε τῆς τύχης, / ὅσον πέπονθας ἀγαθὸν εἰς τὰ πράγματα. / **Αλ.** ἀλλ', ὦ γάθ', οὐδὲ μουσικὴν ἐπίσταμαι / πλὴν γραμμάτων, καὶ ταῦτα μέντοι κακὰ κακῶς. / **Δη.** τουτί σε μόνον ἐβλαψεν, ὅτι καὶ κακὰ κακῶς. / ἡ δημαγωγία γὰρ οὐ πρὸς μουσικοῦ ἔτ' ἐστὶν ἀνδρὸς οὐδὲ χρηστοῦ τοὺς τρόπους, / ἀλλ' εἰς ἀμαθίῃ καὶ βδελυρόν.

“**MORCILLERO.** – Dime, ¿cómo yo, que soy un morcillero, llegaré a convertirme en un hombre de bien? **DEMÓSTENES.** – Pues por eso precisamente llegarás a ser grande, porque eres ruin, del mercado y atrevido. **MORCILLERO.** – No creo que yo tenga un poder grande. **DEMÓSTENES.** – ¡Ay de mí! ¿Cuál es la razón, en buena hora, por la que afirmas que no crees eso? A mí me parece que tienes consciencia de algo bueno. ¿Acaso provienes de gente de bien? **MORCILLERO.** – ¡Por los dioses! De ningún modo, ¡si yo vengo de gente ruin! **DEMÓSTENES.** – ¡Oh bienaventurado por tu suerte, cuántas cosas buenas te han pasado entonces para los asuntos políticos! **MORCILLERO.** – Pero, amigo, ni siquiera sé del arte de las musas, excepto las letras, y estas las sé realmente mal, pero mal mal. **DEMÓSTENES.** – Esto de aquí es lo único que te estorba, que las sabes mal, pero mal mal. Pues la conducción del pueblo ya no es propia del hombre bien formado y educado ni del virtuoso en sus maneras, sino del maleducado y desvergonzado”.

16 Para los textos aristofánicos hemos seguido la edición de Wilson (2007), por la que citamos.

USOS DEL VERBO κράζω EN *LOS CABALLEROS*

Los usos que κράζω puede tener en *Los Caballeros* son variados: en unos casos se pone en boca del héroe cómico o de su rival, en ambas ocasiones para calificar sus propias habilidades oratorias; en otros, lo utilizan el resto de personajes, generalmente haciendo referencia al estilo gritón y escandaloso del Paflagonio, a quien bien conocen ya; y en otros, simplemente se utiliza el verbo con su significación básica de “gritar”, sin ahondar más en hacer crítica del estilo oratorio de los contendientes. Los casos que nos interesan aquí son los dos primeros, por su carácter de crítica política.

(1) Ar. *Eq.* 273-275:

Πα. ὦ πόλις καὶ δῆμ', ὅφ' οἶων θηρίων γαστρίζομαι. / **Δη.** καὶ κέκραγας, ὥσπερ αἰεὶ τὴν πόλιν καταστρέφεις; / **Πα.** ἀλλ' ἐγὼ σε τῇ βοῇ ταύτῃ γε πρῶτα τρέψομαι.
“PAFLAGONIO. – ¡Oh ciudad y pueblo, por qué tipo de fieras estoy siendo golpeado en el vientre! **DEMÓSTENES.** – Ah, ¿y encima te pones a gritar, de igual modo que haces siempre para agitar la ciudad? **PAFLAGONIO.** – Pero yo a ti con este griterío te pondré en fuga primero”.

Este uso de κράζω hace referencia a la mala costumbre de los políticos de gritar y gritar siempre que quieren someter las decisiones de la ciudad a su voluntad. Concretamente, al hacer referencia a estas actitudes se está hablando de Cleón, de quien se dice que fue el primero que se atrevió a gritar en la asamblea¹⁷. La crítica de Aristófanes se enfoca del siguiente modo: a falta de mejores argumentos, la mayor baza que poseen los políticos en contra de sus adversarios o del mismo pueblo es la propia lengua. Con calumnias, mentiras y griteríos desproporcionados hacia sus contrincantes consiguen ganarse el favor del pueblo. De este modo actúa el Paflagonio a lo largo de toda la obra. Más que un debate entre personas razonables, el cómico sugiere que al final lo que se termina entablando es una discusión en la que gana el que más eleve la voz¹⁸.

En el texto, la partícula καί que precede al verbo en el verso 274, con un valor enfático que le otorga a la oración un cierto matiz de indignación, ayuda a corroborar también que la acción del verbo no es un caso aislado en este contexto, sino que se ha repetido otras veces, como también

17 Cf. Arist. *Ath.* 28, 3 Περικλέους δὲ τελευτήσαντος, τῶν μὲν ἐπιφανῶν προειστῆκει Νικίας ὁ ἐν Σικελίᾳ τελευτήσας, τοῦ δὲ δήμου Κλέων ὁ Κλεαινέτου, ὃς δοκεῖ μάλιστα διαφθεῖραι τὸν δῆμον ταῖς ὀρμαῖς, καὶ πρῶτος ἐπὶ τοῦ βήματος ἀνέκραγε καὶ ἐλοιδορήσατο, καὶ περιζωσάμενος ἐδημηγόρησε, τῶν ἄλλων ἐν κόσμῳ λεγόντων, “una vez muerto Pericles, fue elegido como líder de los notables Nicías, el que murió en Sicilia, y como líder del pueblo Cleón, el hijo de Cleóneto, el cual parece que fue el que más arruinó al pueblo con sus desmesuras y el primero que gritó en la tribuna y que insultó, y, tras ceñirse, pronunció un discurso, una vez hubieron hablado los demás en orden”.

18 López Eire (1997: 49 ss.).

indica el ὥστερ que introduce la subordinada modal posterior (“ah, **¿y encima** te pones a gritar, **de igual modo que haces siempre** para agitar la ciudad?”)¹⁹.

En el primer enfrentamiento entre el Paflagonio y el Morcillero ya se da rienda suelta a esta oratoria que caracteriza a ambos personajes. Nada más entrar el héroe cómico en escena, empieza un agón en el que predomina el uso de verbos de habla que pertenecen a la esfera de “gritar” o “chillar”:

(2) Ar. Eq. 284-287:

Πα. ἀποθανεῖσθον αὐτίκα μάλα. / **Αλ.** τριπλάσιον κεκράζομαί σου. / **Πα.** καταβοήσομαι βοῶν σε. / **Αλ.** κατακεκράζομαί σε κράζων.

“**PAFLAGONIO.** – ¡Vais a morir los dos pero inmediatamente! **MORCILLERO.** – ¡*Voy a gritar* el triple que tú! **PAFLAGONIO.** – ¡Chillando te voy a echar abajo a base de chillidos! **MORCILLERO.** – ¡*Gritando te voy a echar abajo a base de gritos!*”.

La forma de futuro κεκράζομαι del verso 285 aparece concretada y enfatizada por el adverbio que lo precede, τριπλάσιον “tres veces más”. El adverbio dota al verbo de una intensidad mayor, realzando el nivel de grito y descaro del Morcillero frente al de su rival, quien ya tiene la fama de gritar más que nadie. Esta forma, quizás perteneciente a la lengua coloquial²⁰, pone de manifiesto una vez más la naturaleza del agón: se trata de dos personajes cuya única habilidad consiste en gritar, por lo que la aparición de una forma coloquial, a pesar de tratarse de comedia, es aún más lógica teniendo en cuenta que se quiere poner de manifiesto la vulgaridad de los políticos contemporáneos y su falta de educación.

El Paflagonio cambia κράζω por βοάω en el verso 286, verbo también de naturaleza onomatopéyica y que sirve igualmente para definir la discusión a gritos que está en curso²¹. La forma καταβοήσομαι, con el preverbio κατὰ “echar abajo”, de nuevo es intensiva y está doblemente reforzada por el participio βοῶν que aparece a continuación, creándose una aliteración de secuencias κα-, κε-, κρα-, κεκρα- que se repetirá después en la intervención del Morcillero.

En el verso siguiente (287) se repite la misma construcción en aliteración que en el anterior, solo que con diferente orden de palabras y cambiando el verbo βοάω por κράζω. El Morcillero adopta la técnica del Paflagonio, añadiendo a un verbo con el significado de “gritar”, en este

19 López Eire (1996: 120). Cf. también Denniston (1954: 293).

20 Atestiguada por primera vez en *Los Acarnienses* (Ar. Ach. 88). Cf. Anderson-Dix (2020: 107).

21 Beekes (2010: 224).

caso κράζω de nuevo, el refuerzo κατὰ y siguiendo con una forma participial del mismo verbo en cuestión. Se trata de una estructura simétrica que tendría cierto efecto cómico en la representación. Nuestra traducción intenta plasmar dicho efecto.

Otro caso del verbo κράζω, esta vez puesto de nuevo en boca de otro personaje, el esclavo Demóstenes, lo encontramos utilizado para hacer referencia al Paflagonio, puesto que, desde el momento en que ha aparecido en escena, no ha cesado de gritar y amenazar a los demás personajes.

(3) Ar. Eq. 481-489

Πα. ἐγὼ σε νῆ τὸν Ἡρακλέα καταστορῶ. / **Δη.** ἄγε δὴ σύ, τίνα νοῦν ἢ τίνα ψυχὴν ἔχεις, / νυνὶ διδάξεις, εἴπερ ἀπεκρύψω τότε / εἰς τὰ κοχῶνα τὸ κρέας, ὥς αὐτὸς λέγεις· / θεύσει γὰρ ἄξας εἰς τὸ βουλευτήριον, / ὥς οὗτος εἰσπεσὼν ἐκεῖσε διαβαλεῖ / ἡμᾶς ἅπαντας καὶ κράγον κεκράζεται. / **Αλ.** ἀλλ' εἴμι· πρῶτον δ' ὥς ἔχω τὰς κοιλίας / καὶ τὰς μαχαίρας ἐνθαδὶ καταθήσομαι.

“**PAFLAGONIO.** – (al Morcillero) ¡Sí, por Heracles, a ti te dejaré yo tirado en el suelo! (el Paflagonio sale de escena hacia el Consejo) **DEMÓSTENES.** – (al Morcillero) Venga, tú, ¿qué plan o intención tienes? Ahora mismito vas a explicármela, si precisamente tú te escondiste en otro tiempo la carne en el culo, como tú mismo dices. Pues después de salir pitando de aquí te vas a ir corriendo al Consejo, ya que el tío este, una vez se haya dejado caer por allí, empezará a calumniarnos a todos nosotros y a gritar un griterío. **MORCILLERO.** – Bueno, pues me voy. Pero primero, como llevo encima los intestinos y los cuchillos, los dejaré aquí mismo”.

He aquí una curiosa broma en los versos 483-484, εἴπερ ἀπεκρύψω τότε εἰς τὰ κοχῶνα τὸ κρέας “si precisamente tú te escondiste en otro tiempo la carne en el culo”, que ya ha aparecido antes, en los versos 423-428²², haciendo referencia a las tácticas de robo que tenía el Morcillero de niño, que consistían en distraer a los carniceros del mercado y meterse los trozos de carne que robaba en el culo. Cierta sentido obsceno puede extraerse de estos versos, teniendo en cuenta que muy probablemente el substantivo κρέας haga referencia de nuevo al miembro

22 Ar. Eq. 423-428 **Αλ.** καὶ ταῦτα δρῶν ἐλάνθανόν γ'. εἰ δ' οὖν ἴδοι τις αὐτῶν, / ἀποκρυπτόμενος εἰς τὰ κοχῶνα τοὺς θεοὺς ἀπώμυν· / ὥστ' εἴπ' ἀνὴρ τῶν ῥητόρων ἰδὼν με τοῦτο δρῶντα· / “οὐκ ἔσθ' ὅπως ὁ παῖς ὅδ' οὐ τὸν δῆμον ἐπιτροπεύσει.” / **Δη.** εὖ γε ξυνέβαλεν αὐτ'· ἀτὰρ δηλόν γ' ἀφ' οὗ ξυνέγνω· / ὅτι ἡ πῖώρκεις θ' ἡρπακῶς καὶ κρέας ὁ πρωκτὸς εἶχεν, “**MORCILLERO.** – Y, a escondidas, hacía esto. Y, si por una de esas alguno de ellos me veía, después de meterme la carne en el culo lo negaba jurando por los dioses, hasta el punto de que un orador, después de verme hacerlo, dijo: “no es posible que este niño no llegue a gobernar el pueblo”. **DEMÓSTENES.** – Lo interpretó bien, vaya. Pero es evidente a raíz de qué se dio cuenta: porque jurabas que no después de haberla cogido y la carne la tenía tu culo”. Aquí se utiliza el substantivo κρέας metafóricamente por el miembro viril. Cf. Henderson (1991: 129) y Anderson-Dix (2020: 123).

viril, al igual que en el ejemplo de los versos 423-428, y que en realidad la expresión “meterse la carne en el culo” haga referencia a ejercer la prostitución. Nosotros nos inclinamos por esta opción, por el contexto y por encontrarnos, en última instancia, en comedia²³.

El sintagma κράγον κεκράζεται, expresión quizás inventada por el propio Aristófanes y puesta al servicio de la situación cómica, es probablemente propio de la lengua coloquial: el hecho de que aparezcan dos palabras adyacentes con el mismo origen etimológico indica una intensificación del sentido propio de la oración: “gritar un griterío”, lo que podría traducirse como “montar un escándalo”²⁴.

Localizamos otro uso especial de κράζω en el verso 863: en un diálogo entre el Pueblo y su esclavo, es el propio Paflagonio el que reconoce que, además de ser un tío asqueroso, maleducado y gritón, además también es un chivato. El verbo utilizado para definir el concepto de “ser un chivato” es, precisamente, el que nos ocupa.

(4) Ar. *Eq.* 858-863:

Δημ. οἴμοι τάλας· ἔχουσι γὰρ πόρπακας; ὦ πονηρέ, / ὅσον με παρεκόπτου χρόνον τοιαῦτα κρουσιδημῶν. / **Πα.** ὦ δαιμόνιε, μὴ τοῦ λέγοντος ἴσθι, μηδ’ οἰηθῆς / ἐμοῦ ποθ’ εὐρήσειν φίλον βελτίον’, ὅστις εἷς ὢν / ἔπαυσα τοὺς ξυνωμότας· καί μ’ οὐ λέληθεν οὐδὲν / ἐν τῇ πόλει ξυνιστάμενον, ἀλλ’ εὐθέως κέκραγα.

“**PUEBLO.** – ¡Ay de mí, desgraciado! ¿Que tienen anillos? ¡Oh, granuja, cuánto tiempo has estado colándomela a base de engañar al pueblo! **PAFLAGONIO.** – Amigo mío, no seas partidario de lo que dice ese ni pienses que encontrarás nunca un amigo mejor que yo, que, estando solo, detuve a los conspiradores: a mí no se me pasa desapercibido nada de lo que se cuece en la ciudad, sino que en seguida *me pongo a gritarlo*”.

Aristófanes parodia la forma verbal κρουσιμετρέω “engañar en las medidas” por κρουσιδημέω “engañar al pueblo” presente en el verso 859, en referencia a las prácticas demagógicas de Cleón y a la actitud egoísta del propio Paflagonio, que solo mira por su bien. Concretamente, el verbo

23 Brock (1986: 17) señala que, conforme el Morcillero se va afianzando como héroe cómico de la pieza y ganándole terreno al Paflagonio, se va afirmando cada vez más que este estuvo relacionado en su pasado con la prostitución, de ahí los dobles sentidos del término κρέας en estos versos. Indica además que era un tópico común entre los cómicos relacionar la pasividad homosexual con preludio de una carrera política exitosa.

24 Encontramos otro paralelo a esta expresión creado a partir del verbo βαδίζω, βάδον βαδίζειν “caminar un camino”, traducible como “dar un paso”, también en Aristófanes (Ar. *Av.* 42 **Πε.** [...] διὰ ταῦτα τόνδε τὸν βάδον βαδίζομεν, / κανοῦν δ’ ἔχοντε καὶ χύτραν καὶ μυρρίνας / πλανώμεθα ζητοῦντε τόπον ἀπράγμονα, / ὅποι καθιδρυθέντε διαγενοίμεθ’ ἄν, “**PISTETERO.** – Por esto caminamos este camino, y con un canastillo, una marmita y unas ramitas de mirto vamos errantes buscando un lugar pacífico donde podamos establecernos y seguir viviendo”. Cf. Neil (1901: 73).

κρουσιμετρέω se utiliza para indicar que se ha producido un desajuste en las medidas del trigo al quitar cantidad de la parte superior²⁵. La utilización de este verbo con una significación intrínseca de “robar” o “engañar” para referirse al personaje del Paflagonio es muy oportuna para reproducir tanto el carácter demagógico y oportunista del político como su egoísmo e interés en atribuirse posesiones y méritos de otros²⁶, tópico que se repite durante prácticamente toda la comedia.

La forma κέκραγα del verso 863 es de especial relevancia, teniendo en cuenta el contexto en que se está utilizando (“a mí no se me pasa desapercibido **nada de lo que se cuece en la ciudad**, sino que en seguida **me pongo a gritarlo**”). Es recurrente en el siglo IV a.C. el tópico de que ciertos políticos, entre ellos Cleón, se pasaban el día acusando a sus contrincantes de ser antidemocráticos o conspiradores: precisamente de este modo se representa aquí al Paflagonio, una vez Pueblo se ha dado cuenta de cómo es²⁷. La imagen del Paflagonio gritando y desacreditando a sus adversarios se sigue repitiendo a lo largo de toda la obra. La relación con las tácticas políticas del demagogo histórico es muy clara, al igual que la crítica personal del poeta a las nuevas formas de gobierno de los nuevos políticos.

CONCLUSIONES

La tesis principal de la comedia, sobre la que centramos nuestro estudio del verbo κράζω, es que solamente un individuo con mayor maldad, vulgaridad y mala educación que el Paflagonio va a ser capaz de destronarle y liderar a Pueblo por nuevos caminos. El Morcillero, héroe cómico de la pieza, reúne todas las características necesarias para hacer esto: ladrón, canalla, desvergonzado, el individuo ideal para imponerse sobre su adversario.

Esta imagen de individuo cruel y sin escrúpulos que se quiere representar del Morcillero termina desmontándose en cierta manera en el último de los *agones* entablado entre este y el Paflagonio, en el cual el Morcillero demuestra su lealtad hacia su amo y, en consecuencia, hacia la democracia. Se podría avistar aquí algún tipo de moraleja sobre el buen talante y/o predisposición para con el pueblo que los políticos, en última instancia, deberían tener. No obstante, consideramos que el mensaje que Aristófanes deja entrever en los versos de la comedia

25 Cf. la explicación que aporta al respecto Neil (1901: 124). Se trata de un compuesto de κρούω “golpear”. Cf. κρούσις “golpe”, aunque en Aristófanes metafóricamente puede significar también “intento de engaño” (cf. Ar. *Nu.* 318).

26 Hacemos referencia aquí al famoso asunto de Pilos que narra Tucídides (Th. 4.1-41), en el que Cleón se atribuyó los éxitos conseguidos en Esfacteria que, en realidad, le pertenecían en principio al general Demóstenes. Cf., a propósito de esto, Ar. *Eq.* 54-57 [...] Δη. καὶ πρόφην γ’ ἐμοῦ / μάζαν μεμαχότος ἐν Πύλῳ Λακωνικὴν, / πανουργοτάτᾳ πως περιδραμὼν ὑφαρπάσας / αὐτὸς παρέθηκε τὴν ὑπ’ ἐμοῦ μεμαγμένην, “DEMÓSTENES. – Y, justo hace muy pocos días, cuando ya tenía yo amasado un pastel laconio en Pilos, el tío este, después de adelantármelo de la forma más maliciosa posible y de arrebatármelo, ¡va y sirve a la mesa el pastel que había amasado yo!”. Anderson (1989: 14, n. 15) indica que el asunto de Pilos es mencionado hasta en diez ocasiones en *Los Caballeros* (concretamente en los versos siguientes: 55; 76; 355; 702; 742; 846; 1005; 1058-1059; 1167; 1201), siete de ellas por el Paflagonio, en las que se atribuye todo el mérito de la operación militar.

27 Así lo indican Sommerstein (1981: 155) y Anderson-Dix (2020: 172).

es distinto: no tenemos aquí moraleja alguna; más bien, el punto principal se centra en la dura realidad política, cada vez en una decadencia más pronunciada y sometida a personajes terribles como Cleón y sus partidarios.

El heroísmo que caracteriza al héroe cómico está basado en el logro de algo ansiado por la gente común, por el pueblo. En la gran mayoría de casos, se trata de un logro relacionado con las condiciones políticas que los gobiernan —principio sobre el que se sustenta toda la trama de *Los Caballeros*—. En consecuencia, este éxito por parte del héroe acaba salvando al conjunto de la población, convirtiéndose así en un referente y despertando admiración entre todos. No obstante, el héroe no lo consigue sin antes mostrarle al pueblo que la culpa de su penosa situación recae directamente sobre él, al haberle concedido su voto y confianza a líderes que solo buscaban su propio enriquecimiento²⁸. La aparición de personajes como el Morcillero, héroe cómico, el Paflagonio-Cleón, villano al cual hay que destronar, y Pueblo, manifestación escénica del δῆμος ateniense, ilustra a la perfección esta función del héroe cómico de salvador del pueblo —y nunca mejor dicho—, al mostrarle la perversidad y malas artes de sus administradores.

Hemos intentado mostrar que el verbo κράζω, cuyo uso y aparición en todo el *corpus* aristofánico no es ni aleatorio ni casual, sirve perfectamente para ilustrar esta labor de los políticos contemporáneos y del propio Cleón que el poeta detesta: gritar, chillar, discutir, todo para camuflar su falta de formación, educación, talante y argumentos. En definitiva, y según el propio Aristófanes, lo necesario para guiar al pueblo lo puede tener incluso el ciudadano más incompetente, si lo que se tiene es, por el contrario, cierta astucia:

Ar. *Eq.* 211-216

Αλ. τὰ μὲν λόγι' αἰκάλλει με· θαυμάζω δ' ὅπως / τὸν δῆμον οἷός τ' ἐπιτροπεύειν
εἴμ' ἐγώ. / Δη. φαυλότατον ἔργον· ταῦθ' ἅπερ ποιεῖς ποίει· / τάραττε καὶ χόρδευ'
ὁμοῦ τὰ πράγματα / ἅπαντα, καὶ τὸν δῆμον ἀεὶ προσποιῶ / ὑπογλυκαίνων
ῥηματίοις μαγειρικοῖς.

“**MORCILLERO.** – Los oráculos me halagan, pero me pregunto cómo voy a ser yo capaz de gobernar al pueblo. **DEMÓSTENES.** – Trabajo sencillísimo: tú haz precisamente lo que estás haciendo. Remueve y haz morcillas del mismo modo todos los asuntos políticos, y consíguete siempre el favor del pueblo endulzándolo un poquito con frasecitas de cocina²⁹”.

28 Cf., a propósito de esta función del héroe cómico, Henderson (1993: 310 ss.).

29 En los versos 215-216 hay un juego de palabras curioso: δῆμον προσποιῶ “consíguete el favor del pueblo” suena en griego original muy parecido a “añade la grasa”, únicamente con la diferencia acentual entre δῆμος “pueblo” y δημός “grasa”, de ahí la utilización del participio ὑπογλυκαίνων y el dativo instrumental ῥηματίοις μαγειρικοῖς, términos pertenecientes todos ellos al ámbito culinario. Tanto la forma verbal ὑπογλυκαίνων como el dativo ῥηματίοις se utilizan para referenciar el carácter insípido, oportunista y mal formado de la oratoria actual. Para más información, cf. Anderson-Dix (2020: 97).

Formas documentadas de κράζω y derivados por comedia:

Comedia y año de representación:	Casos recogidos, número de verso correspondiente y forma:
<i>Los Acarnienses</i> (425)	4 casos (182 ἀνέκραγον; 335 κέκραχθ’; 711 κεκραγώς; 804 κεκράγατε).
<i>Los Caballeros</i> (424)	14 casos (137 κεκράκτης; 256 κεκραγώς; 274 κέκραγας; 285 κεκράξομαι; 287 κράζων; 287 κατακεκράξομαι; 304 κρᾶκτα; 487 κράγον; 487 κεκράζεται; 642 ἀνέκραγον; 670 ἀνέκραγον; 863 κέκραγα; 1018 κεκραγώς; 1403 διακεκραγέναι).
<i>Las Nubes</i> (423)	2 casos (389 κέκραγεν; 1386 κεκραγόθ’).
<i>Las Avispas</i> (422)	7 casos (103 κέκραγεν; 198 κέκραχθι; 226 κεκραγότες; 415 κεκράγετε; 596 κεκραξιδάμας; 1287 κεκραγότα; 1311 ἀνακραγών).
<i>La Paz</i> (421)	4 casos (310 κεκραγότες; 314 κεκραγώς; 345 κεκραγέναι; 637 κεκράγμασιν).
<i>Las Aves</i> (415)	1 caso (306 διακεκραγότες).
<i>Lisístrata</i> (411)	0 casos (–).
<i>Las Tesmoforiantes</i> (411)	3 casos (222 κέκραγας; 511 ἀνέκραγεν; 692 κέκραχθι).
<i>Las Ranas</i> (405)	3 casos (258 κεκραζόμεσθα; 265 κεκράξομαι; 982 κέκραγε).
<i>Las Asambleístas</i> (392)	2 casos (431 ἀνέκραγον; 821 ἀνέκραγ’).
<i>Pluto</i> (388)	2 casos (428 ἀνέκραγες; 722 κεκραγώς).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, C. A. – Dix, T. K. (2020). *A Commentary on Aristophanes’ Knights*. Ann Arbor.
- Anderson, C. A. (1989). «Themistocles and Cleon in Aristophanes’ *Knights*, 763ff», *The American Journal of Philology* 110, 10-16.
- Beekes, R. S. P. (2010). *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden-Boston.
- Brock, R. W. (1986). «The Double Plot in Aristophanes’ *Knights*», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 27, 15-27.
- Chantraine, P. (1970). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots, nouvelle édition avec suppléments. Tome II, E-K*. Paris: Éditions Klincksieck.
- Connor, W. R. (1992). *The New Politicians of Fifth-Century Athens*. Indianápolis-Cambridge.
- Denniston, J. D. (1954). *The Greek Particles*. Oxford.

- Fornara, C. W. (1973). «Cleon's Attack against the Cavalry», *The Classical Quarterly* 23, 24.
- Gil Fernández, L. (1995). «Los Caballeros de Aristófanes: análisis literario», *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 5, 9-28.
- Henderson, J. (1991). *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy, second edition*. New York-Oxford.
- «Comic hero versus political élite», en A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, & B. Zimmermann (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference*, Bari, 1993, pp. 307-319.
- Landfester, M. (1967). *Die Ritter des Aristophanes. Beobachtungen zur dramatischen Handlung und zum komischen Stil des Aristophanes*. Amsterdam.
- López Eire, A. (1996). *La lengua coloquial de la comedia aristofánica*. Murcia.
- «Lengua y Política en la Comedia aristofánica», en Antonio López Eire (ed.), *Sociedad, política y literatura: actas del I Congreso Internacional*, Salamanca, 1997, pp. 45-80.
- MacDowell, D. M. (1995). *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*. Oxford.
- Neil, R. A. (1901). *The Knights of Aristophanes*. Cambridge.
- Oppermann, H. (1968). *Aristotelis Ἀθηναίων Πολιτεία*. Leipzig.
- Schere, M. J. (2012). «Los destinatarios del discurso político en la comedia *Caballeros* de Aristófanes», *Praesentia* 13, 1-18.
- (2013). «La función argumentativa del personaje de Demóstenes en la comedia *Caballeros* de Aristófanes», *Circe de clásicos y modernos* 17, 69-84.
- Sommerstein, A. H. (1981). *Knights*. Warminster.
- Stuart-Jones, H. – Powell, J. E. (1963). *Thucydides Historiae*. 2 vols. Oxford.
- Pantelia, M. C., *Thesaurus Linguae Graecae® Digital Library (TLG)*, <http://stephanus.tlg.uci.edu/index.php> (06/07/2022).
- Todd, O. J. (1962). *Index aristophaneus*. Hildesheim.
- Wilson, N. G. (2007). *Aristophanis: Fabulae*. 2 vols. Oxford.

“TODOS SOMOS BACO”: LE PROTESTE
FEMMINISTE IN MESSICO NELLE *BACCANTI*
SECONDO CARLUS PADRISSA
(SIRACUSA 2021)

Anna Maganuco

Università di Verona
anna.maganuco@univr.it

Recepción: 1 de septiembre de 2022

Aceptación: 25 de noviembre de 2022

RIASSUNTO

Questo saggio individua e analizza alcuni elementi ‘propagandistici’ delle *Baccanti* di Euripide nell’allestimento dell’Istituto Nazionale del Dramma Antico (Teatro greco di Siracusa, 4 luglio – 20 agosto 2021), indagando soprattutto il loro effetto sulla messa in scena e le ragioni della rilettura attualizzante della tragedia. Si vuole mostrare, in particolare, in che modo il regista Carlus Padrissa, lasciandosi ispirare dalle proteste femministe degli ultimi anni in Messico, abbia usato il Coro e il personaggio di Dioniso per alludere alle contemporanee battaglie per i diritti civili delle donne.

PAROLE-CHIAVE

Baccanti, Euripide, INDA, Siracusa, Carlus Padrissa, proteste femministe.

Nell'estate 2021, dopo l'anno di pausa imposto dall'emergenza sanitaria, è stato allestito al teatro greco di Siracusa il 56° ciclo di rappresentazioni classiche a cura della Fondazione INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico): fra i tre spettacoli in cartellone le *Baccanti* di Euripide, nella traduzione di Guido Paduano e con la regia di Carlus Padrissa¹. La *pièce*, che ha avuto un buon successo di pubblico e di critica², verrà probabilmente ricordata a lungo per la meraviglia destata dalle caratteristiche coreografie aeree de La Fura dels Baus³, noto gruppo catalano di cui Padrissa è co-fondatore: una prima volta per il pubblico siracusano, rimasto piacevolmente sorpreso da «una regia tutta fisica e contagiosa [...] un dramma “furero”, che spazia tra terra e cielo, tra uomini e dèi, che coniuga ansie ancestrali con modernità tecnologica»⁴.

Quella del 2020/2021 è la settima messa in scena delle *Baccanti* di Euripide nella cornice del teatro greco di Siracusa, dopo le rappresentazioni del 1922, 1950, 1980, 1998, 2002 e 2012⁵. La presenza sempre più frequente di questa tragedia nel calendario della Fondazione INDA negli ultimi decenni conferma una tendenza internazionale: le *Baccanti*, infatti, godono di una grande fortuna scenica nel secondo Novecento⁶, soprattutto a partire dal biennio 1968-69 e dal miliare allestimento di Richard Schechner, *Dionysus in 69*⁷, che ha avuto il grande merito di risvegliare l'interesse per la tragedia greca nel mondo anglofono, determinando un notevole incremento della sua presenza sulle scene teatrali contemporanee⁸. Il testo euripideo, forse grazie alla presenza destabilizzante di Dioniso, sembra particolarmente adatto ad essere riletto di volta in volta in una chiave più o meno innovativa, legata alle battaglie per i diritti della società contemporanea.

1 Una registrazione dello spettacolo si può vedere sulla piattaforma RaiPlay a questo link: <<https://www.raiplay.it/video/2021/08/Teatro---Le-Baccanti-50cf7739-f550-47a9-9845-bacc4d69b665.html>> (14/11/2022). Per maggiori informazioni sull'allestimento e altro materiale fotografico e multimediale si può consultare il sito della Fondazione INDA: <https://www.indafondazione.org/baccanti-euripide-2021/> (14/11/2022). Colgo l'occasione per ringraziare della cordiale ospitalità gli organizzatori del convegno *Teatro y propaganda. Formas de expresión en el drama griego y la tradición clásica*, tenutosi a Valencia il 2 e il 3 maggio 2022: queste pagine nascono da quella bella occasione di confronto. Un sentito grazie va anche all'anonimo revisore per la lettura attenta e per gli utili suggerimenti.

2 Si elencano di seguito alcune recensioni dello spettacolo: Barone (2021); Matelli (2021); Pernice (2021); Sessa (2021); Ugolini (2021a) e (2021b).

3 Su La Fura dels Baus e il loro teatro si vedano, ad esempio, i contributi di Feldman (1998); Villar de Queiroz (1999); Sanchez (2006); Saumell (2007); Villar (2009). L'incontro fra questa compagnia e il teatro greco antico era già avvenuto in passato: cf. Romero Mariscal (2017: 211-217).

4 Ugolini (2021a).

5 Sulle rappresentazioni della tragedia allestite dall'INDA si veda Macrì (2007), che si occupa delle prime cinque; per l'allestimento di Antonio Calenda del 2012 si vedano poi le recensioni di Giovannelli (2012) e Giliberti (2012); una panoramica più ampia, che comprende anche tutte le *Baccanti* siracusane, si può leggere in Rubino (2021) e Treu (2021), che commenta lo spettacolo di Padrissa alle pp. 164-165.

6 Si vedano, a tal proposito, i vari saggi contenuti in Hall – Macintosh – Wrigley (2004); Fusillo (2006: 81-167); Mills (2006: 103-120); Treu (2007), che si focalizza su alcune riprese italiane; Fischer-Lichte (2014); Hernández de la Fuente (2014), per la ricezione del testo euripideo nella letteratura spagnola; Perris (2015: 528-531); Fischer-Lichte (2017: 271-294).

7 Cf. Zeitlin (2004) per una descrizione dello spettacolo e delle sue implicazioni politiche. È possibile rintracciare l'influenza di *Dionysus in 69* anche in celebri prodotti d'intrattenimento come, ad esempio, *The Rocky Horror Picture Show* o il film di Jane Campion *Holy Smoke* (1999): cf. Hall (2004a: 33) e Dall'Olio (2020).

8 Cf. Hall (2004a: 1-5).

Dioniso dunque ritorna in continuazione, e con esso le *Baccanti*: i motivi di questa fortuna sono probabilmente da ricercare, come ha scritto Massimo Fusillo, «nel suo potere destabilizzante: nella sua capacità di incrinare le grandi polarità su cui si basa la lettura razionale del mondo, di oltrepassare ogni tipo di confine, di suggerire nuove forme di relazione». E in un Occidente che, in maniera sempre più persistente, si confronta con i grandi temi della lotta femminista, della libertà sessuale e dell'identità di genere, insomma «con i nuovi modelli di una soggettività nomade [...] che nascono da una continua ibridazione con tutte le forme di alterità», è normale che il fenomeno del dionisismo assuma anche «una funzione costruttiva, [...] dato che oggi la fluttuazione dell'identità sta assumendo connotazioni positive»⁹.

È da questo sfondo e da simili considerazioni che bisogna partire per comprendere in quale filone si colloca lo spettacolo diretto da Carlus Padrissa in termini di ricezione della tragedia euripidea¹⁰, dal momento che alcuni elementi del suo allestimento ci portano esplicitamente nell'ambito delle rivendicazioni sociali del nostro tempo.

«Durante le prime fasi di creazione nell'estate 2019, l'impressionante notizia delle proteste delle donne in Messico è apparsa nelle televisioni spagnole. Migliaia di donne contro il potere e i suoi abusi sessisti. È stato chiaro per noi: queste baccanti moderne ci stavano aprendo la strada»¹¹.

È con queste parole che il regista spiega – nel libretto in vendita nei giorni della messa in scena dello spettacolo nel teatro greco di Siracusa – da quale stimolo è nata l'idea del suo allestimento della tragedia di Euripide: le proteste delle donne messicane che, in una serie di marce e manifestazioni organizzate dai movimenti femministi, a partire dall'agosto del 2019 sono scese in piazza, a Città del Messico e in altre città del paese, per denunciare l'alto numero di femminicidi e gli abusi sessuali perpetrati contro le donne dagli stessi agenti di polizia che avrebbero dovuto proteggerle (da cui l'hashtag #NoMcCuidanMeViolan). Con questa immagine nella mente, Padrissa si è avvicinato al testo di Euripide declinandolo in maniera innovativa, come appare evidente in alcuni (pochi, ma cardinali) momenti stranianti e 'attualizzanti' della messinscena.

9 Tutte le citazioni sono tratte da Fusillo (2006: 10).

10 «Anche la messinscena va considerata come una forma di ricezione: quindi non una semplice applicazione delle direttive implicite nel testo drammatico [...]; ma una creazione originale, che stabilisce con il testo di partenza un dialogo alla pari» Fusillo (2006: 29). Sulle 'staging receptions' del dramma antico e sul filone della 'performance reception' si vedano anche Foley (1999-2000), che si occupa proprio della fortuna scenica di Euripide nel XX secolo; Hardwick (2003: 51-70); Hall (2004b); Fischer-Lichte (2010); van Zyl Smit (2016).

11 Padrissa (2021: 20).

Già nel prologo, infatti, il Dioniso fluido e camaleontico interpretato da Lucia Lavia si presenta (in spagnolo) come «mujer, hija, hermana, guerrera, compañera», in quella che possiamo definire un'interpolazione registico-attoriale. Se confrontiamo, infatti, la *performance* offerta dall'attrice con la traduzione italiana che Guido Paduano ha predisposto per lo spettacolo (traducendo piuttosto letteralmente i vv. 39-44 del testo euripideo¹²), risulta evidente che in questo caso la fedeltà all'originale è stata sacrificata a vantaggio dell'attualizzazione e della personale rilettura che il regista ha voluto presentare al pubblico.

Traduzione di G. Paduano:

«Bisogna che questa città capisca, anche se non lo vuole, di essere priva e bisognosa dei miei riti, e che io difenda mia madre, mostrando agli uomini il dio che ha partorito a Zeus. Cadmo ha affidato l'onore del regno a Penteo, figlio di sua figlia».

Battuta di L. Lavia:

«Anche contro voglia questa città capirà cosa significa non essere iniziata ai miei misteri! Che cosa c'è? Perché mi guardate così? Io difendo mia madre e mi mostro così agli uomini, come il dio che lei ha partorito per loro: *mujer, hija, hermana, guerrera, compañera*. Cadmo ha consegnato a Penteo, il figlio di sua figlia, il potere regale».

Se da un lato l'interpolazione può servire a rispondere a un'eventuale perplessità degli spettatori di fronte alla scelta di una donna per interpretare la parte del dio Dioniso, d'altro canto la scelta delle parole pronunciate in spagnolo¹³ risulta pienamente comprensibile solo alla luce delle affermazioni extrasceniche di Padrissa a proposito delle “baccanti moderne” scese in piazza a Città del Messico.

Il riferimento a queste proteste contemporanee diventa più palese nella seconda parte dello spettacolo, quando l'esecuzione del quarto stasimo della tragedia prende la forma di una vera e propria manifestazione di piazza (fig. 1): un coro misto, formato da uomini e donne e denominato “coro dei cittadini” nel libretto di scena¹⁴, invade l'orchestra scendendo dalle gradinate. Il loro abbigliamento è sportivo (*shorts*, scarpe da ginnastica o anfibi, calze strappate, faretto LED sul petto, *et similia*), i “manifestanti” schiamazzano urlando e percuotendo dei tamburi, portano

12 Eur. *Ba.* 39-44: δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεί μὴ θέλει, / ἀτέλεστον οὖσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων, / Σεμέλης τε μητρὸς ἀπολογήσασθαι μ' ὕπερ / φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὃν τίκτει Δί. / Κάδμος μὲν οὖν γέρας τε καὶ τυραννίδα / Πενθεὶ δίδωσι θυγατρὸς ἐκπεφυκότι, [...].

13 Gli unici altri esempi di battute pronunciate in spagnolo nel corso dello spettacolo si devono al Coro: alla sua prima apparizione il coro delle baccanti asiatiche ripete più volte, come in un *refrain*, «vengo de tierra lejana de Asia»; mentre all'inizio del quarto stasimo il gruppo corale grida ripetutamente «todas somos Baco», come si dirà sotto.

14 Si veda, a tal proposito, la didascalia alla foto pubblicata a p. 55. Nel cartellone, inoltre, si può notare bene come siano stati pensati non due, bensì tre gruppi corali per l'allestimento: il “Coro di Baccanti”, che dà voce alle baccanti asiatiche; il “Coro Sospeso”, che attraverso suggestive e spesso sensuali coreografie aeree mira a rappresentare l'androgino collettivo, «un gruppo eterogeneo di persone all'interno del quale la sessualità non viene espressa dal genere ma da un costante bilanciamento tra energie femminili e maschili» [Jocsimovic (2021:32)] e a volte può alludere a quello che succede alle donne tebane sul Citerone; il “Coro di Cittadini”, cioè quello che irrompe in scena come in una manifestazione di piazza in corrispondenza del quarto stasimo.



Fig. 1 (foto di Franca Centaro)

fumogeni rossi e/o rosa (presumibilmente un richiamo al ‘pink glitter’ usato durante i cortei a Città del Messico) e agitano cartelloni con testi presumibilmente tratti dalle proteste femministe del mondo reale: «eres libre asi que vuela», «my body my choice», «si violan mujeres violamos sus leyes», «somos la voz de las mujeres que ya no están», «we are the granddaughters of the witches that did not burn»¹⁵. Lo striscione più grande è bilingue: su una faccia c’è scritto «todos somos BACO», che sul retro viene tradotto in italiano al femminile, «tutte siamo BACCO», e infatti il coro dei cittadini fa il suo ingresso in scena urlando «todas somos Baco», rimarcando dunque ‘un’identità femminile’.

Al di là di questi aspetti, il testo dello stasimo viene eseguito in maniera fedele dalle attrici che nel corso di tutta la rappresentazione hanno recitato la parte delle baccanti asiatiche, e che ora si mescolano con la folla agitata di questo coro misto per celebrare la vittoria di Dioniso su Penteo¹⁶. Il trionfo interno alla vicenda mitica narrata dalla tragedia, però, nella cavea del teatro di Siracusa ha l’aspetto di una protesta politica di piazza, forse per alludere al fatto che nel

¹⁵ Pernice (2021) li definisce felicemente «slogan femministi ad alto tasso di attualità».

¹⁶ Guidorizzi (2020: 243), ampliando quanto aveva già scritto in Guidorizzi (1989: 201), giudica così questo quarto stasimo: «il canto di trionfo con cui le baccanti del Coro assaporano la rovina del loro persecutore e descrivono in una esaltata visione ciò che sta verificandosi sul Citerone per mano dell’altro gruppo di baccanti: la follia di una madre che eccita le compagne alla caccia del figlio».

mondo reale non siamo ancora giunti al momento della ‘vittoria’, perché la battaglia per alcuni diritti civili è ancora aperta e ben lontana dall’essere risolta. Con l’etichetta “coro dei cittadini” Padriša ha voluto forse sottolineare la dimensione civica e civile che questo gruppo corale assume all’interno della sua rappresentazione, dal momento che si tratta dell’elemento che rende più esplicito il riferimento alle lotte delle femministe messicane e rende più perspicua, tramite un richiamo interno, la presentazione di Dioniso nel prologo come «mujer, hija, hermana, guerrera, compañera».

A proposito del personaggio di Dioniso, alla luce di ciò che accade in scena subito dopo (con l’esecuzione del quarto stasimo appena descritta) non appare privo di significato il fatto che il quarto episodio si concludesse con un’azione peculiare: dopo aver pronunciato la battuta corrispondente ai vv. 971-972 delle *Baccanti* e prima di invocare le baccanti tebane, Lucia Lavia si china sull’albero genealogico che copre metà dell’orchestra (fig. 2) in corrispondenza del nome di Dioniso e strappa la ‘o’ finale, rivelando sotto di essa una ‘a’. Per quanto l’attrice nel corso di tutta la rappresentazione abbia mostrato un dio ibrido e fluido, privo di un’identità sessuale o di genere ben definita, posseduto da diverse forme e capace di sostenere i registri vocali e gli atteggiamenti più differenti, in questo momento il dio si rivela esplicitamente come Dionisa, mostrando la sua ‘vera natura’ proprio quando il coro dei cittadini sta per portare nell’orchestra la protesta delle femministe. E nelle sue interviste Carlus Padriša non nasconde



Fig. 2 (foto di Franca Centaro)

di prediligere una lettura femminile del personaggio, dal momento che si riferisce al dio sempre chiamandolo Dionìsa¹⁷. È vero, d'altra parte, che il regista ha pensato il coro sospeso come espressione dell'androgino collettivo, un concetto che vuole rimarcare la necessità di un gruppo di persone di genere misto, che assumono forme diverse ma sempre bilanciate, senza una prevalenza dell'elemento maschile su quello femminile o viceversa¹⁸. Ed è anche vero che il messaggio dello spettacolo vuole essere il più ampio possibile, come si legge nelle dichiarazioni di Tamara Jocsimovic, costumista e assistente alla scenografia:

«Le nostre Baccanti sono perciò tutte quelle persone che ancora oggi combattono per affermare le proprie libertà, in tutti gli aspetti della vita. Per dare statuto alla libertà di espressione e coltivare quel tanto di Dioniso che ognuno di noi ha dentro di sé. [...] Tutti gli elementi di questa produzione concorrono a veicolare una medesima idea: la necessità della libertà sotto tutti i punti di vista come base della natura umana»¹⁹.

Tuttavia gli elementi che abbiamo descritto sopra mostrano che, a conti fatti, l'importanza attribuita al femminile —sia per ciò che riguarda la caratterizzazione e l'interpretazione del personaggio di Dioniso, sia per ciò che emerge dal confronto con le proteste contemporanee— rimane centrale per la corretta lettura di queste *Baccanti* ‘furere’, che molto hanno a che fare con le lotte civili per i diritti delle donne, molto poco con la *trance* dionisiaca e l'euforia morbosa di certe interpretazioni e rappresentazioni del testo euripideo²⁰.

Questa constatazione impone una domanda: per quale motivo, fra le varie possibilità offerte oggi dal personaggio di Dioniso in un mondo occidentale sempre più attento all'identità di genere, alla fluidità sessuale e alla necessità di non ‘imporre un'etichetta’, una produzione

17 Traggio questa informazione dalle interviste disponibili al link <<https://www.raicultura.it/teatro-e-danza/articoli/2021/07/Festival-del-Teatro-Greco-2021-40d3cac4-cbd1-48ec-890a-4cf3409ca662.html>> (14/11/2022), dove il regista afferma che «Euripide ha creato un Dioniso femminile, un uomo femmineo»; e anche Lucia Lavia, pur ammettendo che «Dioniso non ha sesso, perché la divinità non ha sesso», pone l'accento sulla sua ‘parte femminile’: «Dioniso è un uterino, è un dio che ama il sesso, la carne, la gioia, tutto ciò che è esterno, di fuori. È per questo che i personaggi delle *Baccanti* esaltano la femminilità al massimo».

18 Un tema che risulta perfettamente consonante con il ‘modello culturale’ propugnato da Dioniso, secondo la lucida disamina di Fusillo (2006: 13): «da Dioniso [...] ci giunge ancor oggi un modello culturale mobile e metamorfico: l'idea che l'identità non sia un'essenza rigida, una prigionia in cui chiudersi, da difendere con nuove forme di tribalismo, ma un processo ibrido e dinamico [...]. Un modello di identità molteplice, che mantiene le proprie caratteristiche pur mutando di continuo a contatto con l'altro, e pur contenendo sempre elementi di dissonanza e di conflitto».

19 Jocsimovic (2021: 32-33).

20 Si veda, per fare un solo esempio, la recente lettura ‘psichiatrica’ di Di Daniel (2019: 261-263 e 277-280). Con ciò non si vuole naturalmente negare l'importanza del menadismo e della follia sacra nella tragedia di Euripide, aspetti ben noti e molto studiati a proposito delle *Baccanti* [cf. Dodds (1959: 329-344); Guidorizzi (1989: 9-26); Guidorizzi (2020: xi-xxv)], ma solo ribadire che la lettura di PadriSSa va nella direzione di espressioni del dionisismo più ‘politicizzate’, probabilmente sulla scia di quelle «affinità elettive» che il movimento del Sessantotto e altri movimenti a esso affini (fra i quali il femminismo) già da tempo hanno instaurato con Dioniso [cf. Fusillo (2006: 74)].

che intende veicolare l'idea della «libertà sotto tutti i punti di vista», che accoglie elementi che vanno chiaramente nella direzione della fluidità e dell'ibridazione delle canoniche distinzioni di genere, ci presenta una denuncia sociale sulla condizione ancora non paritaria delle donne e sul potere maschile e maschilista che vorrebbe opprimerle? Non si vuole sostenere, con questo, che lo spettacolo di Padriša possa o voglia ridursi solo a questo; però il semplice fatto che questo elemento femminista sia così palesemente propagandato nel suo allestimento del dramma euripideo e nelle dichiarazioni a margine deve farci riflettere.

L'Occidente libero e progressista ha ancora parecchi conti da regolare con la “questione femminile”, soprattutto nei suoi paesi meridionali; quindi non dovrebbe stupire più di tanto che una produzione italiana affidata a un regista spagnolo porti in scena ancora oggi, a distanza di mezzo secolo dalle lotte e dalle ‘vittorie’ degli anni Settanta, una *Dionisa* e delle *Baccanti* femministe.

BIBLIOGRAFIA

- Barone, C. (2021). «Le *Baccanti* di Euripide de La Fura dels Baus e le *Nuvole* di Aristofane al Teatro di Siracusa», *rumor(s)cena*, <<https://www.rumorscena.com/11/09/2021/le-baccanti-di-euripide-de-la-fura-dels-baus-e-le-nuvole-di-aristofane-al-teatro-di-siracusa>> (14/11/2022).
- Dall'Olio, F. (2020). «“Don't dream it, be it”: esaltazione e distruzione del corpo fra *Baccanti* e *The Rocky Horror Picture Show*», in G. Angonese – F. Dainese – A. Nicolini – C. Vareschi (eds.), *À corps perdu. Limiti, costruzioni e intensità del corpo*, Alessandria, pp. 311-322.
- Di Daniel, C. (2019). «Euforia euripidea: mania straniante e performance di genere», in M. De Poli (ed.), *Il teatro delle emozioni: la gioia*, Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi (Padova, 20-21 maggio 2019), Padova, pp. 261-281.
- Dodds, E.R. (1959). *I Greci e l'irrazionale*, Firenze [Berkeley-Los Angeles 1951].
- Feldman, S.G. (1998). «Scenes from the Contemporary Barcelona Stage: La Fura dels Baus's Aspiration to the Authentic», *Theatre Journal*, 50/4, pp. 447-472.
- Fischer-Lichte, E. (2010). «Performance as Event – Reception as Transformation», in E. Hall – S. Harrop (eds.), *Theorising Performance, Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, London 2010, pp. 29-42.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Dionysus Resurrected. Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*, Chichester.
- Fischer-Lichte, E. (2017). *Tragedy's Endurance. Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany since 1800*, Oxford.
- Foley, H.P. (1999-2000). «Twentieth-Century Performance and Adaptation of Euripides», in M. Cropp – K. Lee – D. Sansone (eds.), *Euripides and the Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, *Illinois Classical Studies*, 24/25, pp. 1-13.
- Fusillo, M. (2006). *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna.

- Giliberti, M. (2012). «Dioniso: “E perché voi ancora esitate di fronte all’inevitabile?” Recensione a *Baccanti* di Euripide per la regia di Antonio Calenda (XLVIII Ciclo di Rappresentazioni classiche, Teatro greco di Siracusa)», *engramma*, 98 (maggio/giugno 2012), <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1881> (16/02/2022).
- Giovannelli, M. (2012). «Calenda e Longhi nella culla del teatro classico: *Baccanti* e Prometeo a Siracusa», *Stratagemmi* (31 maggio 2012), <<https://www.stratagemmi.it/calenda-e-longhi-nella-culla-del-teatro-classico-baccanti-e-prometeo-a-siracusa/>> (14/11/2022).
- Guidorizzi, G. (1989). *Euripide. Baccanti*, Venezia.
- Guidorizzi, G. (2020). *Euripide. Baccanti*, Milano.
- Hall, E. (2004a). «Introduction. Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century?», in Hall, E. – Macintosh, F. – Wrigley, A. (eds.), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford, pp. 1-46.
- Hall, E. (2004b). «Towards a Theory of Performance Reception», *Arion*, 12/1, pp. 51-89 (revised version in E. Hall – S. Harrop [eds.], *Theorising Performance, Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, London 2010, pp. 10-28).
- Hall, E. – Macintosh, F. – Wrigley, A. (2004). *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford.
- Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*, Oxford.
- Hernández de la Fuente, D. (2014). «La Recepción de las *Bacantes* en la Literatura Española», in A. Pérez-Jiménez (ed.), *Realidad, fantasía, interpretación, funciones y pervivencia del mito griego. Estudios en honor del Profesor Carlos García Gual*, Zaragoza 2014, pp. 663-682.
- Joksimovic, T. (2021). «La libertà sotto tutti i punti di vista», in *Euripide. Baccanti, regia di Carlus Padrissa (La Fura dels Baus)*, Siracusa, pp. 32-33.
- Macrì, F. (2007). «Salvini, Ronconi, Trionfo (non una triade)», in A. Beltrametti (ed.), *Studi e Materiali per le Baccanti di Euripide. Storia Memorie Spettacoli*, Pavia, pp. 383-409.
- Matelli, E. (2021). «Baccanti di Padrissa, ma senza Euripide», *drammaturgia.it*, <<https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=8236>> (14/11/2022).
- Mills, S. (2006). *Euripides: Bacchae*, London.
- Padrissa, C. (2021). «Baccanti “furere”», in *Euripide. Baccanti, regia di Carlus Padrissa (La Fura dels Baus)*, Siracusa, pp. 20-21.
- Pernice, L. (2021). «Ri-formare il mito. Le regie di Davide Livermore e Carlus Padrissa al Teatro Greco di Siracusa», *Arabeschi* 18, <<http://www.arabeschi.it/ri-formare-il-mito/>> (14/11/2022).
- Perris, S. (2015). «Bacchant Women», in R. Lauriola – K.N. Demetriou (eds.), *Brill’s Companion to the Reception of Euripides*, Leiden-Boston, pp. 507-548.
- Romero Mariscal, L. P. (2017). «El coro de las *Troyanas* de Eurípides y su recepción en la escena contemporánea: Las *Troyanas* de Irene Papas & La Fura dels Baus», in Bañuls, J.V. – De Martino, F. (eds.), *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica. El coro dramático: Un personaje singular*, Bari, pp. 209-222.

- Rubino, M. (2021). «Forze uguali in conflitto diseguale», in *Euripide. Baccanti, regia di Carlus Padrissa (La Fura dels Baus)*, Siracusa, p. 38.
- Sánchez, A. (2006). «La Fura dels Baus and the legacy of Antonin Artaud», *Contemporary Theatre Review*, 16/4, pp. 406-418.
- Saumell, M. (2007). «La Fura dels Baus: Scenes for the Twenty-First Century», *Contemporary Theatre Review*, 17/3, pp. 335-345.
- Sessa, D. (2021). «Siracusa. L'orgia dionisiaca di Carlus Padrissa nelle Baccanti di Euripide», *Barbadillo*, <<https://www.barbadillo.it/99616-siracusa-lorgia-dionisiaca-di-carlus-padrissa-nelle-baccanti-di-euripide/>> (14/11/2022).
- Treu, M. (2007). «Il Dionisismo tardo-novecentesco e alcuni riflessi italiani», in A. Beltrametti (ed.), *Studi e Materiali per le Baccanti di Euripide. Storia Memorie Spettacoli*, Pavia, pp. 369-382.
- Treu, M. (2021). «Baccanti: il capolavoro postumo di Euripide e la sua ricezione», in M. Treu (ed.), *A lezione di regia teatrale. Conoscere lo spettacolo teatrale attraverso il racconto degli allestimenti*, Quaderno n. 2, Milano, pp. 143-166.
- Ugolini, G. (2021a). «Volano le Baccanti sul teatro Greco di Siracusa», *Visioni del tragico*, <<https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/volano-le-baccanti-sul-teatro-greco-di-siracusa>> (14/11/2022).
- Ugolini, G. (2021b). «Orestes the Gunslinger and the Flying Bacchae. Ancient Theatre Festival – Syracuse 2021», *Skenè* 7/2, pp. 349-360.
- Villar de Queiroz, F.P. (1999). «Will all the World be a stage? The Big Opera Mundi of La Fura dels Baus», *Romance Quarterly*, 46/4, pp. 248-254.
- Villar, F.P. (2009). «La Fura dels Baus e performance arte: dramaturgias e ação», *Artefilosofia*, 7, pp. 186-197.
- Zeitlin, F.I. (2004). «Dionysus in 69», in Hall, E. – Macintosh, F. – Wrigley, A. (eds.), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford, pp. 49-75.
- van Zyl Smit, B. (2016). «Bacchae in the Modern World», in Stuttard, D. (ed.), *Looking at Bacchae*, London-New York, pp. 147-161.

GLORIFICACIÓN NACIONAL Y PROPAGANDA FRANQUISTA: *ATLÁNTIDA* EN EL FESTIVAL DE MÉRIDA (1966)

Vasileios Balaskas

Universidad de Málaga
v.balaskas@uma.es

Recepción: 1 de septiembre de 2022
Aceptación: 30 de noviembre de 2022

RESUMEN

La búsqueda de renovación del Festival de Mérida que se inició a mediados de los años 60 reflejó los avances socioculturales y el intento de superar la saturación de la producción cultural de la época. A pesar de ello, la dictadura franquista seguía manteniendo el control propagandístico que exaltaba el discurso de la gloria española que atravesaba el tiempo y el espacio. Los mecanismos nacionales de represión y propaganda permitieron popularizar esta narrativa en términos culturales apropiándose de matices de la antigüedad clásica y de la España del Siglo de Oro. En estas circunstancias, en 1966, las autoridades decidieron poner en escena en el teatro romano de Mérida *Atlántida*, cantata escénica de Manuel de Falla y Ernesto Halffter, basada en el poema épico catalán *L'Atlàntida* (1877) de Jacinto Verdaguer y Santaló. La obra incluye elementos mitológicos y hechos históricos como la batalla entre Heracles y el gigante Gerión, el Jardín de las Hespérides, los Atlantes y los Titanes, Isabel I de Castilla, y la colonización de las Américas. *Atlántida* representó un pastiche hispánico que protagonizaron dos figuras legendarias, Heracles y Cristóbal Colón. En este contexto, la puesta en escena de *Atlántida* en Mérida reflejó tanto la percepción nacionalizada de la cultura como la propaganda ideológica de la dictadura.

PALABRAS CLAVE

Festival de Mérida, *Atlántida*, Manuel de Falla, Propaganda, Franquismo, Festivales de España

DE *L'ATLÀNTIDA* DE VERDAGUER A *ATLÀNTIDA* DE FALLA

En 1877, el sacerdote y poeta Jacinto Verdaguer completó su epopeya poética *L'Atlàntida* en catalán y el mismo año ganó el concurso de los Juegos Florales de Barcelona (*La Crónica de Cataluña* 1-5-1877: 2; *La Crónica de Cataluña* 7-5-1877: 5).¹ Durante esta celebración y en una velada organizada en la ciudad, se leyeron partes del poema que entusiasmaron a la prensa y a los intelectuales de la época (*Diario Oficial de Avisos de Madrid* 18-5-1877: 2; Casacuberta 1951/1952). El poema fue una ambiciosa labor literaria que con su larga extensión combinó temas mitológicos creando unas referencias intertextuales insólitas en la literatura catalana de la época, (Miracle 1960), representando el movimiento de la *Renaixença*.²

El año siguiente se publica de forma definitiva una versión doble en catalán y español traducida por Melchor de Palau (Verdaguer y Santaló 1878), una de las numerosas traducciones que tuvo durante sus primeras décadas.³ Proponiendo una fusión entre la cultura grecorromana y medieval, Verdaguer mezcla la historia de la Atlántida inspirada en los diálogos de Platón con la colonización de América y con el nacimiento mítico de la nación española como heredera de la sumergida Atlántida. Adoptando una perspectiva cósmica que percibe la tierra como un conjunto (Rosenthal 1991: 15-17), el poema aborda el décimo trabajo de Heracles y su batalla contra el gigante Gerión, el Jardín de las Hespérides, los Atlantes y los Titanes, hasta Isabel I de Castilla, Cristóbal Colón y sus expediciones a América, en un marco glorioso que identificaba América con Atlántida.⁴ En concreto, Heracles obedece la voluntad de dios, viaja desde los Pirineos al Jardín de las Hespérides, situado en la tierra de la Atlántida,⁵ y vence a Gerión, quien simboliza el caos. Mientras tiene lugar el hundimiento de la Atlántida, que se sitúa al lado de la Península Ibérica, como un evento bíblico, la voluntad divina del poema se identifica con un dios monoteísta que promulga la fundación de España.

En los años 20, el compositor gaditano Manuel de Falla decidió usar el poema de Verdaguer para crear una obra musical con la abstracta descripción 'cantata escénica' que desde entonces ha

1 Jacinto Verdaguer y Santaló (en catalán Jacint Verdaguer i Santaló) nació en 1845 en Cataluña y tuvo un papel fundamental en la literatura catalana del siglo XIX.

2 Movimiento romántico y literario que dominó la producción artística catalana de la época y combinó temas históricos, exaltaciones patrióticas y nostalgia regional.

3 La diputación provincial de Barcelona acordó financiar la realización de esta primera versión en castellano con 1.000 pesetas (*La Crónica de Cataluña* 6-7-1877: 5-6).

4 El décimo trabajo de Heracles supuso su viaje hacia el occidente, en la isla Eritea de Gadeiras, en el ya desaparecido archipiélago donde se sitúa actualmente la bahía de Cádiz. Allí tuvo que derrotar a Gerión para poder devolver sus bueyes a Micenas. Aunque las versiones del mito de Heracles varían, su viaje al occidente marcó el fin del mundo conocido que dio luz a las legendarias Columnas de Heracles, que flanqueaban el estrecho de Gibraltar con la inscripción *ne plus ultra* (*no más allá*) (Finglass 2021; Molina Marín 2021). Esta frase mítica fue la que reemplazó el rey Carlos I de España (1516-1556) creando el símbolo de las dos columnas heracleas con la inscripción *plus ultra* (*más allá*), para reclamar su idea imperial hacia el continente americano, después de la llegada allí de las expediciones de Colón. Es por ello por lo que Verdaguer hizo esta acrobacia temporal conectando la historia de Heracles y la de Colón.

5 El papel simbólico del jardín en la literatura y dramaturgia española de principios del siglo XX era fundamental para expresar un nuevo y amplio imaginario colectivo y una percepción del eclecticismo español (Sanz García 2010).

suscitado polémica en relación con su adecuada puesta en escena.⁶ Falla resumió y reestructuró el texto de nuevo en catalán (aunque usó el título *Atlántida* en español, quitando el artículo) con nuevas incorporaciones para crear una obra con unidad dramática y acción estática (Budwig 1982; Weber 2014). La relación estrecha con el mar y el océano Atlántico un aspecto con el que Falla experimentó de manera personal (Pemán 1997: 342-343). De hecho, el compositor confesó que la *Atlántida* fue un tema que había sido recurrente en su biografía e identidad local desde su infancia en la ciudad de Cádiz (*Ahora* 25-11-1931: 22). Por ello, buscando inspiración para el poema, visitó el islote de Sancti Petri cerca de Cádiz (Sánchez García 1991: 37-45; Weber 2014: 133), donde fuentes antiguas, como el geógrafo e historiador griego Estrabón, sitúan el santuario legendario de Melkart-Heracles (Daniels 2021: nota 7, 466), figura central del poema y de la mitología local y nacional.

El uso de varias fuentes literarias intensificó el carácter épico de la obra y su compromiso con la modernidad europea de la época (Nommick 1999; Fontelles-Ramonet 2021). Falla adornó el texto de *Atlántida* incluyendo una serie de composiciones religiosas que la convirtieron en una pieza de carácter didáctico y espiritual. La cercanía de la obra con motivos de autos sacramentales revela esta relación (Weber 2002; Lloret Llopart 2014). Algunos ejemplos son los monólogos, los personajes como alegorías, los efectos de luz y la transformación del antiguo caos en un glorioso y pio presente (Weber 2014). Aunque la cristianización de mitos clásicos era parte del poema de Verdaguer, Falla situó el catolicismo español como parte de un relato de continuidad orgánica desde un origen mitológico hasta la España del siglo de Oro y la nación moderna.

El paralelismo entre Heracles y Colón, que consolidaron el dominio divino español con sus hazañas gloriosas, completan la cantata (Sánchez García 1991: 40), que llega a aparecer como una metáfora de la misión católica de España en América. Weber también comenta que se trata de ‘un tema mitológico helénico interpretado desde el punto de vista cristiano en la parte de Heracles-*Atlántida* y una interpretación mitológica de un tema histórico en la parte de Colón’ (2002: 632–633). De esta manera, Falla canalizó referencias intertextuales y temas mitológicos hacia la exaltación de las raíces ibéricas y de la nación española que prevalece ante hundimientos y catástrofes (Gallego 1993). Construyó y reprodujo en los términos de entreguerras un mito español que encajaría bien con el auge de ideologías nacionalistas de la época. Así, mitología, historia y religión se mezclaron para crear una narrativa nacional; o como afirma Victoria Lloret Llopart, ‘Falla transforma la sacralidad mítica en religiosidad cristiana’ (2014: 85).

6 Sobre el tema del género musical de *Atlántida*, Weber concluye que ‘[s]e puede entonces constatar que *Atlántida* de Falla es una verdadera Ópera. Pero desde luego no es una Ópera en el sentido del siglo XIX, sino una Ópera del siglo XX, donde los bordes del género se abren hacia otras formas’ (2002: 646).

Falla murió antes de terminar *Atlántida*, que quedó inconclusa hasta que la completó el compositor y alumno suyo, Ernesto Halffter, años más tarde (Sánchez García 1991: 41). El estreno de la obra se hizo en forma de cantata de concierto en el Gran Teatre de Liceu de Barcelona el 24 de noviembre de 1961 y en el Gran Teatro Falla de Cádiz el 30 de noviembre de 1961,⁷ ambos dirigidos por Eduard Toldrà (*La Vanguardia* 25-11-1961: 1; *La Vanguardia* 1-12-1961: 5), y al año siguiente la obra se representó en forma escénica en Milán.⁸ Sin embargo, aunque Halffter siguió trabajando en nuevas versiones, fue su representación en el teatro romano de Mérida en el marco de los Festivales de España de 1966 la que la incorporó en el repertorio nacional que alineaba *Atlántida* con la propaganda estatal.

En adelante, intentaré reflexionar sobre algunas cuestiones en relación con la producción de 1966. ¿Cómo el Festival de Mérida se alineó con la renovación artística y la propaganda nacional de los años 60? ¿Cuál fue el rol de *Atlántida* en la España de la postguerra que empezaba a abrirse al mundo exterior? ¿De qué manera la obra reafirmó el carácter nacionalista de los Festivales de España?

FESTIVALES DE ESPAÑA Y PROPAGANDA NACIONAL

Desde la década de los 50, observamos un aumento de los Festivales culturales dentro del régimen franquista, que buscaba amenizar el verano español con actuaciones al aire libre (Monleón 1997). Para controlar este fenómeno como una serie de manifestaciones culturales estatales dirigidas a la población nacional, se organizaron los Festivales de España por primera vez en 1954 por el Ministerio de Información y Turismo. El motivo fue sobre todo el éxito que había tenido el Festival de Santander desde 1952. Esto se produce en un periodo en el que la España franquista intentó presentar una fachada más liberal y fue readmitida en instituciones y organismos internacionales. En términos artísticos, debemos tener en cuenta que, aunque el régimen proclamaba la necesidad de elevar el nivel cultural de la población, varios de los festivales periféricos mostraban un espectáculo mediocre, producto de una sociedad reprimida con mecanismos de (auto)censura, propaganda, y puritanismo institucional. La celebración de los Festivales de España fue una red de eventos culturales que, como parte de la política cultural del estado, popularizó las artes escénicas de la postguerra y aspiró a la nacionalización del espectáculo español (Ferrer Cayón 2016: 167-269).

7 Para realizar las gestiones necesarias para estrenar la obra en España, se había creado en agosto del mismo año una comisión interministerial (BOE 217, 11-9-1961).

8 Falla y su círculo intelectual habían contemplado varios escenarios para su puesta en escena, como el monasterio de Montserrat o la plaza del Rey en Barcelona y hasta las ruinas de Machu-Picchu en las Andes. Sin embargo, estos planes no se pudieron realizar (Weber 2002; Fontelles-Ramonet 2021).

Los festivales se alinearon con la noción de particularismo cultural, que percibe el mundo como un mosaico en el cual cada cultura nacional representa un conjunto claramente diferenciado (Dicks 2004: 28-29). Así, instituciones nacionales y regionales reconocieron y reclamaron sus exclusividades colectivas e intentaron exhibirles a través de producciones culturales como los festivales. En definitiva, los Festivales de España fueron aparatos socioculturales que pretendieron atraer la atención pública y recuperar el contacto con los fenómenos artísticos europeos mientras mantenían el control estricto del estado (Pack 2006: 83-85; Ferrer Cayón 2016: 167-269). De esta manera, la dictadura de Franco creó este proyecto para alcanzar a las masas y proyectar una idea de progreso cultural unificado (Ferrer Cayón 2016: 167-269). El carácter propagandístico de estos eventos y su adaptación a la burocracia franquista a través de la jerarquización de la autoridad y la censura fueron fundamentales para la creación de un espectáculo centralista donde la expresión artística estuvo supervisada por el Ministerio de Información y Turismo, esto es, el órgano cuyas funciones principales durante este periodo fueron el control de la propaganda y del fenómeno de turismo de masas.

Como el concepto de propaganda está estrechamente ligado al poder, la apropiación cultural de motivos nacionales por parte del régimen implicaba un control ideológico y artístico. Los Festivales fueron un instrumento de poder institucional cuya influencia en el público sirvió a la estandarización del régimen. Así, la propaganda nacional de los Festivales de España alimentó el discurso de paz y cohesión interna que adoptó la dictadura a partir de los años 50 como arma diplomática.

Sin embargo, la repetitividad de los festivales y la prevalencia de ciertas compañías y artistas afines al régimen pronto provocaron un estancamiento cultural y la producción de espectáculos estereotipados. Dean MacCannell describe este estancamiento como *saturación* de un espectáculo y lo relaciona con el repertorio, el estilo repetitivo de dirección y la actuación (1992: 237-239). Ampliando este concepto, se pueden analizar las contingencias socioculturales que combatieron esta *saturación* y renovaron la expresión artística en los festivales a partir de la década de los 60.

El proceso de una cierta liberalización progresiva de la dictadura española en los años 60 modernizó la percepción del arte y de la cultura en España. Por ejemplo, la nueva legislación sobre la prensa en 1966 rompió el monopolio de los medios de comunicación controlados por el Estado y contribuyó a una cierta pluralidad del espacio público (Gunther, Montero Gibert & Wert 1999: 6-7). Además, el intento del régimen de ser aceptado internacionalmente obligó a las autoridades a adoptar una política más tolerante con la expresión artística, aunque se mantuvo un control estricto. Así, instituciones artísticas e intelectuales enriquecieron la oferta cultural y renovaron la tradición teatral. Esta liberalización no produjo espectáculos radicales, pero rediseñó el discurso público y creó la idea de pertenecer al círculo intelectual occidental, mientras la represión y propaganda seguían dominando la esfera pública.

Nuevos géneros, obras y compañías españolas y extranjeras se mezclaron con óperas y dramas de carácter o inspiración religiosa, creando una fusión que se movía entre tradición y renovación. Esta tendencia tenía dos direcciones. Primero, se intentó fusionar música con teatro en producciones monumentales. Y segundo, como España pretendió abrirse al extranjero tras décadas de cierto aislamiento, se persiguió un diálogo con tendencias internacionales. La política musical de la dictadura expresó de manera explícita esta universalidad y proyección internacional que España quería radiar hacia el occidente (Ferrer Cayón 2016: 167-180).

Como respuesta de la *saturación*, el Festival de Mérida también renovó paulatinamente sus producciones. Por ejemplo, se redujeron las representaciones de drama clásico de José Tamayo,⁹ el director teatral que dominaba la escena del teatro y anfiteatro romano hasta entonces, y múltiples compañías participaron en el festival desde 1963 (Sánchez Matas 1991: 105-120). Así, Mérida reconceptualizó su oferta teatral y estableció su huella artística como concepto nacional a través de los Festivales de España.

Además, el Festival de Mérida buscó la atención internacional y se transformó en un espectáculo comercial que atrajo tanto a la alta sociedad española como a la población popular y turística. Este enfoque apeló a la excepcionalidad de la cultura nacional española. Dado que los temas de la tradición Greco-romana no representaban tan dinámicamente una conexión y particularismo nacionales, a veces esta excepcionalidad se demostró, como vimos también con el poema *L'Atlántida*, a través de la fusión artística de la antigüedad clásica con temas de la España del Siglo de Oro (Morenilla Talens 2005).

ATLÁNTIDA EN EL FESTIVAL DE MÉRIDA (1966)

En Mérida, la búsqueda de renovación temática se experimentó sobre todo a partir de 1965 con un concierto de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española y la obra *Rómulo el Grande* de Friedrich Dürrenmatt (*ABC Madrid* 13-6-1965: 105-106). El músico Federico Sopena afirmaba en esa misma época que los festivales españoles quisieron ‘conjugar el interés por la música y el interés por el teatro [...] Los montajes teatrales dentro del concepto del “festival” se han caracterizado siempre por esta doble línea escénica y musical’ (*ABC Madrid* 24-6-1966: 122).

Esta unidad escénica y musical parece haber querido Falla para *Atlántida*. Fue la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española la encargada de interpretarla en el teatro de Mérida

9 Durante la dictadura, Tamayo participó en numerosas producciones de los Festivales de España en espacios cerrados y al aire libre. De este modo, consiguió equilibrar su afinidad oportunista con el régimen de Franco y la normalización de un enfoque tradicionalista y realista en el teatro español (Kasten 2017). El enfoque populista de Tamayo expandió su actividad teatral a algunos de los pueblos españoles más remotos y reprodujo una percepción nacionalcatólica de la cultura (Wulff Alonso 2003: 225-231).

junta con coros, escolanía y solistas 20 años después del fallecimiento de Falla en junio de 1966 (*ABC Madrid* 26-6-1966: 121). A la representación asistieron artistas, intelectuales y personalidades de la alta sociedad española (*ABC Madrid* 26-6-1966: 121).

Este enfoque artístico que quiso fusionar música y teatro reflejó el carácter comercial y turístico del Festival, que reinventó su espectáculo manteniendo un diálogo con la producción artística europea. Teniendo en cuenta que, unos días después de Mérida, la obra se puso en escena en la ciudad de Toulouse en Francia y en otras ciudades europeas (*La Vanguardia* 25-6-1966: 6), como un instrumento de legitimación externa de la dictadura, con la asistencia de altos cargos españoles, se revela el valor propagandístico de *Atlántida* como obra hispánica por excelencia (San Llorente Pardo 2018: 313-315). Así, se pueden distinguir dos dinámicas: en representaciones en España *Atlántida* exaltaba la unidad y cohesión nacional e histórica, mientras que en el extranjero promocionaba la universalidad de Falla y el proyecto de paz y cultura del régimen franquista.

La exaltación nacional que identificaba a España como la nación predilecta, guardiana de la religión cristiana y del legado de la Atlántida y de los conquistadores españoles del Siglo de Oro reflejan cómo los objetivos ideológicos de un régimen se expresaron de manera descontextualizada en la creación artística. Sobre todo, el *Hymnus Hispanicus*, al final del primer canto del poema (Verdaguer y Santaló 1878: 48-51) y al final del prólogo en la versión de Falla, evocó emociones patrióticas y religiosas, ya que se elogia el futuro glorioso de España otorgado por el dios monoteísta después del hundimiento de la Atlántida (Llort Llopart 2014). Fue este nacionalismo culto combinado con el carácter costumbrista de Falla que tanto atrajo a la dictadura y popularizó su música (Ferrer Cayón 2016: 168-180).

Y si la *Atlántida* de Falla fue una glorificación de la misión católica de España en América, la producción de Mérida reflejó la glorificación del régimen franquista que se había apropiado de estos conceptos para su propaganda ideológica. La obra exaltó un mito hispánico que fusionó elementos mitológicos, matices católicos y hechos históricos. Lejos de representar la devoción católica y el misticismo de Falla, fue una representación moderna con fines comerciales que se alineaba con el moralismo del régimen como fuerza de paz, igual que se había declarado dos años antes con la notoria celebración de los ‘25 años de paz’ en el marco de los Festivales de España. Así, la *Atlántida* se convirtió en una obra nacional que glorificaba los conceptos franquistas de cohesión interna y se ajustaba cómodamente a la política musical y la mitología del régimen sobre el imperio español.

De esta manera, la dictadura franquista seguía manteniendo el control propagandístico que promovía una España gloriosa que atravesaba el tiempo y el espacio (Pingree 1995). Los mecanismos nacionales de control y propaganda permitían popularizar esta narrativa en términos culturales apropiándose de matices de la antigüedad clásica y de la España del Siglo de Oro, según se había realizado en las décadas anteriores por parte de artistas como Falla.

Decisivo para la elección de la *Atlántida* debió ser el amigo del compositor, José María Pemán, quien determinó el curso del Festival de Mérida desde sus inicios en la década de los 50. Pemán, católico y monárquico con altos cargos en el régimen franquista desde la guerra civil española, conocía la *Atlántida* y había acompañado a Falla durante su composición (Pemán 1998: 179-180). En la guerra civil, había intentado convertir a Falla en un poeta nacional e instrumentalizar su obra como propaganda franquista y exaltación nacional. Sin embargo, a pesar del nacionalismo folclórico, como caracteriza Eckhard Weber el estilo musical de Falla (2014: 141), él había adoptado un perfil neutral que no encajó con el régimen.

La recepción de la *Atlántida* fue exitosa en los mismos términos nacionales que percibieron el pasado nacional como una continuidad lineal en el tiempo: Leemos en *ABC Madrid* en una crítica del periodista Julián Cortés Cabanillas: ‘La “Atlántida”, que es la consagración musical de la Hispanidad, ha triunfado [...] Y hay que felicitar de que esta victoria de Falla y de España se ha producido en el corazón de Extremadura, allí donde Roma e Iberia forjaron, con siglos, las mentes los caracteres y las figuras de quienes debían de conquistar la nueva Atlántida después de su descubrimiento’ (*ABC Madrid* 23-6-1966: 121). Con estas palabras, el periódico reafirmaba el discurso simbólico sobre la continuidad histórica que atravesaba el tiempo y las culturas hasta el régimen franquista. Y allí fue donde cobró sentido esta fusión legendaria de los trabajos de Heracles con las expediciones de Colón, que representaron dos momentos críticos en la estandarización de España como fuerza indiscutible y predecesora del dominio de Franco.

CONCLUSIONES

Desde su publicación, *L’Atlàntida* fue una obra nacional que quiso recopilar momentos históricos y míticos para crear una génesis mitológica de España bajo el dominio católico. Con la intervención de Falla, el poema se convirtió a una obra sociocultural que representaba la religiosidad política y nacionalización de la década de los 20 y los 30 en España, identificando dos pilares mitológicos que fueron responsables de la ‘gloria nacional’, Heracles y Colón. De este modo, cuando la dictadura franquista puso en marcha su producción cultural propagandística, el discurso de la unidad nacional que representaba *Atlántida* fue ideal para la reproducción de los ideales franquistas.

Así, la elección de la *Atlántida* para el Festival de Mérida de 1966, en un periodo en que se buscaba una renovación artística, representó un pastiche nacional reproduciendo la propaganda franquista que los Festivales de España persiguieron desde su inicio. En este contexto mitológico, religioso e histórico de la obra, su puesta en escena en Mérida reflejó la percepción nacionalizada de la cultura y reafirmó la propaganda ideológica de la dictadura en el teatro durante la liberalización paulatina del régimen.

BIBLIOGRAFÍA

- Budwig, A. (1982). «Una metodología para el estudio de la “Atlántida” de Manuel de Falla», *Revista de Musicología* 5/1, pp. 155-159.
- Casacuberta, J. M. (1951/1952). «Sobre la gènesi de *l'Atlantida* de Jacint Verdaguer», *Estudis Romànics* 3, pp. 1-52.
- Daniels, M., «Heracles and Melqart», en D. Ogden (ed.), *The Oxford handbook of Heracles*, Nueva York, 2021, pp. 464-488.
- Dicks, B. (2004). *Culture on Display: The production of contemporary visibility*. Berkshire.
- Ferrer Cayón, J. (2016). *El Festival Internacional de Santander (1932-1958): Cultura y política bajo Franco*. Granada.
- Finglass P., «Labor X: The cattle of Geryon and the return from Tartessus», en D. Ogden (ed.), *The Oxford handbook of Heracles*, Nueva York, 2021, pp. 135-148.
- Fontelles-Ramonet, A. (2021). «Manuel de Falla catalanófilo: La sardana y la sonoridad de la cobla en *Atlántida*», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34, pp. 271-306.
- Gallego, A. (1993). «La visión del Nuevo Mundo en *Atlántida* de Falla», *Revista de Musicología*, 16/1, pp. 265-273.
- Gunther, R., J. R. Montero Gibert & J. I. Wert. (1999). *The media and politics in Spain: From dictatorship to democracy*. Barcelona.
- Kasten, C., «José Tamayo: Foreign policy and cultural opportunism», en D. Santos Sánchez (ed.), *Theatre and dictatorship in the Luso-Hispanic World*, Londres y Nueva York, 2017, pp. 71-85.
- Llort Llopart, V. (2014). «La emoción estética en *Atlántida* de Manuel de Falla: Horror, exaltación y religiosidad», *Iberic@l – Revue d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines* 6, pp. 77-88.
- MacCannell, D. (1992). *Empty meeting grounds: The tourist papers*. Londres y Nueva York.
- Miracle, J. (1960). «Verdaguer el Atlántico y la Atlántida», *Anuario de Estudios Atlánticos* 1/6, pp. 327-408.
- Molina Marín, A. I., «Heracles and the mastery of geographical space», en D. Ogden (ed.), *The Oxford handbook of Heracles*, Nueva York, 2021, pp. 409-417.
- Monleón, J., «The Greek Classics in contemporary Spanish theatre», en S. Merkouris (ed.), *A stage for Dionysus: Theatrical space & ancient drama*, Atenas, 1997, pp. 63-69.
- Morenilla Talens, C., «La tragedia griega en la renovación de la escena», en F. de Martino y C. Morenilla Talens (eds.), *Entre la creación y recreación*, Bari, 2005, pp. 387-429.
- Nommick Y., «L'évolution des effectifs instrumentaux dans l'œuvre de Manuel de Falla: Continuité ou discontinuité», en L. Jambou (ed.), *Manuel de Falla: Latinité et universalité, Actes du colloque international tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996*, Paris, 1999, pp. 323-338.
- Pack, S. D. (2006). *Tourism and dictatorship: Europe's peaceful invasion of Franco's Spain*. New York.

- Pemán, J. M. (1997). *De las letras y las artes: El mundo de las letras, escritores y artistas de ayer y de hoy*. Antología Segunda, X. Madrid.
- (1998). *Apuntes autobiográficos, confesión general y otros*. Madrid.
- Pingree, G. B. (1995). «Franco and the filmmakers: Critical myths, transparent realities», *Filmhistoria Online* 5/2-3, pp. 1-12.
- Rosenthal, D. H. (1991). *Postwar Catalan poetry*. Lewisburg, London & Toronto.
- Sánchez García, F. (1991). *La correspondencia inédita entre Falla y Pemán*. Sevilla.
- Sánchez Matas, J. L. (1991). *El Festival de Teatro Clásico de Mérida*. Mérida.
- San Llorente Pardo, I. (2018). *Música y política en la España de desarrollismo (1962-1970)*. Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sanz García, L. (2010). «Nacionalismo y estilo en la España de Falla: De la música al arte del jardín», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 19, pp. 145-184.
- Verdaguer y Santaló, J. (1878). *La Atlántida*. Trad. M. de Palau. Barcelona.
- Weber, E. (2002). «Atlántida de Manuel de Falla: Nuevas soluciones para el teatro musical», *Anuari Verdaguer* 11, pp. 629-647.
- (2014). «‘Colón - el Cristoforus’: Manuel de Falla, la guerra civil y su cantata escénica “Atlántida”», *Quodlibet* 55/1, pp. 132-147.
- Wulff Alonso, F. (2003). *Las esencias patrias: Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*. Barcelona.

TRA MITO E RITUALITÀ. IL PROBLEMA DELLA MESSINSCENA TRAGICA CONTEMPORANEA

Vincenzo Quadarella

Università degli studi di Messina
v.quadarella@gmail.com

Recepción: 30 de mayo de 2022

Aceptación: 1 de septiembre de 2022

ABSTRACT

Questo contributo intende indagare il rapporto tra ritualità e *mythos* nella messinscena contemporanea delle tragedie greche, con il preciso obiettivo di tentare di capire innanzitutto quali siano oggi il ruolo e la funzione della tragedia stessa. L'indagine è condotta attraverso l'analisi di due messinscene contemporanee al Teatro greco di Siracusa: *Baccanti* ed *Elena* di Euripide (rispettivamente in scena nel 2012 e nel 2019). Inoltre, partendo dall'idea di *katharsis* aristotelica, l'analisi mira a comprendere anche quanto e se il senso religioso della tragedia greca del V sec. a.C. possa oggi essere ritrovato nella messinscena contemporanea e se le recite odierne abbiano la capacità di generare nel pubblico i meccanismi di *mimesis* e *katharsis*. In tal senso, assunti la tragedia come rito e il *mythos* come elemento fondante della rappresentazione, il presente studio si interroga sulla capacità e sulla consapevolezza delle produzioni contemporanee di portare in scena non soltanto uno spettacolo teatrale ma un vero e proprio rito di 'purificazione'. Infine, si è reso necessario indagare quanto il pubblico contemporaneo abbia consapevolezza di assistere a un rituale vero e proprio e se davvero oggi la tragedia può ancora avere una qualche funzione sociale.

PAROLE CHIAVE

Teatro, Katharsis, Mythos, Tragedia, Elena, Baccanti.

1. ALTROVE MITICO

Assistendo oggi a una messinscena tragica, anche se in un antico teatro greco, non riusciamo a renderci conto appieno dell'impatto e dell'importanza religioso-socio-culturale che la tragedia aveva nel mondo antico. Per tentare di capire tale importanza dobbiamo considerare che la tragedia era strettamente legata, anzi era parte integrante di un rito religioso, all'interno di feste sacre al dio Dioniso e che, attingendo al *mythos*, stimolava i sentimenti di *paura* e *pietà*, per "purificare" l'animo degli spettatori¹. I dettagli più rilevanti sulla natura della messinscena tragica ci giungono dalla *Poetica* di Aristotele, anche se l'origine della tragedia rimane ancora dibattuta così come il legame tra Dioniso e la tragedia rispetto al quale non ci sono ancora risposte soddisfacenti o definitive. Si tratta di un tema complesso e ampio, soprattutto dal punto di vista storico religioso: sappiamo che la tragedia era strettamente legata al culto di Dioniso ed esistono varie ipotesi sui motivi, la più accreditata e convincente delle quali è quella che vedrebbe la tragedia derivare da uno specifico rapporto rituale tra Dioniso e canti e *performance* in suo onore, i ditirambi. Lo stesso Aristotele² era assolutamente convinto di una filiazione della tragedia dal ditirambo³. Alcune interpretazioni hanno, invece, supposto che il legame tra Dioniso e la tragedia fosse insito nella stessa natura dello spettacolo, in particolare in quanto Dioniso è, per eccellenza, il dio dell'ambiguità, della maschera e dei travestimenti. Il collegamento tra teatro e festa sacra era evidente nelle Grandi Dionisie, nelle Lenee e nelle Dionisie rurali, dal momento che le rappresentazioni teatrali erano calate proprio in contesti festivi religiosi legati al culto di Dioniso e di tale culto rappresentavano una tappa all'interno del rituale che costituiva la festa stessa⁴. In tal senso si rimanda a studi più specifici in merito, soprattutto a uno scritto di Natale Spineto che affronta il problema fornendo anche un'ampia panoramica degli studi relativi⁵.

1 Aristotele, *Poetica*, 4, 1449a 9 ss.

2 *Ibidem*.

3 M. Di Marco, *La tragedia greca*, Roma, 2014, p. 32.

4 Le Dionisie cittadine, istituite da Pisistrato nel VI secolo, tiranno particolarmente legato al culto del dio Dioniso, si svolgevano una volta l'anno, per l'esattezza dal 10 Elafebolione (tra marzo e aprile). Il loro inizio avveniva proprio nel periodo in cui ricominciavano i commerci e la navigazione dopo l'inverno e Atene, anche attraverso la festa, celebrava la propria potenza socio-economico-militare. La festa durava cinque giorni. Nel corso del primo giorno i festeggiamenti cominciavano all'alba con una processione di popolo, con canti satirici e con il trasporto di una statua lignea di Dioniso. Tutto il rituale rispondeva alla celebrazione del dio e con esso la celebrazione di Atene; dopo la processione, si incoronavano in teatro i cittadini ateniesi che si erano particolarmente distinti nell'aver servito la città e si celebrava la solidarietà della stessa città nei confronti degli orfani di guerra, manifestando così, con forza, la propria potenza agli occhi di tutti i cittadini residenti ma anche, e soprattutto, verso gli stranieri che in quei giorni attraversavano Atene portati in città dall'apertura dei traffici commerciali.

5 N. Spineto, *Dionysos a teatro. Il contesto festivo del dramma greco*, Roma, 2005, con particolare attenzione per l'*Introduzione*, pp. 1-11, partic. pp. 6-9.

È alquanto difficile per noi occidentali contemporanei capire quale sia il collegamento tra rito, religione e politica, dal momento che la tragedia «costituiva un momento nel cerimoniale del culto, una delle componenti di un insieme rituale complesso»⁶. Infatti in Atene all'interno del teatro dedicato a Dioniso vi erano sia un altare in pietra al centro dell'orchestra, sia un posto d'onore nelle gradinate dedicato al sacerdote di Dioniso⁷, e vicino al teatro, inoltre, c'era un tempio dedicato al culto dello stesso dio.

Per il mondo greco la religione non è mai veramente separata dal sociale e dal politico, tutte le manifestazioni, collettive o di famiglia, pubbliche o private, hanno una connotazione religiosa, da un trattato di pace a un pranzo con amici, e così a maggior ragione il teatro. In tal senso, in effetti, come sostengono Vernant e Vidal-Naquet, la tragedia è un'invenzione. Per comprenderla non bisogna tanto occuparsi della sua origine, ma piuttosto di quanto essa sia stata innovativa, discontinua e dirompente nel rivoluzionare le pratiche religiose e le forme poetiche arcaiche. La tragedia rispondeva in maniera nuova a certe esigenze, soprattutto sul piano sociale, mettendo in scena sé stessa davanti alla collettività dei cittadini, «facendo diventare tutta la città teatro»⁸. Soltanto trasportato dalle azioni lo spettatore riesce a immaginare riconoscendo contemporaneamente le finzioni e le simulazioni illusorie, in una parola l'artificio⁹.

I soggetti scelti per le tragedie non erano moltissimi e si può sostenere che l'abilità del poeta non fosse quella di raccontare storie nuove, ma di scovare novità e ispirazione attraverso differenti modi di declinare e drammatizzare il mito, cosa resa possibile dalla sua stessa natura mitopoietica.

Dobbiamo sempre però pensare il racconto mitico come un racconto astorico, un racconto cioè che è collocato in un 'prima' che non ha un preciso punto di riferimento storico ma si pone fuori dalla storia perché solo fuori dalla storia può avere la sua funzione. Aristotele ce ne spiega il motivo: «tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornata, distintamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni»¹⁰. Il concetto di *katharsis* è strettamente legato alla "rimozione delle impurità"¹¹, correlato ad un uso medico della parola. Il meccanismo della *katharsis* era il seguente: durante la tragedia, attraverso lo stimolo dei sentimenti della *pietà* e della *paura*, lo spettatore si identificava completamente con la storia agita sulla scena

6 J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, Torino, 1991, p. 4.

7 *Ibidem*, p. 4.

8 *Ibidem*, p. 13.

9 *Ibidem*, p. 9.

10 Aristotele, *Poetica*, 1449b 24-28.

11 V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, 2002, p. 317.

(*mimesis*). Quando la tragedia aveva fine, si interrompeva la *mimesis* e la situazione emotiva (oggi diremmo psicologica) dello spettatore non era più quella dell'inizio: egli aveva subito la *katharsis*, la purificazione, che deriva da potenzialità emotive già presenti nello spettatore ed è stimolata proprio dalla visione dello spettacolo tragico. È evidente che le tensioni emotive di per sé non abbiano alcun risvolto sociale, ma se pensiamo a una sorta di rilassamento collettivo, di allentamento delle tensioni dei singoli, secondo Aristotele diminuiva anche la tensione sociale. Probabilmente proprio l'istituzionalizzazione della messinscena, proprio la ritualità collettiva che le era riconosciuta, permetteva alla tragedia di andare al di là di ciò che raccontava, attribuendo una valenza purificatrice a fatti tragici.

Gli spettacoli tragici quindi erano un patrimonio collettivo. I riti, le procedure, i miti, che facevano parte dell'immaginario comune e che venivano rivissuti attraverso la messinscena, rendevano la stessa forma tragica parte della coscienza collettiva. Proprio nella festa tutte le principali manifestazioni di culto come l'inno, la preghiera, le offerte, i sacrifici, le danze, formavano una totalità significativa dell'esperienza collettiva¹². È bene inoltre ricordare che le feste erano legate a un ordine sacro, a una ancestrale cronologia che non apparteneva agli uomini ma a ritmi cosmici che anche gli dèi avrebbero difficoltà a modificare¹³.

La materia della tragedia è il *mythos*, ciò che i Greci pensano essere stato il loro passato, un passato che si colloca su un orizzonte tanto arcaico da non poter essere in alcun modo calato in contesto storico. Non è la sede per cercare di capire cosa sia il *mythos*¹⁴ in tutte le sue sfaccettature, ma possiamo fare di certo riferimento a W. Burkert quando parliamo di mito come di "racconto tradizionale" del quale però, ci avverte lo studioso tedesco, poco rilevante è la creazione o l'origine, ma è fondamentale la trasmissione e la conservazione, anche senza l'uso della scrittura, in una civiltà orale arcaica¹⁵. Schematizzando, a differenza dell'eroe mitico, il personaggio tragico non è più un modello, un punto di riferimento etico come poteva essere nell'epica o nella poesia lirica, ma diventa il problema¹⁶. Nella tragedia il personaggio rappresenta i problemi che non hanno risposta, impossibili da risolvere e decifrare. Inoltre la tragedia si muove sul piano della finzione. Il poeta, attingendo al *mythos*, crea e fa agire un mondo ancestrale calato in un tempo mitico che viene posto coscientemente in relazione e a confronto con il mondo reale e dunque con lo spettatore. Così il poeta non imita la realtà ma la svela: la

12 A. Motte, *Tempo della festa e tempo del mito nella religione greca*, in *Interrompere il quotidiano, la costruzione del tempo nell'esperienza religiosa*, a cura di N. Spineto, Milano, 2015, p. 67.

13 *Ibidem*, p. 65.

14 A tal proposito, per una certamente non esaustiva panoramica sul concetto di *mythos*, si può far riferimento a M. Detienne, *Il mito. Guida storica e critica*, con particolare riferimento a M. Detienne, *Introduzione, Mito e linguaggio. Da Max Muller a Claude Lévi-Strauss*, Roma-Bari, 1994, p. 1.

15 W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma-Bari, 1987, p. 5.

16 J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, op. cit., p. 70.

sua parola non rappresenta ma rende l'essere presente¹⁷. Per il pubblico greco quei personaggi "svelati" erano esistiti veramente, in un altro tempo e in un altro spazio; il pubblico infatti era convinto che essi rappresentassero la propria storia, le proprie origini e, pur appartenendo ad altrove immaginifici, adesso, in quel preciso istante, erano davanti a loro e agivano. Dunque, i personaggi erano considerati in scena e allo stesso tempo altrove. I sentimenti di *paura* e *pietà* vengo trasposti, traslati in un'altra dimensione, non provati nella vita reale, ma compresi, appunto, nella loro dimensione di finzione¹⁸.

Come Vernant intuisce, a quel punto, davanti alla rappresentazione tragica solo due potevano essere gli atteggiamenti del pubblico, e tutti e due possono essere ricondotti alle reazioni degli spettatori durante le prime proiezioni cinematografiche: la prima poteva essere quella di dialogare con gli attori, inveire con i cattivi o incoraggiare gli amori, assolutamente inconsapevoli del fittizio, dell'immaginario; la seconda quella di capire che ciò che sta avvenendo, ponendo tutto su un altro piano rispetto a quello del reale. La coscienza del fittizio è la condizione costitutiva del teatro: appare allo stesso tempo come sua condizione e come suo prodotto¹⁹. Le storie vissute dai protagonisti vivono in un altro tempo seppur nella certezza che le vicende e i personaggi siano realmente esistiti. La capacità di riportare tutto su un altro livello, capire cioè che seppur nel reale gli attori stanno agendo su un piano altro, riesce a immergere gli spettatori nella emotività.

È certamente vero, come sostengono Di Benedetto e Medda²⁰, che la *katharsis* non può essere intesa come un procedimento di elevazione etica o come una sublimazione che permetta un distacco dalle cose del mondo. Ma è altrettanto evidente però, che quel processo impone un passaggio, ovviamente inconsapevole e persino inconscio, che costringe lo spettatore a staccarsi dal reale, immedesimarsi in un altro tempo, in un altrove non precisato, nelle vicende tragiche del protagonista, e una volta purificato ricollegarsi con la realtà.

La chiave, dunque, sembra essere proprio la ritualità della messinscena, la capacità di essere intesa come un rito che permettesse l'accesso all'*altrove* mitico. La verità del mito evocato, nel contesto rituale appunto, innervava l'attualità. Così lo spettatore partecipava al rito semplicemente fruendo della messinscena: il procedimento era allo stesso tempo semplice e affascinante: guardando la drammatizzazione di una storia mitica, collocata in un altro tempo e in un altro spazio, lo spettatore riusciva a immedesimarsi e, si potrebbe dire, a proiettarsi insieme alla rappresentazione in una dimensione temporale astorica. Quindi chi assisteva alla

¹⁷ *Ibidem*, p. 71.

¹⁸ *Ibidem*, p. 70.

¹⁹ *Ibidem*, p. 72.

²⁰ V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, op. cit., p. 316.

rappresentazione veniva ‘proiettato’ su un ‘livello altro’ nel quale riusciva a rielaborare i propri sentimenti, tornando alla realtà cambiato, mutato nell’animo: purificato.

2. DUE CASI DI STUDIO: *BACCANTI* (2012) ED *ELENA* (2019) AL TEATRO GRECO DI SIRACUSA²¹

2.1.1 *Baccanti*

Il nostro primo caso di studio muove dalla messinscena delle *Baccanti*, per la regia di Antonio Calenda (Teatro greco di Siracusa, Fondazione INDA, 2012)²².

La trama di *Baccanti* è nota a tutti, dunque non è necessario dilungarsi sulla drammaturgia di Euripide sulla messinscena di Siracusa del 2012: Dioniso entra in scena sopra un carro che richiama il carro di Tespi, che il regista, Antonio Calenda, ha immaginato come un vero e proprio carro mobile. Dioniso, mascherato, dichiara subito la sua presenza: «sono venuto qui...», attestando non solo il proprio esserci ma anche il fatto di essere venuto da *altrove*. A seguito e dentro lo stesso carro mobile si trova il coro, tutto velato di nero (esattamente come Dioniso). Il dio poi si svela, rivelando la sembianza umana nella figura di Maurizio Donadoni che si toglie la maschera e il velo nero, aparendo a torso nudo e pantaloni bianchi.

L’inizio è importantissimo, si attesta infatti ciò che sarà il motivo principale, la tessitura vera e propria della tragedia: la venuta del dio che pretende si rispetti e pratici il suo culto.

Dobbiamo subito ribadire che Dioniso è un dio particolare ed è lontanissimo dagli dèi omerici: la sua capacità di indurre *trance* infatti, indotta dal vino e dai riti orgiastici, non serve a integrare gli uomini nel mondo, ma a proiettarli fuori, posseduti, uniti solo nell’estasi indotta dal dio²³. Agli occhi dei Greci poi, quelle pratiche di *trance*, contagiose, quasi patologiche, dovevano sembrare aberranti, irregolari, pericolose, portando in sé l’esaltazione del piacere, della gioia di vivere, del vino, della vitalità orientata non alla ricerca dell’equilibrio e della giusta misura, ma alla comunione con la natura selvaggia. Come sostenuto da Sabbatucci²⁴ e confermato da Vernant e Vidal-Naquet, la *trance* dionisiaca aveva una ‘funzione’ precisa: «la crisi di possessione dionisiaca, attrezzo temporaneo per ritrovare la salute e reintegrarsi nell’ordine del mondo, diventa l’unica via per sfuggire al mondo, per uscire dalla condizione

21 Per lo studio di queste messinscene, a cui ho collaborato personalmente dalla fase di allestimento, prove, fino all’ultima replica, mi sono avvalso dell’archivio della Fondazione INDA, utilizzando non solo i materiali fotografici e la documentazione video integrale, ma anche i numeri unici relativi, in cui è possibile, tra le altre cose, approfondire le dichiarazioni dei registi.

22 Mi limito a ricordare gli attori principali: M. Donadoni (Dioniso), M. Nicolini (Penteo) e D. Giovanetti (Agave). Per ulteriori informazioni sull’intero cast si rimanda a <https://www.indafondazione.org/baccanti-di-euripide-2012/>.

23 J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, op. cit., p. 225.

24 D. Sabbatucci, *Saggio sul misticismo greco*, Roma, 1965.

umana e accedere, assimilandosi al divino, a uno statuto di esistenza che non solo le pratiche culturali non erano in grado di procurare ma che non aveva né posto né senso nel sistema della religione civica»²⁵. Antropologicamente parlando, possiamo distinguere almeno due forme di *trance*, di possessione: nella prima è l'individuo che "conduce i giochi", ha cioè in mano la situazione grazie a poteri acquisiti con determinati procedimenti che gli permettono di lasciare il corpo in una sorta di catalessi, recarsi nell'*altrove* e tornare con il perfetto ricordo di ciò che ha visto e fatto. Questo tipo di trascendenza in Grecia era più legata al concetto di "mago" che, appunto, attraverso tecniche di ascesi ed esercizi spirituali riusciva ad astrarsi. Queste pratiche "magiche", tra l'altro, erano più attinenti al dio Apollo che a Dioniso. Potremmo assimilare questo tipo di magia a quella degli sciamani, intesi come coloro che attraverso tecniche rituali riescono ad astrarsi e recarsi *altrove* per risolvere la crisi di un'intera comunità attraverso il loro personale intervento e sacrificio, esattamente come fece Cristo con gli uomini²⁶. Il secondo tipo di *trance* è quello che vede il dio scendere tra gli uomini per possedere un mortale. A quel punto la possessione può avere due caratteristiche: o la possessione è data da una colpa dell'uomo e quindi l'uomo stesso è vittima di un castigo o è una sorta di delirio positivo. Nel primo caso, basterà identificare qual è il dio che possiede il soggetto e attraverso i giusti rituali purificare e liberare il malato dalla possessione. Il secondo caso si configura come quanto avviene nel tiaso, sostanzialmente caratterizzato da un comportamento sociale controllato di un gruppo di fedeli, che non è affatto finalizzato alla guarigione da una malattia ma, attraverso il rituale, è invece indirizzato a favorire un cambio di stato. Per cambio di stato dobbiamo però intendere un cambiamento attuato attraverso le danze e la musica che non sia assoluto, ma sia relativo ai modelli, ai valori, alle norme di una determinata cultura, come appunto accade a Tebe per le *Baccanti*, un cambio di stato quindi all'interno di una particolare cultura. Di questo secondo tipo di possessione si avvale Dioniso che è il dio dell'ambiguità e nel *pantheon* greco occupa una posizione ambigua, al limite tra il dio e il semi-dio, sempre al confine tra le due realtà, sempre sulla soglia tra l'umano e il divino²⁷. La sua *trance* è particolare; egli non vuole infatti possedere per fare oltrepassare la soglia tra l'umano e il divino. Affatto. Dioniso irrompe nel mondo degli uomini con una possessione regolamentata che prevede la sovversione del mondo reale attraverso i prodigi, il disorientamento sconcertante del quotidiano, illusioni che fanno oscillare l'uomo sia verso l'alto, senza mai portarcelo veramente, sia verso il basso, tra la confusione caotica della realtà.

25 J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, op. cit., p. 226.

26 Interessante in questo senso la figura del "Cristo magico" di cui E. De Martino ci parla nel suo *Il mondo magico*, Torino 2003.

27 J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, op. cit., 1991, p. 230.

2.1.2 *Baccanti del 2012*

Tornando alla messinscena di *Baccanti* del 2012, è evidente che Dioniso pur entrando in mezzo agli altri si comporta subito da macchinatore, da regista di tutto ciò che avverrà. Il Dioniso pensato da Calenda, avanza sul carro, come si diceva, velato come il coro, ma già ambiguamente con una maschera, l'unica in scena, tutta bianca e – come si svelerà in seguito – indossata sulla nuca. Lo spettatore, infatti, capisce subito di essere davanti all'epifania del dio e partecipa, con *pietà* e *paura*, alle sue parole, intuendo immediatamente qual è la posta in gioco, cioè la “purificazione” che il dio accorda alla città in cui ha deciso di comparire²⁸. Lo spettatore rimane cioè subito invischiato nei fatti e nella loro trasposizione tragica, percependo che sta per succedere qualcosa di terribile. Il travestimento di Dioniso, che assume la “maschera”, l'apparenza di un giovane straniero lidio, rende ancor di più le caratteristiche ambivalenti del dio: egli, mascherato solo a coloro che non vogliono vederlo, arriva con tutta la sua irruenza per manifestarsi, per attestare il proprio culto e, proprio per la sua epifania, la *trance* sarà collettiva, il fedele cioè danzando si troverà non già a formulare semplici coreografie con gli appartenenti al culto, ma entrerà in un rapporto personale con il dio, si sottometterà totalmente alla potenza del dio unendosi a lui nell'estasi mistica.

Dioniso investe subito tutta la *polis* dell'intera vicenda, ancora una volta a testimonianza dello strettissimo legame tra tragedia e comunità cittadina: la natura intrinsecamente politica della rappresentazione e il meccanismo di auto-rappresentazione della città/comunità²⁹.

Ma tutta la tragedia euripidea è una dicotomia perché è lo stesso Dioniso a essere ambivalente. Vernant³⁰ fa un elenco preciso di queste ambivalenze: il maschile e il femminile, il giovane e il vecchio, il lontano e il vicino, *l'altrove* e il mondo reale, il selvaggio e il civilizzato, il Greco e il barbaro (in realtà Dioniso, senza addentrarsi nella differenza tra *barbaros* e *xenos*, non è esattamente considerato barbaro ma *xenos*, cioè diverso all'interno dell'analogico, non il totalmente altro)³¹. L'ambivalenza diventa poi una sorta di specchio se mettiamo a confronto Dioniso e Penteo³². Hanno entrambi la stessa età, sono figli di due sorelle, Cadmo è loro nonno. Dioniso arriva a Tebe come uno straniero, Penteo la lascia come uno straniero; egli voleva assistere a un'orgia sacra, ma sarà Dioniso ad assistere all'orgia della morte di Penteo. E ancora; Penteo rinchiude lo straniero in una stalla del palazzo, Dioniso assisterà al suo smembramento dall'alto: «Il persecutore diventa il perseguitato, il braccato diventa giustiziere, e questi scambi di ruolo sono paralleli»³³.

28 *Ibidem*, p. 230.

29 D. Sacco, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Milano, 2013, p. 61.

30 J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, op. cit., Torino, 1991, p. 240.

31 D. Sacco, *Mito e teatro. Il principio drammaturgia del montaggio*, op. cit., Milano, 2013, p. 62.

32 J. Kott, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Milano, 2005, p. 222.

33 *Ibidem* p. 223.

Nella messinscena di Calenda il coro era composto da attrici e dalle ballerine della famosa Martha Graham Dance Company che formavano un coro muto con le parole ma espressivo oltremodo con il corpo, conferendo così all'intera messinscena una apparente leggerezza che in qualche modo allentava la tensione da una parte, ma dall'altra rendeva ancor più densa la struttura narrativa. Il coro non si limitava ad assistere agli eventi ma partecipava danzando, nella visione di Calenda.

Euripide aveva previsto il coro in scena dall'inizio alla fine ed era inteso come un coro formato da credenti, come una sorta di congregazione riunita per un sacrificio³⁴.

Anche il coro della messinscena del 2012 invocava l'avvento del dio, esaltava la sua gloria, si lamentava per l'imprigionamento, esultava per l'annientamento dell'avversario, ma appunto, lo faceva, oltre che con la parola, anche con la danza. Lo scontro in scena tra Penteo e Dioniso rendeva giustizia anche fisicamente alle caratteristiche tecniche e artistiche dei due attori che li interpretavano. Ma l'intero rituale della tragedia, anche nella messinscena del 2012, ha comportato il figlicidio³⁵: Penteo viene dilaniato da una muta di donne e il suo corpo è ricomposto dal nonno Cadmo, tranne la testa, che sua madre porterà in scena, credendola una testa di leone. Il toro, il leone e il serpente sono animali legati a Dioniso. Ancora un'inversione di ruoli e uno specchio tra Dioniso e Penteo che, proprio nella morte, acquisisce un elemento del dio. Penteo da predatore diventa preda, si trasforma in un capro espiatorio e – come tutti i capri espiatori – diventa il surrogato di colui che sostituisce, è l'immagine di colui al quale viene sacrificato. Il rituale diventa così la ripetizione del sacrificio divino. «Penteo viene fatto a pezzi perché anche l'altro è stato fatto a pezzi. Il corpo di Penteo viene ricomposto con i suoi frammenti dilaniati, perché erano stati ricongiunti anche i frammenti smembrati dell'altro»³⁶.

Nelle *Baccanti* e anche nella loro messinscena del 2012, i rituali, i segni dei rituali non sono solo verbali o metafore, nell'opera sono segni teatrali visibili. Mito e rito non sono soltanto *topoi*, ma affondano le loro radici nella struttura stessa della tragedia. Tutto è allegorico, simbolico e surrogato. Pensiamo ad Agave che entra in scena con la testa di un leone accarezzandone la criniera; nel primo incontro con Dioniso, Penteo strappa la parrucca dalla testa del dio e, egli stesso, indossa poi una parrucca per sembrare una baccante e proprio Dioniso gli aggiusta un ricciolo fuori posto. Ancora Penteo toglie disperatamente e inutilmente la parrucca per farsi riconoscere dalla madre. Segni precisi, che indicano sempre dicotomia: il dio e l'uomo, il re e lo straniero, il modello e il surrogato³⁷, si cambiano in continuazione, si capovolgono.

34 J. Kott, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, op. cit., Milano, 2005, p. 230.

35 *Ibidem*, p. 222.

36 *Ibidem*, p. 224.

37 *Ibidem*, p. 236.

La *trance*, nelle sue numerose sfaccettature prima accennate, si impossessa di tutti i protagonisti della tragedia. La stessa città sin dall'inizio subisce la follia, la frenesia delle donne che corrono verso il Citerone per vivere un'esperienza piena di meraviglia (ad esempio il vino che zampilla dalla terra), quasi proiettate in un tempo mitico della terra stessa. Anche Penteo subisce la follia che si insinua, quasi senza accorgersene, quando pur di vedere le baccanti si veste da donna. Non esattamente una follia, ma incapacità di "vedere" la realtà. Proprio Penteo infatti non riconosce il dio e da quel momento tutta la "sua" realtà diventa un'altra, subisce una mutazione indotta che lo pone in una sorta di realtà di mezzo: perde il buon senso ordinario ma non è tuttavia entrato nell'universo dionisiaco³⁸. Quando, nella messinscena del 2012, Penteo appare, nel quarto episodio, vestito da donna e con il tirso in mano, come prima cosa dice che vede due soli e due città di Tebe. Penteo dunque confuso, simile a un ubriaco, vede doppio, percepisce due realtà ed entrambe estremamente disordinate. Ma Penteo ancora non vede Dioniso. Anzi, teatralmente parlando, Calenda rende questa scena magistralmente: in quel momento i due personaggi, simili, sovrastano la scena l'uno di fronte all'altro, fisicamente molto somiglianti ma solo apparentemente perché, appunto, appartengono a due mondi radicalmente diversi e opposti³⁹.

Anche Agave subirà la stessa sorte. Inebriata dal dio, guiderà le donne di Tebe sul Citerone, dove vivrà l'esperienza bacchica e dove, istigata e aizzata dal dio, ucciderà suo figlio senza averne contezza. Quando entra in scena, nella messinscena del 2012, Agave entra dal buio, dalla cima della grande scala sul fondo della scena, mentre avanza la luce comincia a contornare le forme del suo corpo e della testa di leone che porta trionfante. Agave è ancora in preda alle allucinazioni, è ancora in un mondo di mezzo che non è né la realtà né il mondo di Dioniso. La sua entrata teatrale lascia intravedere tutto il dramma che vivrà da lì a qualche momento, quando cioè il padre Cadmo entrerà misero in scena trascinando in un sacco sanguinante i resti di suo nipote, Penteo.

La scena tra Cadmo e Agave è forse tra le più belle del teatro antico: il padre, resosi conto del fatto che la figlia sta vivendo un'altra realtà, cerca, pian piano, con domande semplici come quella di guardare il cielo e dire cosa vedesse, a ri-portare Agave in questo mondo, il mondo in cui aveva ucciso suo figlio. Il lento risveglio indotto dal padre oltre a essere una pagina poetica è sicuramente un riferimento chiaro alla perdita di concezione della realtà, seppur indotta dal dio. Ma è ancora più interessante l'abilità con la quale il padre riporta la figlia alla tremenda realtà: oggi potremmo leggerci il lavoro di un buono psicologo, che cerca di accompagnare per mano una donna verso una tremenda scoperta e verso un riappropriarsi del proprio mondo.

38 J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, op. cit., Torino, 1991, p. 236.

39 *Ibidem*, p. 236.

Una volta svanito il sortilegio dionisiaco, Agave si rende conto della tremenda realtà, cosciente che nulla potrà più essere come prima. Nel finale della messinscena del 2012 infatti, l'enorme scala si apre in due mentre la corifea recita: «molte sono le forme delle cose divine, molte cose inaspettatamente conducono ad effetto gli dei; e ciò che si attende non si realizza, ma degli eventi impreveduti il dio trova la via. Così è finita questa vicenda»⁴⁰.

La *trance* operata da Dioniso e che, pur coinvolgendo un'intera città, colpisce maggiormente Penteo e Agave, è una trascendenza – come più volte sottolineato – che non porta a un *altrove*, che non necessita di un luogo in cui andare. La trascendenza serve a rielaborare gli elementi di crisi e tornare purificati e sanificati, ma, almeno nel caso di Penteo e Agave, è una *trance* immanente, che spinge gli uomini a vedere la realtà così come non è, e quindi ad agire mossi da cose e fatti che non esistono. Rimane tutto nel reale, tanto che anche ciò che vedono i soggetti colpiti dalla foga di Dioniso è considerato dagli stessi soggetti come reale.

Dunque nessuna possibilità di rielaborare la propria crisi per superarla, ma solo una crisi, vissuta inconsapevolmente, indotta dalle bizzarrie di un dio, che si risolverà tragicamente: la morte fisica di Penteo e la morte “in vita” di Agave, che dovrà andare in esilio, vivere di stenti e con la consapevolezza di essere stata l'assassina di suo figlio. Anche Cadmo subisce questa sorta di magia dionisiaca. All'inizio della tragedia egli vuole andare sul monte Citerone a ballare e rendere onore al dio. Alla fine della tragedia invece tocca proprio a Cadmo, lucidamente consapevole di ciò che era accaduto, restituire la sanità mentale alla figlia, ricondurla alla realtà terrena, terribile e irreversibile.

Infine potremmo considerare anche la realtà dell'intera città di Tebe come la *fine del mondo*.

Tebe viene letteralmente assalita dai sortilegi di Dioniso, per il solo fatto di non essersi dedicata al culto del dio. Il risultato è la fine della città, della stirpe che la governava, e dell'intera popolazione che subisce la violenta prepotenza del dio. Tebe, il mondo di Tebe, finisce con l'arrivo di Dioniso che ha costretto un'intera città alla schiavitù della possessione.

Le *Baccanti* sono state rappresentate per la prima volta durante le Dionisie di Atene nel 406 o nel 405, dopo la morte di Euripide, e scritte qualche anno prima, nel terzo decennio della guerra del Peloponneso⁴¹. Poco dopo Atene sarebbe caduta. La storia greca stava subendo il più impietoso dei suoi sovvertimenti, dal quale non si sarebbe più ripresa.

Non faticiamo quindi a pensare che ai tempi della prima rappresentazione la *katharsis* prodotta dalla tragedia fosse molto sentita dal pubblico, che proprio attraverso la *paura* e la *pietà* fosse trasportato nell'*altrove* mitico per purificarsi. La messinscena della tragedia, anche

⁴⁰ Euripide, *Le Baccanti*, a cura di Vincenzo Di Benedetto, BUR classici greci e latini, Milano, 2010, p. 277.

⁴¹ J. Kott, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, op. cit., Milano, 2005, p. 256.

oggi in realtà, è importante, emotivamente coinvolgente e non si fa fatica a immedesimarsi nello smarrimento di Penteo e soprattutto di Agave. Il figlicidio, di cui Agave si rende conto solo in maniera progressiva, colpisce emotivamente il pubblico e rende il finale empatico e mesto. Anticamente doveva ben trasparire la capacità punitiva del dio, irato per il semplice fatto di non essersi adeguati al suo culto. Oggi l'elemento religioso sicuramente è meno sentito ma l'emozione della scena finale, anche nel 2012, incarnata da un vecchio nonno che trascina le membra del nipote e da una madre che capisce di aver maledetto per sempre la sua vita e la sua casa, risulta essere impressionante.

2.2.1 *Elena*

Il secondo caso di studio affronta la messinscena di *Elena* di Euripide al Teatro greco di Siracusa per la regia di Davide Livermore, nel 2019. Il contenuto della tragedia è di certo uno dei più "azzardati" dell'antichità. Elena, colei che aveva scatenato la guerra di Troia; Elena che aveva abbandonato il marito per andare con Paride a Ilio appunto, secondo la tragedia euripidea non era affatto lei. Quell'Elena era solo un simulacro, un fantasma, creato dagli dèi per evitare che la vera Elena compromettesse il suo amore per Menelao e che fu trasportata dagli dèi al sicuro in Egitto⁴² nell'attesa della fine della guerra. La figura di Elena è una delle più complesse e citate dell'antichità, anche se in realtà non ne sappiamo molto. Dell'aspetto fisico della donna più bella del mondo, la più avvenente, la più desiderata sappiamo solo che era bionda. Elena è già presente in Omero, nell'*Iliade*, dove se ne tracciano contorni di generica bellezza all'interno di una tipicità convenzionale⁴³. Euripide cita Elena in sei drammi, ne fa personaggio nelle *Troiane* e nell'*Oreste* e ne fa la protagonista, appunto, nell'*Elena*. Già nel primo dei drammi in cui è citata, *Andromaca*, Elena è dipinta come colei che aveva distrutto la sua famiglia per fuggire con un giovane. Ella appare descritta come immorale, opportunista, e sfruttatrice della sua bellezza per ammaliare gli uomini e farne ciò che vuole. Date queste premesse è quantomeno singolare che nell'*Elena*, scritto solo tre anni dopo le *Troiane* (in cui Elena era descritta proprio come quella ammaliatrice che la tradizione ci ha tramandato), Euripide cambi completamente prospettiva. Ciò avvenne, probabilmente, perché era cambiata la situazione politica tra le città di Atene e Sparta. Siamo nell'ultima fase della guerra del Peloponneso ed Euripide sembra voler allentare i rapporti polemitici con gli spartani, tanto da scrivere, anzi riscrivere completamente

42 Elena verrà portata per volontà di Era e all'insaputa di tutti da Ermete presso Proteo, re d'Egitto. Numerosi studiosi si sono interrogati sul perché Euripide abbia scelto proprio l'Egitto. In realtà l'ambientazione esotica, molto simile a quella di *Ifigenia in Tauride*, rimane sullo sfondo e non ha influenze evidenti sullo sviluppo della tragedia. Forse potrebbero rintracciarsi piccole sfumature di ibridazioni della cultura greca e quella egiziana soprattutto nella Tomba di Proteo in quanto rappresentativa dell'idea di Giustizia e, sicuramente e in maniera più delineata, nella figura di Teonoe. Per una disamina più completa sull'argomento si suggerisce: F. Jesi, *L'Egitto infero nell'Elena di Euripide*, «Aegyptus», 1965; R. Goossens, *L'Égypte dans l'Hélène d'Euripide*, «ChrÉg» 20, 1935, pp. 243-53; P. Gilbert, *Souvenirs de l'Égypte dans l'Hélène d'Euripide*, «AC» 18, 1949, pp. 79-84.

43 C. Barone, *Introduzione*, in Euripide, *Elena*, a cura di C. Barone, Firenze, 1995, p. IX.

il mito di Elena che proprio da Sparta veniva ed era, in quella città, addirittura oggetto di culto⁴⁴. È singolare come Euripide trasformi tutti i vizi di Elena tramandati dalla iconografia letteraria tradizionale e li trasformi in altrettanti pregi e specchiate virtù, con una sistematica ed evidente simmetria. Euripide destruttura il mito per riscoprirlo con una prospettiva inedita⁴⁵ e, soprattutto, non lo farà nelle tragedie successive: in *Oreste* e in *Ifigenia in Aulide*, Euripide torna a rappresentare Elena nel modo consueto, tradizionale, quindi come il simbolo della lussuria e del tradimento, dimenticando e cancellando tutto ciò che aveva scritto in *Elena*.

La tragedia è fortemente connotata dal rapporto tra umano e divino. Tutta la vicenda di Elena è legata al capriccio degli dèi, tutto il suo dolore e il suo esilio in terra egiziana è legato alle scelte di due dee, Era e Afrodite: «Ella rappresenta la vittima innocente di un sovramondo che sfoga capricci e bizzarrie a danno degli uomini»⁴⁶. Nella tragedia inoltre, l'atteggiamento dispotico e incostante degli dèi continua anche dopo la fine della guerra di Troia, ma a parti invertite: Afrodite non vuole che Menelao e Elena ritornino in patria, perché si capirebbe che la promessa fatta a Paride di sposare la più bella era falsa. Era invece, proprio per smascherare il gioco di Afrodite, quindi per rendere noto a tutti la creazione del fantasma di Elena data in sposa a Paride, vuole favorire il rientro della coppia. Qualunque siano le ragioni è evidente che i capricci degli dèi hanno condizionato e condizionano la vita degli uomini. In questo senso, la scena di Teonoe⁴⁷ è fondamentale. La veggente entra in scena subito dopo il riconoscimento dei due sposi e sembra in qualche modo fermare il tempo, fermare la frenesia di Elena verso la libertà, rendendo l'atmosfera del dramma improvvisamente tesa, incerta. Di nuovo le sorti di Elena sono legate alle decisioni di Afrodite ed Era, e anche questa volta la decisione è affidata a un umano, Teonoe appunto, ma con un'importante differenza. La prima volta Paride era solo un oggetto nelle mani delle dee, questa volta Teonoe può ascoltare e valutare i discorsi degli uomini. Era non voleva che Teonoe riferisse dell'arrivo di Menelao a suo fratello Teoclimeno, Afrodite invece sì.

L'atteggiamento di Teonoe pone delle domande importanti: pensa, Euripide, che Teonoe sia libera di decidere o intende sottolineare che l'esito del concilio divino dipende da una sua

44 *Ibidem* p. XIV.

45 *Ibidem*, p. XVII.

46 *Ibidem*, p. XXI.

47 Teonoe è figlia di Penteo e sorella di Teoclimeno. Ha poteri di chiaroveggenza, infatti, nel Prologo, predice a Elena che Menelao sarebbe tornato. Anche per questo Elena eviterà di sposare Teoclimeno. La figura di Teonoe, più di tutte, trasporta la tragedia in una sorta di "clima culturale" egiziano. Teonoe è il tramite con il divino e non è difficile accostare questa figura alle "divine adoratrici" egiziane, principesse vergini che garantivano il patto tra l'Egitto e il suo dio, nella fattispecie Ammone a Tebe. Teonoe è dunque non solo profetessa dai classici connotati greci ma anche una figura dai tratti indigeni precisi e delineati, evidenti soprattutto nella descrizione della sua entrata sulla scena (vv. 1025-1026 ss). Per un approfondimento: G. Ronnet, *Le cas de conscience de Théonoë ou Euripide e la sophistique face à l'idée de la Justice*, «RPh» 53, 1979, pp. 251 ss.; U. Albin, *Miracolo e avventura nell'Elena*, «PP» 152, 1973; F. Chapouthier, *Euripide e l'accueil du divine*, in «Entretiens sur l'antiquité classique» 6.

decisione?⁴⁸ Riconosce Euripide cioè il libero arbitrio agli umani come contrappeso ai capricci degli dèi? Ovviamente è impossibile rispondere a questa domanda, possiamo però notare che il drammaturgo pone l'accento sul ruolo di Teonoe e marca la decisione della veggente in maniera precisa e accurata connotandola come una vera e propria decisione morale, tanto da sottolineare ed evidenziare che Teonoe, umana, valutava la sua scelta secondo saldi principi di giustizia, mentre le dee secondo principi futili e persino grotteschi. Questa scena è il fulcro della tragedia segnando, dal punto di vista teatrale, una sorta di prima e seconda parte, avviandosi verso l'avventura e l'intrigo. Tra l'altro, come è noto, la classificazione della tragedia come tale, seppur assolutamente indiscutibile, pone alcuni problemi: nel dramma infatti possiamo identificare moltissimi toni e registri che vanno dalla commedia, alla tragicommedia, all'intrigo e persino la commedia fantastica. Nessuno dei registri però sovrasta gli altri e il quadro generale può essere identificato assolutamente come una tragedia.

Un altro importante riferimento religioso possiamo notarlo nell'intervento dei Dioscuri⁴⁹. I Dioscuri sono fratelli di Elena ormai divinizzati e alla fine della tragedia intervengono per fermare Teoclimeno dall'intento di uccidere la sorella Teonoe per averlo tradito, mentendo sulla morte di Menelao. I Dioscuri non solo impediranno la vendetta ma, agendo da vero e proprio *deus ex machina*, annunceranno il futuro di Elena, assunta in cielo, e Menelao, che vivrà per sempre nell'isola dei Beati. La tragedia insomma finisce come spesso accade nel teatro di Euripide: si riconduce tutto nell'ambito della tradizione mitica e si accenna al futuro dei protagonisti, riferendosi anche a riti o usanze particolari che terranno per sempre in vita il ricordo degli eventi rappresentati⁵⁰. Ma al di là di ogni stereotipo possiamo leggere l'intervento dei Dioscuri in due modi: o la soluzione impossibile, trovata anche con un po' di ironia, in un mondo governato dai capricci degli dèi, o l'ideale continuazione della scena di Teonoe, cioè l'attitudine della divinità a soccorrere l'uomo giusto. Anche questo interrogativo non trova risposta ma contribuisce a restituire il personaggio di Elena come complesso, instabile, variegato, imbevuto di un'ambiguità sempre presente che lascia, alla fine della tragedia, un senso di incertezza e inquietudine⁵¹.

2.2.2 Elena del 2019

La messinscena di Livermore nel 2019 rispecchia fedelmente questo senso di inquietudine e di ambiguità. La scena è sostanzialmente in mezzo all'acqua, per dare l'idea dell'approdo

48 C. Barone, *Introduzione*, op. cit., p. XXV.

49 I Dioscuri, Castore e Polluce, erano figli di Zeus. Nati da Zeus (o in altre tradizioni mitologiche da Tindaro, quindi da un umano) e Leda, erano fratelli di Elena, nata da quegli stessi genitori. Secondo il mito Zeus si trasforma in cigno per possedere Leda. In alcune tradizioni Polluce e Elena sarebbero figli di Zeus, Castore e Clitennestra figli di Tindaro.

50 C. Barone, *Introduzione*, op. cit., p. XXXI.

51 *Ibidem*, p. XXXII.

continuo dei personaggi sull'isola egiziana, quindi la loro precarietà. Elena (interpretata da Laura Marinoni), è mora e da subito un enorme *ledwall* posto sul fondo della scena come se fosse il palazzo di Teoclimeno (interpretato da Giancarlo Judica Cordiglia), trasmette le immagini di Elena anziana. Il palco è uno specchio d'acqua dal quale emergono un obelisco rovesciato (che diventerà il piano di azione di Teoclimeno, come fosse il suo palazzo), e una nave naufragata. La scena è una delle più belle che io abbia mai visto al Teatro greco di Siracusa. In mezzo all'acqua, al centro dell'orchestra, campeggia la tomba di Proteo, sulla quale si svolge tutta la prima parte della scena, compresa l'entrata del coro, tutto vestito e velato di nero e con voce riverberata. Elena sin dall'inizio è seduta su una poltrona radio-comandata che sembra muoversi da sola e che simboleggia evidentemente un trono. L'entrata di Menelao (interpretato da Sax Nicosia) è altrettanto suggestiva: mentre un rosso sangue appare fluente sul *ledwall*, specchiandosi nell'acqua, Menelao tira con una fune la nave, o meglio parte della nave, fino ad allora arenata sull'acqua ai lati della scena. Elena rimane in fondo sulla poltrona girata, come fosse dentro il palazzo. La scena è giocata tutta sull'idea di specchio, l'acqua stessa riflette tutto e, all'imbrunire, quando cioè le luci di scena si mettono in funzione, l'atmosfera diventa ancora più rarefatta. Interessante l'uso del *ledwall*, perché pone in essere due realtà: quella agita sul palco e quella forse pensata, forse reale ma vissuta nel futuro, o forse solo immaginata dagli dèi. Il *ledwall* sembra essere un *altrove*, un luogo in cui il tempo si mescola, passando dal passato al futuro, attraversando il reale senza essere mai veramente reale: è uno specchio, uno specchio di fantasmi. È lo stesso Livermore a dichiararlo: «questo vedremo: uno spazio dove affiorano i tanti naufragi di un'esistenza, e vedremo Elena vecchia alla fine della sua vita che dispone dei suoi ricordi e crea questa "immagine fatta di cielo che respira" con le sue fattezze per cambiare almeno un po' la memoria, per giocare con essa, per immaginare un'altra possibilità, sognarla, un altro finale, come per tutti noi il desiderio di un happy ending»⁵². Dunque il *ledwall* è un luogo altro dove Elena può *disporre* dei suoi ricordi, affascinante se messo in relazione al fatto che nella vita reale Elena non ha mai potuto disporre della propria esistenza ma è stata sempre in balia della volontà capricciosa degli dèi e persino degli uomini (almeno in questa versione della tragedia euripidea). Abbiamo dunque, nella messinscena del 2019, tre Elena: una che agisce la scena, una che non è altro che un ricordo proiettato nel *ledwall*, e l'altra, che non vedremo mai, è il fantasma, poi svanito, che Menelao custodiva in una grotta. Tante Elena, tante quante le vite vissute dalla spartana. Quindi Livermore abbraccia la tesi dell'assoluto controllo della propria vita da parte di Elena. È lei che mente, è lei che gestisce, è lei che ricorda e ordina i suoi ricordi.

E infatti Elena è padrona della scena. Anche dopo la decisione di Teonoe, Elena rimane padrona delle proprie azioni, e questa sicurezza di sé e dei propri mezzi si manifesta nel dialogo

52 *Elena*, Numero Unico, programma di sala e traduzione del LV Ciclo di Rappresentazioni Classiche al Teatro greco di Siracusa, Fondazione INDA, Siracusa 2019, p. 31.

con Teoclimeno. Persino davanti a Menelao, nella messinscena di Livermore, Elena sembra più che padrona della situazione. La scena del dialogo tra Elena e Teoclimeno è surreale, grottesca. Come sappiamo Elena cerca di convincere, riuscendoci, Teoclimeno a concederle una nave per la sepoltura di Menelao, alla maniera greca, nave che servirà ai due coniugi per fuggire dall'isola egizia. Teoclimeno, entra in scena vestito da cicisbeo settecentesco e con fare effeminato. Parla al pubblico e a Elena dall'obelisco che ha acquistato vita, spostandosi grazie alle funi tirate dal coro. L'effetto è garantito: un obelisco egiziano che galleggia sull'acqua e un re che cerca di apparire come tale, non riuscendoci. Il raggiro di Elena è perfetto e riesce. Convince Teoclimeno che, ignaro, torna dentro il palazzo alla fine di una scena che racchiude in sé sicuramente due elementi: il primo riguarda la mancanza di senso di realtà del rappresentante del potere, il re; la vanagloria di Teoclimeno e la sua arroganza gli impediscono di capire ciò che veramente gli sta accadendo intorno. Il secondo elemento è l'abilità di mentire di Elena, che riesce a "recitare" una parte più che convincente, mentendo, per ottenere i suoi scopi.

La messinscena trascorre con un ritmo preciso, dettato dalla musica che non ha mai cessato di suonare dall'inizio. La tragedia è infatti concepita da Livermore come un'opera lirica, con una partitura ben precisa da seguire ed eseguire. In questo senso è importante l'impostazione acustica del coro che subisce infatti un percorso musical-artistico che ha una certa evidenza: tutte le entrate sono scandite da effetti diversi sulla voce. Da questo punto di vista anche il secondo messaggero, interpretato da tre attrici, è molto particolare poiché un effetto di riverbero sembra addirittura far suonare l'acqua. Le tre attrici cioè, versando da coppe l'acqua nella grande piscina della scena, colpiscono dei sensori che trasformano il suono di quelle gocce in note. Il suono prodotto dava, se possibile, un effetto drammaturgico ancor più rarefatto, anche quella che sembra semplice acqua in realtà è altro, è musica. Tutto è doppio, tutto ha una doppia realtà, tutto può essere "pensato" in due modi. Un effetto molto simile è riproposto per i Dioscuri. Tre personaggi, vestiti con abiti scintillanti, si presentano al cospetto di Teoclimeno per impedirgli di compiere l'assassinio della sorella. Faranno appello a tutti i loro poteri magici per fermare il re che era fuori di sé e, anche in questo caso, l'effetto usato sulle loro voci, dà un senso al contempo di estraneità (ci si rende conto che sono esseri di un altro mondo) e di rarefazione, conferendo così al finale della tragedia ancor di più la sensazione di trovarsi dentro una bolla magica, dove tutto sta avvenendo ma tutto non avviene veramente. Il *ledwall* continua a narrare altre storie, a spalmare i colori sull'acqua, a parlarci di altre realtà non viste ma supposte, intuitive. Tutto insomma diventa "magico" e Livermore costruisce un mondo di "sogno", appeso tra le realtà, tra i mondi reali vissuti e che Elena avrebbe voluto vivere.

La messinscena di Livermore è il trionfo dell'ambiguità. In essa è tutto mischiato, vita reale, mito, vita futura e vite mai vissute. Si mescolano menzogne e verità, suoni e rumori, stili e epoche. La tragedia diventa il pretesto per raccontare la menzogna e raccontare la menzogna significa anche raccontare le diverse verità. Quello che emerge da questa messinscena infatti è

sicuramente una spettacolarità innovativa ma che contiene una salda struttura drammaturgica. Livermore confonde i piani del reale, e per farlo, utilizza tutti i mezzi tecnici che ha, facendoli diventare essi stessi drammaturgia viva: i costumi richiamano il Settecento francese, ma anche il mondo greco, o il romanticismo ottocentesco. Si confondono i piani e le realtà. Dal punto di vista musicale, seppur con una tessitura uniforme, si spazia tra vari generi e la stessa scena, ad esempio senza il palazzo reale ma con il *ledwall* con le forme di un palazzo, destabilizza, trasporta in uno spazio altro ma che subito, lo spettatore contemporaneo, non riconosce come spazio mitico. Lo spettatore è cioè da subito messo nelle condizioni di non capire esattamente quel che sta succedendo, ma è proiettato in un altrove che però non riconosce come mito. È proprio Elena all'inizio che ci dice che tutto quello che sappiamo sul mito di Elena è falso. Questo ovviamente confonde lo spettatore che capisce di essere in un *altrove*, in uno spazio e in un tempo che non riconosce. Per gli antichi non deve essere stato facile immedesimarsi in questa interpretazione del mito.

3. ANALISI COMPARATIVA

I casi di studio analizzati rendono esplicita la problematica forse più rilevante relativa alla messinscena contemporanea delle tragedie greche. La questione riguarda la forte tendenza contemporanea all'attualizzazione della messinscena che risponde alla convinzione di dare più forza alla rappresentazione facendola dialogare direttamente con la realtà. Tuttavia attualizzando il mito attraverso il linguaggio, le scene e i costumi, la tragedia assume, per forza di cose, una storicità che in realtà non le appartiene, in quanto l'orizzonte in cui è calata è quello risalente a un tempo mitico, riferito a un prima non storicizzabile. Se, dunque, la messinscena contemporanea attualizza e pone il mito in un contesto storico preciso, non fa altro che snaturare uno degli elementi fondanti della tragedia. I casi di studio sono particolari in questo senso. La messinscena di *Baccanti* di Calenda, nella sua interezza, non fa alcun riferimento storico: i costumi, il linguaggio, la scena e le stesse musiche, rendono la rappresentazione neutra dal punto di vista della storicità. Forse, possiamo trovare un minimo di riverbero di elementi orientaleggianti che però non sono mai invasivi o eccessivamente dichiarati. Questi stessi elementi anzi assecondano gli stessi riferimenti interni al testo, evocando per altro in scena un *altrove* lontano ed esotico che ha una precisa funzione drammaturgica, certo ben differente dall'operazione attuata da Eschilo ne *I Persiani*, laddove proprio l'ambientazione in terre lontane ha consentito all'unica tragedia a tema storico a noi pervenuta interamente di essere accolta diversamente da quanto accaduto con le tragedie a tema storico di Frinico. Infatti l'idea di guardare agli avvenimenti da uno spazio altro, non greco, lontano, in uno spazio appunto esotico, fa sì che la distanza ottenuta solitamente con l'assunzione del tempo mitico possa realizzarsi ugualmente con la proiezione in un orizzonte spaziale lontano.

La messinscena di Livermore fa invece l'esatto contrario. Il regista storicizza la tragedia ma lo fa in modo particolare. Dai costumi, alle scene, alle musiche, sembra che la tragedia percorra tante ere, tanti 'tempi' e addirittura tanti tempi e modi del mettere in scena attraverso la storia: dalla gremità più spinta (tutto l'inizio ad esempio) al Settecento (Teoclimeno e Teonoe sono tutti giocati su questo registro). Questi 'cambi' temporali permettono al regista anche di mutare i registri attoriali: l'impostazione drammaturgica dell'inizio è chiaramente basata sulla tragedia greca, per poi mutare, man mano, fino ad assumere toni da soap-opera e persino di commedia. In realtà, come abbiamo già evidenziato, proprio la tragedia stessa dà la possibilità di mutare registro e Livermore riesce a farlo magistralmente. La messinscena, dal punto di vista drammaturgico, sembra appunto viaggiare lungo una direttrice che si sposta tra l'opera e la soap-opera, fino a spingersi al grottesco.

Dal punto di vista della storicizzazione, invece, Livermore attua una soluzione particolare: ponendo praticamente la tragedia su un asse temporale sempre diverso è come se non la assegnasse mai a un tempo storico preciso. La messinscena, infatti, come si diceva, viene declinata facendo riferimento a più tempi storici, tanto da risultare, alla fine, senza tempo e quindi astorica. In tal mondo, senza contestualizzare in una sola epoca ma spostando continuamente l'asse del tempo, Livermore ritrova il tempo del *mythos*.

Il regista attraversa dunque tutti i tempi e tutti gli stili, rendendo quasi perenne la tragedia, senza un tempo definito ma continuo, creando una sorta di allontanamento temporale tra lo spettatore e lo spettacolo. Questo processo potrebbe essere inteso come una sorta di 'astrazione' dalla storia: la storia che esce dalla storia per rientrarvi modificata e ri-valorizzata. Non soltanto dunque il personaggio di Elena ma l'intera struttura della messinscena di Livermore sembra, attraverso la celebrazione del rito tragico, porsi in un *al di là* senza tempo e riesce a farlo attraverso un'intensa messinscena che avvolge il pubblico con i suoni, con le scene, con i colori delle luci.

La parola 'teatro' viene dal verbo greco *theaomai*, che è un verbo medio che significa non solo 'guardare' ma guardare per sé stessi, guardare con un'azione che ricade su chi guarda. Il termine teatro non nasce dunque dalla rappresentazione ma dal gruppo di persone riunite per guardare qualcosa che avviene e nel guardarla ne subisce gli effetti. Nel contemporaneo l'attenzione dello spettatore si sposta invece sullo spettacolo, o meglio, solo sull'aspetto della spettacolarizzazione della messinscena, sul suo spirito di leggerezza e intrattenimento che rende la fruizione del teatro più difficilmente momento catartico e rituale come doveva essere nella Grecia antica, quanto più momento di svago e divertimento come pare essere più frequentemente stato il teatro romano (non dimentichiamo che il teatro di Terenzio fu spesso disertato a favore di incontri di pugilato!).

Alla luce di queste considerazioni è più facile capire la differenza, ad esempio, tra la messinscena di *Baccanti* del 2012 prima analizzata e la rappresentazione della stessa tragedia nel 2020 ad opera della Fura dels Baus, di Barcellona. In questa occasione tutto acquista una valenza di spettacolarizzazione, rendendo tutta la messinscena, seppur esteticamente bella, assolutamente piatta dal punto di vista dei contenuti e soprattutto della drammaturgia. La scrittura scenica non affronta in modo sistematico il problema dello spazio o del tempo, sebbene i costumi e la scena pongano la tragedia in uno scenario post-apocalittico non meglio definito, proiettando la storia in un futuro immaginifico in cui il coro si trasforma da tiaso di baccanti in un gruppo di punk in protesta sul modello degli anni Settanta, negando così il principio di astoricità mitica, anzi, mortificandolo. La rappresentazione risulta dunque asettica, asciutta all'inverosimile, senza alcuna pretesa di *mimesis* e ancor meno di *katharsis*, ma spettacolare, visivamente bella seppur confusionaria.

Dall'analisi dei casi di studio emerge dunque come spesso nella messinscena contemporanea la tragedia greca rischi di perdere, almeno in parte, le sue caratteristiche rituali e di rappresentazione del mito. Oggi quasi nessuno si reca in teatro con la coscienza di partecipare a un rito o di poter essere avvolto dalla messinscena per subire il processo catartico, ma è più probabile che ci si rechi a teatro come semplici spettatori, nella consapevolezza cioè che si assisterà a uno spettacolo più o meno bello ma che non ha alcuna pretesa di essere 'altro' da una rappresentazione teatrale.

Dobbiamo interrogarci allora su quale possa essere, oggi, il ruolo e la funzione del teatro greco. Se non abbracciamo l'idea che esso debba essere un esclusivo luogo di divertimento, dobbiamo cercare di capire quale impatto possa avere la messinscena contemporanea.

Niente o quasi niente, e certamente non in senso religioso, ci lega ormai al ruolo rituale della tragedia, e ancor meno al meccanismo che permetteva di generare nello spettatore *pietà e paura*. Sembra oggi che la messinscena della tragedia abbia, a torto o ragione, la funzione di custodire e tramandare i valori fondanti della nostra comunità, di quella comunità che generalmente, e forse in maniera approssimativa, definiamo occidentale. Forse la spettacolarizzazione di questi valori li rende in qualche modo universali, immutabili, poco sensibili ai cambiamenti sociali continui. Se questa oggi è la funzione della rappresentazione della tragedia, o se fosse anche solo una parte della funzione che le riconosciamo, varrebbe comunque la pena di continuare a portare in scena il nostro passato e attraverso di esso interpretare il presente e cercare di prevedere il futuro.

BIBLIOGRAFIA

- U. Albin, *Miracolo e avventura nell'Elena*, «PP» 152, 1973.
- Aristoteles, *De arte poetica liber*, recensuit G. Christ, Teubner, Leipzig, VI, 48, 1882.
- Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Les belles lettres - Collection des Universités de France; serie grecque n. 74 - 1 - Janvier 1986.
- Aristotele, *Poetica*, trad. Diego Lanza, Milano, 1990.
- F. Chapouthier, *Euripide e l'accueil du divine*, in «Entretiens sue l'antiquité classique» 6.
- W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma-Bari, 1987.
- E. de Martino, *Il mondo magico*, Torino, 2003.
- V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, 2002.
- M. Di Marco, *La tragedia greca*, Roma, 2014.
- M. Detienne (a cura di) *Il mito. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1994.
- M. Detienne, *Introduzione. Mito e linguaggio. Da Max Muller a Claude Lévi-Strauss*, in M. Detienne (a cura di) *Il mito*, op. cit. pp. 3-21.
- Euripides, *Bacchae*, editor E. Kopff, Teubner, Leipzig, 1849.
- Euripides, *Helena*, edidit K. Alt, Teubner, Leipzig, 1964.
- Euripide, *Tragédies*, VI, 2: *Les Bacchantes*, éd. par M. La Croix, Les Belles lettres, Paris, 1976.
- Euripide, *Elena*, a cura di C. Barone, Firenze, 1995.
- Euripide, *Tragédies*, V: *Hélène-Les Phéniciennes*, éd. par F. Chapouthier, H. Grégoire, L. Méridier, Les belles letters, Paris, 2002.
- Euripide, *Le Baccanti*, a cura di Vincenzo Di Benedetto, Milano, 2010.
- P. Gilbert, *Souvenirs de l'Égypte dans l'Hélène d'Euripide*, «AC» 18, 1949.
- M. Giordano-Zecharya, *Tragedia greca, religione e riduzionismi. Un bilancio critico a proposito di un nuovo studio di C. Sourvinou-Inwood*, Urbino, Vol. 81, No. 3 (2005).
- R. Goossens, *L'Égypte dans l'Hélène d'Euripide*, «ChrÉg» 20, 1935.
- F. Jesi, *L'Egitto infero nell'Elena di Euripide*, «Aegyptus», 1965.
- J. Kott, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Milano, 2005.
- G. Mastromarco, P. Totato, *Storia del teatro greco*, Milano, 2008.
- A. Motte, *Tempo della festa e tempo del mito nella religione greca*, in *Interrompere il quotidiano, la costruzione del tempo nell'esperienza religiosa*, a cura di N. Spineto, Milano 2015.
- A. Privitera, R. Pretagostini, *Storia e forme della letteratura greca*, Milano 1997.
- G. Ronnet, *Le cas de conscience de Théonoé ou Euripide e la sophistique face à l'idée de la Justice*, «RPh» 53, 1979.
- D. Sabbatucci, *Saggio sul misticismo greco*, Roma, 1965.

- D. Sacco, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Milano, 2013.
- N. Spineto, *Dionysos a teatro. Il contesto festivo del dramma greco*, Roma, 2005.
- J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, Torino, 1991.
- Elena*, Numero Unico, programma di sala e traduzione del LV Ciclo di Rappresentazioni Classiche al Teatro greco di Siracusa, Fondazione INDA, Siracusa 2019.