

***EUMENIDI* 748-751: APOLLO TRA RITO E POLITICA. AGLI ALBORI DELLA DEMOCRAZIA ATENIESE**

Eumenides 748-751: Apollo between ritual and politics. At the dawn of Athenian democracy

VINCENZO QUADARELLA

Università degli studi di Messina – Universidad de Málaga

v.quadarella@gmail.com

ORCID: 0009-0001-6681-1477

Astratto: Le famose parole di Atena nelle *Eumenidi*, hanno inquadrato il rapporto tra politica e teatro o, meglio, il rapporto tra la *polis* ateniese e le scritture sceniche dei drammaturghi greci che a noi sono arrivate. Partendo dal presupposto di affrontare due fenomeni, democrazia e tragedia che, sono “figli” di un tempo e uno “spazio” preciso, ho voluto esaminare, in chiave rituale-religiosa e politica, i versi di Apollo nelle *Eumenidi* (734-736), perché pongono alcuni punti fermi del concetto democratico del potere attraverso un’opera teatrale. Una volta delineati questi concetti tenteremo di capire come sono stati resi in alcune messinscene contemporanee al Teatro greco di Siracusa¹ proprio attraverso le parole di Atena e di Apollo.

Parole chiave: Tragedia; *polis*; democrazia; voto; rito; dei.

Abstract: The famous words of Athena in the *Eumenids*, framed the relationship between politics and theater or, better, the relationship between the Athenian polis and the scenic scriptures of the Greek playwrights that have come to us. Starting from the assumption of facing two phenomena, democracy and tragedy that are “children” of a time and a precise “space”, I wanted to examine, in a ritual-religious and political key, the verses of Apollo in the *Eumenids* (734-736) because they

¹ Saranno prese in esame le seguenti messinscene contemporanee: *Orestia*, regia Carriglio, 2008; *Coefore/Eumenidi*, regia Salvo D., 2014; *L’Oresteia*, regia Livermore D., 2021/22. Archivio AFI della Fondazione INDA, Siracusa.

place certain firm points of the democratic concept of power through a theatrical work. Once these concepts are outlined we will try to understand, as they have been rendered in some contemporary performances at the Greek Theatre of Syracuse through the words of Athena and Apollo.

Keywords: Tragedy; *polis*; democracy; vote; rite; gods.

1. La demokratia

Come è noto, i versi considerati più “politici” di Eschilo sono contenuti nelle parole di Atena in cui si fa un riferimento esplicito all’Areopago²² (690-706). In realtà, possiamo considerare tutta l’*Oresteia* una tragedia “politica” nella misura in cui, in effetti, i riferimenti al momento politico dell’Atene di quegli anni è spesso messo in risalto dallo stesso Eschilo. Tuttavia, non possiamo però guardare all’*Oresteia* solo come una tragedia scritta per mandare un messaggio politico pur essendo numerosi, come suggerisce Di Benedetto³, i dati storici che ci possono far ricostruire, con ragionevole certezza, il percorso politico nelle tragedie di Eschilo. Partiamo dunque da ciò che sappiamo storicamente: i pochi anni che vanno all’incirca dal 462 al 458/457 a.C. furono particolarmente importanti e tumultuosi. Come è noto nel 462 a.C. Efialte⁴ fece approvare una riforma che redistribuiva all’Assemblea e alla Boulè dei Cinquecento i poteri attribuiti fino a quel momento all’Areopago, lasciando a quest’ultimo solo la giurisdizione per i delitti di sangue particolarmente efferati. Inoltre furono attribuiti poteri politici, oltre che giudiziari, al tribunale popolare chiamato Eliea, assemblea di 6000 giudici scelti per sorteggio tra i cittadini. Così facendo Efialte svuotò l’Areopago di ogni sua prerogativa e diede inizio al cosiddetto periodo democratico, verosimilmente pagando con la morte⁵ proprio il suo contribuire a assestare i poteri dello stato su

² In questo senso è bene riportare il seguente passo che esplica bene le problematiche contemporanee a Eschilo che riguardavano l’Areopago. Da Eschilo, a cura di M. Centanni, 2007, p. XXXVI: “Negli anni in cui viene rappresentata l’*Oresteia* la questione delle competenze dell’Areopago era al centro del dibattito politico. Intendendo nella struttura tragica la questione politica che infiammava Atene, Eschilo propizia la salvaguardia dello spirito dell’Istituzione e, facendosi portavoce dell’indirizzo pericleo, propone un nuovo ruolo agli Areopagiti che vedono riconosciuta, proprio dal restringimento delle loro funzioni, la residuale competenza *ratione materiae* sui delitti di sangue. Esaltando il substrato politico (e rammemorando-inventando il mito fondativo di quella prerogativa) Eschilo-Atena invita gli Areopagiti, cittadini eccellenti, a stare al gioco della polis, dove la diminuzione del ruolo viene risarcita dalla partecipazione attiva all’impresa rivoluzionaria, nello straordinario allargamento dell’orizzonte politico complessivo”.

³ Di Benedetto V., 1978, p. 222.

⁴ In realtà poco sappiamo su chi veramente approvò quella riforma. La tradizione antica non è affatto univoca in tal senso: alcuni associano come collaboratori Temistocle, Arcestrato o Pericle. Alcune fonti attribuiscono la riforma al solo Pericle oppure attestano che Pericle abbia usato Efialte per i propri fini. In tal senso è interessante: Giannotti, 2018, p. 200.

⁵ Sulle effettive responsabilità della morte di Efialte è verosimile che la convergenza tra gli interessi dello stesso suo partito, nella figura di Pericle e gli interessi del partito avverso degli oligarchi, abbia causato l’assassino. Al

una forma più democratica possibile (processo che ebbe inizio, in realtà, già con Clistene e che si chiuderà sostanzialmente con la morte di Pericle e la successiva presa di Atene da parte di Sparta). Dal punto di vista storico però, dobbiamo fare i conti con il fatto che, proprio riguardo agli anni a cui ci riferiamo, non tutti gli aspetti storici sono pacifici. Ad esempio, come sottolinea E.M. Harris⁶, il ruolo dell'Areopago è quanto meno discutibile⁷: Harris sostiene infatti che quasi tutto quello che pensiamo di sapere sull'Assemblea che era al centro del dibattito politico nell'Atene del V sec., ci arriva dalla *Costituzione degli ateniesi*, opera attribuita ad Aristotele (più probabilmente a un suo discepolo) scritta tra il 330 e il 322 a.C. e che presenta numerosi errori storici, desumibili dal confronto con le altre opere storiche che ci sono arrivate⁸. L'Areopago infatti non compare mai nelle opere storiche e c'è da chiedersi quanto la riforma di quella assemblea abbia davvero influito sui fatti storici. La domanda a questo punto diventa: perché Eschilo sente l'esigenza di scriverne? È difficilissimo rispondere ma Harris ipotizza che l'assenza di riferimenti nei documenti storici potrebbe essere causata dal mancato interesse degli storici per i "fatti giuridici" poiché essi hanno prestato più attenzione ai fatti politici e sociali dell'Atene di quegli anni. Se pur plausibile, questa analisi non risponde alla domanda del perché Eschilo abbia usato l'Areopago come simbolo

di là di tutte le congetture è realistico che il vero beneficiario dell'omicidio di Efilte sia stato proprio Pericle come sostenuto in: L. Piccirilli, 1987, pp. 9-17.

⁶ Harris, 2019, p. 391.

⁷ Harris, 2019, p. 391: "Although the orators and the tragedians repeatedly praise the Areopagus, the historians Herodotus, Thucydides, and Xenophon in his History of Greece never mention it at all.2 One can read the main sources for the history of Greece from 500 to 362 BCE and find not one reference to the Areopagus. The situation is much the same with the inscriptions: out of all the inscriptions preserved in whole or in part from the fifth century not one mentions the Areopagus, and I have found only two from the fourth century inscriptions dated to the fourth century BCE mention the Areopagus (IG ii3 292 [352/1], line 19; 320 [337/6], lines 11-14, 17-19, 24-25). And Aristophanes, whose plays often ridicule the activities of the Council, the Assembly, and the other Courts and lampoon many officials and politicians, passes over the Areopagus in silence".

⁸ Harris, 2019, p. 398: "But there are other problems that completely undermine the credibility of chapters 23-27 of the Aristotelian Constitution of the Athenians. In chapter 24.1 we read that Aristides in the period after the Persian Wars convinced the Athenians to leave the countryside and come to live in the city where there would be food for everyone. This is flatly contradicted by what Thucydides (2.14.1), a contemporary witness, tells us about the Athenians on the eve of the Peloponnesian War, namely, that most still lived in the countryside. The evidence of Thucydides finds confirmation in recent field surveys, which show that the Attic countryside was densely inhabited throughout the fifth century BCE.21 In the account of the re-forms of Ephialtes, dated by this work to 462, there is another amusing howler ([Arist.] Ath. Pol 25.2-4): we learn that Ephialtes collaborated with Themistocles in attacking the Areopagus. The author of this work appears to have overlooked the fact that Themistocles was ostracized around 470, did not return to Athens and died in Asia.22 If this part of the account of Ephialtes' reforms is untenable, how reliable is the rest of the information in this chapter? One cannot cherry-pick statements from this account of Athenian politics from 480 to 450: if much of the information is found to be false or incorrect, that should cast doubt on the remaining information found in the account. And later on in its account of Athenian history, the Constitution of the Athenians (35.2) states that the Thirty removed the laws of Ephialtes and Arcestratus about the Areopagites".

della democrazia. A mio giudizio è plausibile che il poeta abbia in realtà scelto di “usare” l’Areopago perché, indipendentemente dal suo ruolo, era l’assemblea più antica, più autorevole e più significativa nel rappresentare Atene. Tutte caratteristiche che derivano da una sorta di mitizzazione dell’Areopago come struttura portante della *polis*, indipendentemente dalla tirannia o dalla democrazia. Questa dunque poteva essere una spiegazione: usare l’assemblea più simbolicamente significativa per impostare una nuova politica.

Ma in che modo venne declinato il concetto di democrazia? Senza addentrarci negli stravolgimenti sociali e politici adottati sin da Solone (640-30, 560 circa), dobbiamo identificare alcune caratteristiche principali della forma di governo denominata *demokratia*. Il concetto tende infatti ad essere confuso, distorto e persino sopravvalutato. Innanzitutto dobbiamo tener presente che la parola stessa democrazia, almeno in origine, contiene in sé l’idea di violenza se consideriamo la stessa etimologia della parola: *demos*, popolo, *kratos* indica la forza nel suo violento esplicarsi⁹. Democrazia, inoltre, era il termine con cui gli avversari indicavano il sistema di “governo del popolo” tanto da ritenerlo un sistema liberticida¹⁰. La parola più usata in realtà proprio dai democratici era *demos*, seppur lo stesso Pericle “tucidideo” contrappone in qualche modo al concetto di libertà¹¹. La *demokratia* ateniese era fondata, inoltre, sul concetto di cittadinanza, concetto a sua volta basato sulla dicotomia cittadino/guerriero¹². Erano liberi (e quindi godevano a pieno titolo della cittadinanza) i cittadini che potevano permettersi di armarsi a proprie spese e ai quali era affidata appunto la difesa della città. Dobbiamo tener presente che secondo alcune stime verosimili¹³ il rapporto numerico tra uomini liberi e schiavi era di uno a quattro¹⁴. Si intuisce che l’accesso alla cittadinanza e quindi la possibilità di partecipare alle assemblee era assai limitato. Potremmo persino dire che la maggior parte delle tensioni sociali e politiche del IV e V sec. sono dovute appunto ai tentativi di allargamento della base sociale legata alla cittadinanza, concetto particolarmente caro ai democratici. È noto che la situazione cambiò radicalmente quando Atene fu costretta a dotarsi di una flotta

⁹ Canfora, 2004, p. 8.

¹⁰ Canfora, 2004, p.8.

¹¹ Canfora, 2004, p. 8: “Si usa democrazia per definire il nostro sistema politico semplicemente perché siamo soliti far capo al criterio della «maggioranza», nondimeno da noi c’è libertà”.

¹² Canfora, 2004, p. 31 e ss.

¹³ Canfora, 2012, p.149.

¹⁴ Inoltre, considerando che era considerato libero chi nasceva da due cittadini liberi ateniesi, nel conto occorre mettere anche coloro che nascevano da un solo genitore libero, gli schiavi come detto, e le donne. Dunque i numeri andavano di certo ben oltre il rapporto di uno a quattro.

militare¹⁵ e si creò un gruppo nuovo di soldati, i marinai, ai quali non era richiesto di “armarsi da sé” ma erano utilizzati sostanzialmente per muovere le navi con i remi¹⁶. Si dovette quindi allargare il concetto di cittadinanza consentendo ai “non possidenti”, i «teti», di ottenerla. La base della struttura politica di Atene rimane dunque sempre la cittadinanza concessa al cittadino/combattente ma con i teti cambia il numero di persone che ne potevano beneficiare. L'altra caratterizzazione del concetto di *demokratia* in Atene era di certo il concetto di maggioranza. Lo stesso Pericle ce lo dice¹⁷: la *demokratia* si caratterizza non per il governo dei pochi ma della maggioranza. Queste parole sembrano sancire la differenza tra oligarchia e la democrazia ma, a ben guardare, sanciscono solo la differenza di votazione all'interno di una oligarchia che, seppur con una base partecipativa più larga, rimane comunque il governo dei pochi, rischiando di essere semplicemente una oligarchia con al potere il popolo. È ben differente invece dal concetto moderno di potere al popolo in quanto appunto il “popolo” ateniese era ben ristretto e il potere rimaneva nelle mani di pochi che decidevano a maggioranza.

Dunque gli anni in cui Eschilo scrisse l'*Oresteia* (nel 458 a.C. vinse le Grandi Dionisie) erano certamente politicamente e socialmente tumultuosi, con spinte democratiche (nel senso specificato sopra) e spinte che oggi chiameremmo “conservatrici” che si scontravano non convergendo sull'idea politica da perseguire. Come sappiamo le feste chiamate Grandi Dionisie erano sovvenzionate dallo Stato e l'intera messa in scena teatrale era finanziata parimenti dalla struttura statale attraverso i *coreghi*. Tutto ciò non deve necessariamente far pensare a un appiattimento servile del teatro alla politica, soprattutto perché l'esperienza teatrale era ben legata ad un contesto culturale molto più ampio che comprendeva anche la politica. A tal proposito è doveroso fare riferimento ad alcune teorie che mettono in discussione il legame stretto tra democrazia e tragedia greca e addirittura mettono in discussione la natura stessa delle Grandi Dionisie che erano feste particolari e poco inquadrabili secondo canoni moderni. Per S. Goldhill¹⁸ la caratteristica principale delle feste era quella politica, prova ne sia il fatto che le quattro cerimonie pre-festive¹⁹ erano tutte legate all'ideologia della *polis*. J Griffin²⁰ osserva, giustamente, che se davvero le Feste Dionisie e quindi le tragedie al loro interno fossero da intendere come esclusivamente legate al regime democratico, non si spiegherebbe perché

¹⁵ Possiamo approssimativamente fissare questa data all'inizio delle guerre persiane, quindi intorno al 499 a.C.

¹⁶ Canfora, 2004, p. 35.

¹⁷ In realtà è Tucidide (*Storie*, II, 37) che lo fa dire a Pericle.

¹⁸ Goldhill, 1987, pp. 58-76.

¹⁹ Goldhill, 1987, p. 68: le cerimonie pre-festive sarebbero quattro: le libagioni dei dieci generali, l'ostentazione dei tributi, l'annuncio dei benefattori della città, la sfilata dei ragazzi istruiti dallo stato.

²⁰ Griffin, 1998, pp. 39-61.

le abbia istituite un tiranno (Pisistrato nel 535-532 a.C.) e perché anche dopo la fine del periodo cosiddetto “democratico” le tragedie abbiano continuato a essere messe in scena. Inoltre, secondo Griffin, non dobbiamo pensare che la struttura statale ateniese fosse davvero così invasiva nella scelta dei drammaturchi e nella scelta dei temi poiché, ad esempio, gli arconti (che erano scelti a sorte ogni anno) verosimilmente sceglievano in base al fatto che il poeta potesse piacere di più alla popolazione. Nella fattispecie, è d’obbligo aggiungere, che non abbiamo alcuna prova della relazione tra gli arconti e le scelte dei drammaturchi. Aggiunge ancora Griffin che la natura della tragedia non è da ricercare nei contenuti ideologicamente determinati o nella natura collettiva del pubblico, ma nei due veri elementi che la caratterizzano: il ruolo degli dei e il piacere emotivo²¹. Singolare, ma parecchio persuasiva, la posizione di D.M. Carter che, nel contestare le posizioni di Goldhill e Griffin, fa notare che le tragedie, più che rispecchiare il fermento democratico ateniese potrebbero riflettere la potenza imperialistica di Atene. Dimentichiamo infatti spesso che la democrazia ateniese era un fenomeno circoscritto proprio a quell’unica città e che invece, dall’esterno, Atene non era affatto considerata una città democratica, anzi era proprio la *polis* imperialista per eccellenza. Tanto è vero che, sostiene

Carter, nella tragedia (il discorso è diverso per la commedia) poche volte ci sono riferimenti alla città democratica²².

Dunque non è davvero facile stabilire quale sia il rapporto vero tra teatro e democrazia, di certo però la situazione politico-sociale nell’Atene di quegli anni era assai complessa e, spesso, ai contemporanei mancano alcuni punti di riferimento che permettano di capire in pieno i meccanismi complessi della società ateniese del V sec. a.C.

2. Atena e il suo voto

È interessante partire dalla tecnica di voto istituita da Atena. Infatti oltre ad aver creato il primo tribunale, ad aver “insegnato” agli uomini l’arte della Giustizia, Atena ha imposto una vera e propria tecnica di voto. I versi di *Eumenidi* 734-736 sono infatti tra i più famosi e i più studiati: «è mio compito esprimere per ultimo il mio giudizio, e aggiungerò questo voto in favore di Oreste». Secondo alcuni studiosi²³, Atena in realtà non vota, non depone cioè il proprio voto nell’urna ma, dichiarandolo rende pari il voto dell’assemblea liberando Oreste. Secondo questa

²¹ Griffin, 1998, p. 55.

²² Carter, 2004, p. 16.

²³ Come si sottolinea in Medda E., Battezzato L., Pattoni M.P., 2016, p. 531, per questo tipo di interpretazione si può fare riferimento a Hester, 1981, pp. 265-74; oppure Podlecki, 1989, pp. 182 e 212 ss.

tesi il numero dei giudici doveva essere ovviamente pari, quindi dieci o dodici. Altri studiosi²⁴ invece sostengono che Atena voti effettivamente e imponga anche l'assoluzione in caso di parità di voti. Secondo questa tesi i giudici dovevano necessariamente essere di numero dispari, quindi undici.

Curiosa anche la tecnica di voto. Sappiamo da Aristotele²⁵ che, a suoi tempi, ogni giurato aveva due *psephoi* uno per l'assoluzione e uno con un foro per la condanna. Vi erano due urne una di bronzo l'altra di legno nelle quali il giurato gettava uno dei suoi voti. I voti nell'urna di legno erano considerati nulli e gli incaricati contavano soli i voti dell'urna di bronzo dividendo i voti forati dai non forati. L'araldo proclama poi il risultato. In realtà, è improbabile che si votasse ai tempi di Eschilo con questa tecnica. Il modo di votare cambiò più volte, come è noto, nel corso dei secoli V e IV a.C. Si poteva usare una sola urna e il giurato teneva per sé uno dei due *psephoi*. Sembra più plausibile che la tecnica di votazione alla quale sia Aristofane (*Vesp.* 987 ss) sia lo stesso Eschilo (*Agam.* 814-817) si riferiscono, fosse che il giurato possedeva un solo voto e decideva di deporlo in una delle due urne che indicavano colpevolezza o assoluzione.

Ai nostri fini è interessante comunque notare che qualunque fosse il sistema di votazione Oreste viene scagionato in funzione di un principio giuridico (l'assoluzione in caso di parità di voti) istituito da un dio e che proprio il voto di un dio, seppur in un tribunale "umano", deciderà le sorti di Oreste. Le sorti degli umani quindi seppur formalmente affidate alle loro stesse responsabilità sono comunque gestite e decise dagli dei. La dea istituisce attraverso un vero e proprio rito fondativo che restituisce la solennità e l'importanza dell'atto compiuto.

2.1. Le parole di Apollo²⁶

Le parole di Apollo nei versi 748-751 rendono chiari, anzi sottolineano in maniera assai evidente alcuni concetti fondamentali. Apollo invita a contare bene i voti, anzi a "non commettere ingiustizia nel separarli". Dunque non solo invita all'attenzione, ma ci dice anche che il non contare i voti correttamente sarebbe un atto ingiusto. Ci dice anche, leggendo le parole in controtuce, che chiunque pensi di falsare volontariamente il voto attraverso una conta dolosamente sbagliata commette

²⁴ Cfr. Gagarin, 1975, pp. 223-225.

²⁵ Aristotele, *Respublica Atheniensium*, 68.

²⁶ Vale la pena, ai nostri fini, specificare che Apollo era un dio che aveva già avuto a che fare con gli uomini. Per spiare l'uccisione dei Ciclopi fu condannato a vivere presso la corte di Admeto, in Tessaglia. Trattato bene dal re Apollo volle ricompensarlo permettendo che, in punto di morte, poteva sopravvivere se un altro fosse morto al posto suo. Alcesti, sua moglie, accettò di morire al posto suo ma fu salvata da Eracle. La scelta di Alcesti fu il soggetto di un dramma di Euripide e, probabilmente di Frinico, quest'ultimo andato perduto.

un atto di ingiustizia. A mio giudizio infatti, l'ulteriore specificazione di "non commettere ingiustizia nel separarli" che Apollo pronuncia dopo aver già invitato a contare bene e con scrupolo i voti, pare fare riferimento non solo alla casualità che questo possa avvenire, ma anche al dolo nell'erroneo conteggio dei voti. Il dio sembra "avvertire" che chiunque voglia contrastare il nuovo sistema attraverso il consapevole rifiuto di seguire le regole date, commette atto ingiusto. In questo si allinea dunque completamente alle parole di Atena e all'imposizione divina delle regole "giuridiche". Apollo continua: "se viene a mancare un retto discernimento, ne può risultare grande sciagura: un solo voto, deposto, è in grado di rialzare una casa". Apollo pone l'accento non solo sul retto discernimento dei voti ma anche sull'importanza del singolo voto. Un invito al voto, al voto giusto che è capace di rialzare una casa e un invito a contare bene i voti poiché un errore può portare grandi sciagure. Inoltre vale la pena ricordare che Apollo nelle vicende dell'*Oresteia* è un dio molto presente. Egli è da subito non solo il "protettore" di Oreste ma anche colui che lo spinge a compiere le azioni di cui è protagonista. Apollo insomma è un dio assai presente e operante tra gli uomini e, seppur in secondo piano, assiste e avalla la soluzione "politico/giuridica" trovata da Atena per risolvere il problema del matricidio. Dunque seppur i versi che stiamo analizzando potrebbero risultare quasi insignificanti, il ruolo di Apollo nell'intera opera eschilea è fondamentale e aggiunge, in qualche modo, sacralità e ufficialità alle parole di Atena.

Le parole di Apollo poi, oggi, assumono un significato importante e fondativo: l'importanza del voto, che è stato svilito e umiliato in quasi tutte le democrazie occidentali, risulta essere la prima pietra fondativa della democrazia. Partecipare alla democrazia significa votare e votare significa dare un peso alle proprie idee. È singolare – per i contemporanei non certo per Eschilo – che a introdurre un concetto così importante e persino ad ammonire sulla esecuzione corretta del rito democratico, sia un dio. Ancora una volta, dopo Atena, anche Apollo non solo "spiega" agli umani la democrazia ma pone anche delle regole da seguire, senza le quali, la democrazia non esiste.

3. Apollo nelle rappresentazioni contemporanee. Un'indagine comparativa

3.1. Premessa metodologica

Cercare di capire come il rito, il gesto rituale e le sue implicazioni sacre e non, siano restituite (se sono restituite) nelle messinscene delle tragedie contemporanee, impone l'osservazione analitica degli spettacoli teatrali presi in esame. Tale indagine impone a sua volta l'analisi di ciò che il regista ha messo in scena, non già per stabilirne la valenza artistica o spettacolare, ma solo in funzione della valutazione,

appunto, dell'effettiva restituzione del gesto rituale e delle eventuali modalità. Tale restituzione può essere ricostruita anche tramite la percezione del pubblico, tramite cioè la capacità della messinscena di far capire che ciò che sta avvenendo sulla scena in un dato momento è un atto rituale. La comparazione degli spettacoli quindi si muove sulla capacità di mettere in scena e di far riconoscere come tale un rito, in funzione dell'antica ragione per cui, nel V sec., si drammatizzava un evento rituale riconoscibile immerso nella narrazione della vicenda. Dunque l'analisi comparativa non ha in alcun modo velleità recensorie o di giudizio sulla qualità dello spettacolo messo in scena; in questa occasione ci si limita a inquadrare per vie generali la messinscena, soffermandosi poi sull'analisi e la comparazione delle parti specifiche oggetto di indagine.

Tutte le foto e i video sono concessi gentilmente dalla Fondazione INDA, AFI Siracusa.

3.2. *L'Orestide* del 2008, regia di P. Carriglio

Una grande scalinata sullo sfondo taglia orizzontalmente da destra a sinistra la scena. Ai piedi della scalinata si erge una torre, attorniata da una scala esterna, che la rende simile a un minareto. Altri moduli, sul piano scenico, formano dei gradini (a sinistra occupati dai musicisti già in scena) che sono letteralmente tagliati da corridoi che formano delle entrate. Al centro dell'orchestra è presente un tumulo di terra, rettangolare, la tomba di Agamennone.

Già dalla scena si intuisce l'intenzione registica. Il grande palazzo è il protagonista, la tomba di Agamennone, seppur in primo piano, risulta notevolmente più piccola e insignificante. Dunque, per Carriglio, l'aspetto politico-sociale dell'intera *Orestea* risulta più interessante dell'aspetto religioso-rituale rappresentato dalla tomba. In realtà già dalla scelta della traduzione, *L'Orestide* tradotta da

P. P. Pasolini, questo tipo di atteggiamento risultava più che evidente, prova ne sia che la "politica" di quella traduzione era espletata in chiave squisitamente marxista. Ovviamente sappiamo quanto nell'Atene del V sec. questa separazione totale tra gli ambiti di una stessa società fosse sostanzialmente inesistente, tuttavia è utile cercare di capire quale degli aspetti Eschilo e poi i registi contemporanei abbiano voluto porre in evidenza.

Guardando la scena delle *Eumenidi* in questione, notiamo subito la statua di Atena enorme seppur sullo sfondo e la stessa Atena, in carne e ossa, guadagna il centro del palco. La statua, pur essendo molto grande, non è però paragonabile alla maestosità del palazzo, a ulteriore prova della predominanza della visione politica del regista. Nessun recipiente per raccogliere i voti, solo un invisibile *psephos* in mano alla dea che lo consegna nelle mani di una delle due ancelle che ha accanto,



durata del processo in piedi su una sorta di carro (un carrello con ruote tirato da comparse) che gli permette di muoversi anche in verticale. Dunque in questa scena ci sono almeno tre piani: Atena sul piano più alto (insieme alla sua statua), Oreste in un piano intermedio e le Erinni sul piano più basso, esattamente lo stesso piano (quello umano) su cui poggia anche la bilancia. Apollo è su un carro che lo tiene a metà strada tra il livello di Atena e il livello di Oreste. Per tutto il rito i livelli tra i presenti in scena rimarranno gli stessi.

Dal punto di vista musicale, tutta la parte dell'attesa del verdetto, comprese le parole di Apollo, sono sottolineate da un basso suono di archi che sembra una sorta di battito cardiaco. Questa tecnica compositiva è particolarmente

efficace nelle tragedie (sarà utilizzata anche da Carsen nel 2022 per il suo *Edipo Re*) perché sospende il tempo, crea una tensione emotiva particolare. Il suono basso sarà accompagnato da voci corali ma esploderà in una musica epica, quasi cinematografica, al momento dell'assoluzione. È esattamente quello che ci si aspetta dopo i minuti di tensione emotiva creata dal battito. In generale tutto il paesaggio sonoro creato dal musicista risulta epico e aiuta la recitazione e quindi la restituzione al pubblico dei momenti salienti dell'opera senza essere mai invadente.

La scelta registica ha voluto che la frase di Apollo fosse recitata per intero e con una certa enfasi. Seppur di spalle al pubblico l'attore recita le parole con gli accenti proprio sull'ultima frase, creando così un piccolo silenzio, un'attesa piena di tensione e di riflessione proprio su quelle parole, che verrà interrotta da Atena che dichiara l'assoluzione.

Dunque Apollo è in scena e partecipa attivamente al dibattito, non è posto alle spalle di Oreste ma accanto, seppur fuori scena e seppur con una libertà di mobilità fisica limitata che gli permette però di muoversi sui livelli di cui parlavamo prima. Il carro infatti non è altro che una sorta di macchina mobile usata nel cinema opportunamente modificato che permette ai macchinisti che lo gestiscono di far alzare l'attore o abbassarlo secondo il momento della scena. Questo espediente è visivamente importantissimo. In quel momento è proprio Apollo che crea movimento in scena e i versi in questione vengono recitati alzandosi dal livello di Oreste.

Il regista tende quindi non solo a essere didascalico nel testo ma cerca anche, nelle dinamiche dei movimenti in scena, di restituire una certa gerarchia, certe dimensioni – tutte diverse – che appartengono ai personaggi e verso le quali, proprio Eschilo pone l'accento nella sua opera.

3.4. *L'Orestea* del 2021, regia D. Livermore

L'intera opera di Livermore è pensata come un'opera lirica. Dunque la musica è presente dall'inizio alla fine, rischiando talvolta di essere invadente. La scena è chiarissima: un ponte in rovina sullo sfondo (simboleggia il ponte Morandi di Genova caduto), al centro del palco una scrivania sulla quale è presente la statua di Atena (statua "in movimento", interpretata cioè da una giovane attrice). La scrivania è portata in scena "a vista" e posta su quella che per tutto il resto della trilogia era stata la tomba di Agamennone (una piattaforma circolare con monitor calpestabili). Sulla destra una grande entrata, del palazzo evidentemente, messa in scena come il sottopassaggio del ponte. Sull'orchestra un divano bianco. L'atmosfera che si respira, i costumi e la messinscena tutta riporta agli anni trenta del novecento,



avvolgendo la scena con un velo di perbenismo borghese che nulla ha a che fare con la greicità ma che riporta, inevitabilmente, alle grandi dittature del Novecento.

Le Erinni sono rappresentate con dei vestiti luccicanti, quasi fossero delle attrici degli anni Trenta appunto, e sono solo tre. Apollo sia nel costume che negli atteggiamenti in scena sembrerà una sorta di valletto, con un portamento dignitoso da dio ma comunque caratterizzato da una certa viltà nel prendere alcune posizioni. Questa “viltà” è evidente quando, poco prima del processo, risponde a una chiama al telefono (presente in scena su un tavolino sulla destra). Ovviamente il pubblico non sente suonare il telefono e non sa con chi sta parlando ma, registicamente, sembra che Apollo prenda ordini da qualcuno.

Per finire, essendo stata l’opera concepita come una vera opera lirica, gli attori si esibiscono quasi come se seguissero partitura. Ma proprio il momento in cui Atena annuncia l’assoluzione regna il silenzio. Il silenzio assume in questo caso un valore di altissima tensione. È l’unico punto dell’opera in cui la musica si ferma e



all'orecchio le parole da dire), chiuda la scena uscendo per ultimo guardando il pubblico come se volesse dire: guardate cosa avete fatto!

Apollo quindi sembra non partecipare ma dietro la decisione di Oreste di diventare un tiranno c'è lui. Sembra addirittura avallare proprio quei versi che il regista ha deciso di tagliare: «Se viene a mancare un retto discernimento, ne può risultare grande sciagura: un solo voto, depresso, è in grado di rialzare una casa».

Conclusioni

Dunque Apollo influisce sulla vera e propria “costruzione” di un preciso rituale politico-religioso che Atena, nei fatti, imporrà alla città di Atene? Eschilo vuole forse attribuire ad Apollo un ruolo sì secondario ma fondamentale nel rimarcare le parole di Atena? E ancora, si può intravedere nell'*Oresteia* un preciso messaggio politico che, in qualche modo, prendesse una decisa posizione sulle questioni interne alla *polis*? Eschilo scrisse una tragedia politica?

passaggio chiave molto importante: è il voto di Atena che libera Oreste e sono le parole di Apollo che avallano quell'assoluzione e l'istituzione di un tribunale umano. Ma, per Eschilo, l'Areopago, così come tutte le assemblee e tutte le azioni degli uomini, saranno sempre soggette alla volontà degli dei. Lo stesso discorso di Atena (690-706), senza addentrarci troppo, è incentrato sulla necessità della guerra e sulla paura come fondamento dello Stato²⁷. Eschilo pur rimarcando spesso che il problema della *polis* è la discordia interna, sosteneva anche che la guerra esterna era necessaria perché l'impero ateniese si reggeva proprio sulla capacità di fare e vincere le guerre esterne. Tanto è vero che le *Eumenidi*, nei versi che riguardano gli auguri di prosperità alla città non accennano mai alla pace. Riguardo alla paura è particolarmente interessante l'interpretazione di Di Benedetto che pensa che il dramma della casa degli Atridi, la discordia interna ad un *genos* potesse essere presa a modello da parte dei cittadini di Atene per non generare conflitti interni che porteranno solo, come per gli Atridi appunto, morte e distruzione senza una vera e propria soluzione che non preveda l'intervento divino. Eschilo, secondo Di Benedetto, proprio per generare quella paura, utilizza la scena finale come un grande tribunale dove i partecipanti, il pubblico cioè, dovessero appunto sentirsi parte integrante di quello che stava accadendo e potessero capire, perché lo stavano vivendo in diretta, a cosa portavano le diatribe interne a una città.

Il messaggio di Eschilo, se di messaggio vogliamo parlare, era dunque etico-politico e religioso: tutta la società doveva essere in pace al proprio interno per poter prosperare attraverso le guerre con l'esterno. Nessun schieramento di campo, né democratico né conservatore, solo una ammonizione profonda e sentita di ciò che accade ad una città se al proprio interno regna la paura. Questo tipo di atteggiamento, tra l'altro, rende bene l'idea di Atene come città proiettata all'esterno e che attua proprio politiche che oggi chiameremmo imperialiste.

Ovviamente gran parte di tutto questo oggi, nelle messinscene contemporanee, è andato perduto.

Il lavoro di Carriglio non sembra essere stato particolarmente impegnato nell'esaltare nessuna particolare intenzione eschilea. Il lavoro risulta centrato sulla parola e sembra più essere concentrato sulla creazione del primo tribunale (in cui, ricordo, il voto risolutivo è affidato a una dea). Dunque nulla nella messinscena del 2008 sembra lasciar trasparire l'intenzione registica di interpretare le parole di Eschilo, o analizzare le vicende dell'intera trilogia con un *focus* specifico su un aspetto, che sia quello politico, o etico o rituale-religioso.

²⁷ Di Benedetto, 1978, pp. 180-230.

Diversa la concezione dell'opera di Eschilo nella messinscena del 2014. L'intera trilogia per la regia di D. Salvo è molto fedele al testo. La scelta dei livelli interpretativi, dal punto di vista scenico, risulta davvero efficace. Atena è lontana, in alto, seduta su un trono e compie pochissimi movimenti. Risuona la sua voce in tutta la sua regalità. Apollo è, come dicevamo, su questo carro che gli permette di salire visivamente allo stesso livello di Atena e di scendere al livello di Oreste e delle Erinni. Proprio dal livello più alto risuonano le frasi che abbiamo analizzato e il regista e l'interpretazione attoriale pongono l'accento proprio su quelle frasi. La musica, come dicevo, è perfetta per creare quel clima di attesa per la sentenza. Tutta la messinscena sembra rispondere alle volontà di Eschilo: il teatro sembra un grande tribunale in cui il pubblico partecipa attivamente alla scelta del popolo.

Originale è sicuramente la messinscena di Livermore. Il regista spiazza tutti con l'incendio al popolo e pone Oreste, oramai assolto, come capace di creare e "crearsi" dittatore. Insomma la decisione del tribunale ritualmente creato da Atena, creduta giusta, genera mostri (la dittatura). Dunque, per Livermore, il popolo può sbagliare, gli umani possono sbagliare e soprattutto gli dei possono sbagliare. La punizione per il popolo per lo sbaglio compiuto sono le fiamme. Potrebbe anche intendersi che il popolo, in quanto tale, non esiste. Potrebbe anche intendersi che quella che oggi intendiamo una democrazia non è altro che una dittatura camuffata. Insomma Livermore ignora Eschilo e pone dubbi su tutti, soprattutto sull'operato degli dei. Qualunque sia stata l'intima intenzione registica come è giusto che sia, è compito dello spettatore leggere quel che riesce, quel che può, quel che vuole.

Nelle tre messinscene contemporanee il ruolo di Apollo è assolutamente secondario. Forse Salvo riesce a dare al personaggio un minimo di spessore ma, a mio giudizio, comunque al di sotto delle aspettative. Apollo infatti, seppur abbia un ruolo in Eschilo di primo piano in quanto protegge e guida Oreste, nella realtà della messinscena contemporanea risulta sempre sovrastato da Atena. Ovviamente questo sbilanciamento è in qualche modo voluto dallo stesso Eschilo ma quel che si perde, a mio giudizio, è proprio questa "seconda linea" attoriale che però aggiunge e talvolta amplifica lo spessore dei personaggi "principali". Per questo Eschilo alla fine del famoso monologo di Atena sente il bisogno di sottolineare alcuni concetti espressi dalla dea attraverso le parole di un altro dio, che pone una sorta di sigillo a rafforzare le già precise parole della dea. Inoltre, l'espedito di Eschilo, rende la creazione del Tribunale e le procedure "giuridiche" una sorta di scelta collettiva degli dei.

In conclusione dobbiamo riflettere sulla potenza del mezzo comunicativo che chiamiamo teatro e delle tragedie che portiamo in scena nel contemporaneo. Il teatro permette interpretare dei fatti senza necessariamente imporre un'unica

soluzione, riuscendo a dare allo spettatore la possibilità di interpretare secondo le proprie capacità. La tragedia poi ci permette di usare schemi interpretativi vecchi di duemila anni e trasportarli nella contemporaneità con le dovute differenze e le dovute modernizzazioni senza mai tradire l'idea di base: il teatro era ed è l'unica arte che avviene nello stesso momento in cui c'è un pubblico a guardarlo; è quel rito collettivo che vede partecipare tutte le parti coinvolte tanto da risultare spesso, dal punto di vista emotivo, un unico amalgama tra coloro che stanno "facendo" il teatro e coloro che ne stanno solo "usufruendo". Oggi è rimasta l'unica arte che prevede la presenza fisica dell'artista e del pubblico. Fatto rivoluzionario in una cultura sempre più portata a filtrare la realtà attraverso uno schermo.

Bibliografia

- Archivio AFI della Fondazione INDA, Siracusa.
- Canfora, L. (2004). *La democrazia. Storia di una ideologia*. Roma-Bari: Laterza.
- Canfora, L. (2012). Il cittadino, in J.P. Vernant (Ed.), *L'uomo greco*. Bari: Laterza.
- Carter, D.M. (2004). Was Attic Tragedy Democratic?. *Polis: The Journal for Ancient Greek and Roman Political Thought*, 21 (1-2), 1-25.
- Centanni, M. (Ed.). (2007). *Eschilo, Tragedie*. Milano: Mondadori.
- Di Benedetto, V. (1978). *L'ideologia del potere e la tragedia greca*. Torino: Einaudi.
- Gagarin, M. (1975). The vote of Athena. *American Journal of Philology*, 96 (2), 121-127.
- Giannotti, A. (2018). Cose orribili a dirsi, cose orribili a vedersi": la paura politica nelle Eumenidi di Eschilo. In M. de Poli (Ed.). (2018). *Il teatro delle emozioni: la paura: Atti del 1.° Convegno Internazionale di Studi* (pp. 195-216). Padova: University Press.
- Goldhill, S. (1987). The Great Dionysia and Civic Ideology. *The Journal of Hellenic Studies*, 107, 58-77.
- Griffin, J. (1998). The Social Function of Attic Tragedy. *The Classical Quarterly*, 48 (1), 39-61.
- Harris, E.M. (2019). *Aeschylus' Eumenides. The Role of the Areopagus, the Rule of Law and Political Discourse in Attic Tragedy*, in A. Markantonatos and E. Volonaki. *Poet and Orator: A Symbiotic Relationship in Democratic Athens* (pp. 389-419). Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Hester, D.A. (1981). The casting Vote, *American Journal of Philology*, 102 (3), 265-74.
- Medda, E., Battezzato L., & Pattoni M.P (Tr. E note). (2016), *Eschilo. Oresteia*. Introduzione di V. Di Benedetto. Milano: Fabbri-Centauria.
- Piccirilli, L. (1987). L'assassinio di Efialte. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie III, 17 (1), 9-17.
- Podlecki, A. J. (1989). *Aeschylus. Eumenides*. Cambridge: Warminster, Cambridge.
- Sommerstein, A.H. (1989). *Aeschylus. Eumenides*. Cambridge: Cambridge University Press.

