

Συναγωνίζεσθαι  
Studies in Honour of Guido Avezzù

Edited by Silvia Bigliazzi, Francesco Lupi,  
Gherardo Ugolini



**Skenè Studies I • 1**

Executive Editor	Guido Avezzù.
General Editors	Guido Avezzù, Silvia Bigliuzzi.
Editorial Board	Simona Brunetti, Francesco Lupi, Nicola Pasqualicchio, Susan Payne, Gherardo Ugolini.
Managing Editors	Serena Marchesi, Savina Stevanato.
Editorial Staff	Francesco Dall'Olio, Marco Duranti, Carina Fernandes, Antonietta Provenza, Emanuel Stelzer.
Layout Editor	Alex Zanutto.
Advisory Board	Anna Maria Belardinelli, Anton Bierl, Enoch Brater, Jean-Christophe Cavallin, Rosy Colombo, Claudia Corti, Marco De Marinis, Tobias Döring, Pavel Drabek, Paul Edmondson, Keir Douglas Elam, Ewan Fernie, Patrick Finglass, Enrico Giaccherini, Mark Griffith, Daniela Guardamagna, Stephen Halliwell, Robert Henke, Pierre Judet de la Combe, Eric Nicholson, Guido Paduano, Franco Perrelli, Didier Plassard, Donna Shalev, Susanne Wofford.

Copyright © 2018 S K E N È  
All rights reserved.  
ISSN 2464-9295  
ISBN 978-88-6464-503-2  
Published in December 2018

No part of this book may be reproduced in any form  
or by any means without permission from the publisher  
Dir. Resp. (aut. Trib. di Verona): Guido Avezzù

P.O. Box 149 c/o Mail Boxes Etc. (MBE 150) – Viale Col. Galliano, 51, 37138, Verona (I)

S K E N È Theatre and Drama Studies

<http://www.skenejournal.it>

[info@skenejournal.it](mailto:info@skenejournal.it)

# Contents

SILVIA BIGLIAZZI - FRANCESCO LUPI - GHERARDO UGOLINI Πρόλογος / Prologue	9
---	---

## Part 1 – Τραγωδία / Tragedy

1. STEPHEN HALLIWELL “We were there too”: Philosophers in the Theatre	15
2. MARIA GRAZIA BONANNO Tutto il mondo (greco) è teatro. Appunti sulla messa-in-scena greca non solo drammatica	41
3. VITTORIO CITTI Una nota inutile ad Aesch. <i>Suppl.</i> 950	69
4. ANGELA M. ANDRISANO Le <i>performances</i> della Pizia (Aesch. <i>Eum.</i> 29-33)	81
5. PIERRE JUDET DE LA COMBE Una dialettica regale. Gli argomenti della regina sulla ricchezza in Aesch. <i>Pers.</i> 159-69.	91
6. LIANA LOMIENTO Osservazioni critico-testuali e metriche su Aesch. <i>Eum.</i> 352-3 = 365-6	107
7. ENRICO MEDDA Alcune congetture inedite di A.E. Housman all' <i>Agamennone</i> di Eschilo	133
8. FRANCO MONTANARI Mito e poesia: la figura di Clitennestra dall' <i>Odissea</i> a Eschilo	147

9. ANTONIETTA PROVENZA Un destino paradigmatico. L'ibrido e la necessità del γάμος nel mito di Io	167
10. ALESSANDRO GRILLI Forme e funzioni della parola magico-sacrale nei <i>Sette contro Tebe</i>	195
11. GIOVANNI CERRI Antigone, Ismene e sepoltura di Polinice: protostoria di un mito	219
12. RENZO TOSI Creonte e il potere che rivela l'uomo (Soph. <i>Ant.</i> 175-7)	237
13. ROBERTO NICOLAI Perché Edipo è chiamato τύραννος? Riflessioni sull' <i>Edipo re</i> come tragedia del potere	251
14. SETH L. SCHEIN The Second <i>Kommos</i> in Sophocles' <i>Philoctetes</i> (1081-1217)	277
15. CAMILLO NERI <i>Marginalia Colonea</i>	299
16. FRANCESCO LUPI <i>Minima Sophoclea</i> . Fr. 150, 722, 338 R. <sup>2</sup>	323
17. PAOLA ANGELI BERNARDINI Ecuba, le prigioniere troiane e la presenza del mare nelle <i>Troiane</i> di Euripide	341
18. ADELE TERESA COZZOLI Azione drammatica e metateatro nell' <i>Oreste</i> di Euripide	359
19. JORDI REDONDO <i>Alcestis</i> : Pro-Satyrical or Simply Romantic Tragedy?	385
20. MARCO ZANOLLA Tracce di polemica contro il <i>ploutos</i> nell' <i>Alcmena</i> di Euripide: fr. 95, 96 e 92 Kn.	403

21. EDWARD M. HARRIS  
Pollution and Purification in Athenian Law  
and in Attic Tragedy: Parallels or Divergences? 419

## Part 2 – Κωμωδία / Comedy

22. ANDREAS BAGORDO  
κομψευρικῶς. Tracce di Euripide socratico-sofistico  
nella commedia attica 457
23. MARCO DURANTI  
Due questioni interpretative nelle *Ecclesiazuse*  
di Aristofane (vv. 1089-91, 1105-11) 491
24. GIUSEPPE MASTROMARCO  
Aristofane, *Le donne che occupano le tende*, fr. 488 K.-A. 503
25. OLIMPIA IMPERIO  
I demagoghi nelle commedie di Aristofane e dei suoi rivali 515
26. ANDREAS MARKANTONATOS  
The Heracles Myth in Aristophanes' *Acharnians*:  
The Boeotian and Dicaeopolis Scene (ll. 860-958) 545
27. PIERO TOTARO  
Antiche e nuove esegesi di Aristofane, *Pluto* 168 563
28. FAUSTO MONTANA  
Lamia nella *Collana* di Menandro (fr. 297 K.-A.) 585
29. GUIDO PADUANO  
Un tema della Nea: la verità come perfetto inganno 599
30. MASSIMO DI MARCO  
Una probabile eco della parodia comica del *Ciclope*  
di Filosseno in Ermesianatte (fr. 7.73-4 Powell) 615

### Part 3 – Παράδοσις / Reception

31. MARIA PIA PATTONI  
Tragic and Paratragic Elements in Longus' *Daphnis and Chloe* 633
32. PAOLA VOLPE  
Il Ciclope: un mostro tra antico e moderno 653
33. ERIC NICHOLSON  
Finding Room for Satyrs at the Theatrical Table,  
from Ancient to Modern Times 675
34. FRANCESCO DAL'OLIO  
Oedipus Tyrant? Tyranny and Good Kingship  
in Alexander Neville's Translation of Seneca's *Oedipus* 693
35. SILVIA BIGLIAZZI  
Euripidean Ambiguities in *Titus Andronicus*:  
the Case of Hecuba 719
36. VAYOS LIAPIS  
On the Sources of Petros Katsaitis' *Iphigenia* (1720): Between  
Lodovico Dolce, Molière, and the Commedia dell'Arte 747
37. GHERARDO UGOLINI  
Il Genio della tragedia. Antigone nel *Vorspiel* di Hofmannsthal 783
38. DOUGLAS CAIRNS  
Fascism on Stage? Jean Anouilh's *Antigone* (1944) 805
39. AVRA SIDIROPOULOU  
Negotiating Oblivion: Twenty-First Century Greek  
Performances of Ancient Greek Plays 833
40. MARTINA TREU  
'Guidaci a passo di danza'. Cori comici sulla scena 857
41. ADELE SCAFURO AND HIROSHI NOTSU  
Miyagi's *Antigones* 881

## Part 4 – Ἐξω τοῦ θεάτρου / Theatre and Beyond

42. ANTON BIERL <i>Symmachos esso</i> : Theatrical Role-Playing and Mimesis in Sappho fr. 1 V.	925
43. WALTER LAPINI La casa dei belli (Asclepiade AP 5.153)	953
44. MAURO TULLI Plato's κάλλιστον δρᾶμα in Greek Biography	963
45. SIMONA BRUNETTI Il coraggio di tradire per poter tramandare: un allestimento contemporaneo del <i>Gysbreght van Aemstel</i> di Joost van den Vondel	975
46. NICOLA PASQUALICCHIO Piano d'evasione: carcere e utopia negli Shakespeare della Compagnia della Fortezza	1003
47. SOTERA FORNARO Il giovane rapsodo nella Stanza della Segnatura di Raffaello	1025
The Authors	1043

### Appendix

Guido Avezzù's Publications (1973-2018)	1079
---	------

## Una dialettica regale. Gli argomenti della regina sulla ricchezza in Aesch. *Pers.* 159-69.

PIERRE JUDET DE LA COMBE

### Abstract

Scholars have often deemed queen Atossa's reasoning at Aesch. *Pers.* 165-9 illogical. However, it is possible to reconstruct the strict coherence of her line of argument. After evoking the wealth and the prosperity of the royal palace, the queen expresses her fear of losing them by articulating, in a strictly dialectical manner, which shows the chorus her command of discourse and its legitimacy, three terms not two: not only wealth and the massive presence of men (the effects of the absence of either term are to be feared, since wealth is not worth per se, but only as a manifestation of power over the collectivity and, conversely, as something that can be defended by the 'men', whose absence, after the departure of the army, raises distress), but also the presence of a third term, as a way out of this double danger: namely, the king (who is not to be confused with 'the men'), since he guarantees the link between material goods and political community. Now, this guarantor is absent. In this way, Atossa expounds both the nature and the weaknesses of the imperial political model.

La tragedia greca è politica nel senso che riflette e fa riflettere gli spettatori sulla natura del legame politico fondamentale che unisce una società e allo stesso tempo le permette di rappresentare se stessa.<sup>1</sup> Lo fa in modo critico, secondo due procedimenti: presentando momenti di crisi che attraversano, distruggono o, almeno, mettono in pericolo sia figure regali sia la città di cui essi sono a capo,<sup>2</sup> e anche mettendo a confronto, grazie al gioco teatrale e ai

1 Queste riflessioni sono basate sugli utili scambi d'opinione avuti con Guido Avezzi e con altri studiosi che hanno discusso il suo contributo presentato presso la Fondation Hardt (Avezzi 2009).

2 Per riprendere dei termini sociologici, si può dire che la tragedia rappresenta simultaneamente delle crisi soggettive mettendo in dubbio identità individuali quando il mondo vissuto che le supporta diventa propriamente invivibile, e delle crisi di sistema che toccano l'insieme di una società (crisi oggettive). In questo senso, non è un'auto-rappresentazione della città, co-



travestimenti multipli che esso consente, dei differenti modelli di applicazione del principio politico. Le guerre persiane hanno mostrato ai Greci il potere immenso ma anche la debolezza di un modello politico altro rispetto al loro, ovvero l'impero. Otto anni dopo la battaglia decisiva presso Salamina, in un'epoca in cui Atene è a sua volta tentata da una politica imperiale, Eschilo analizza con precisione l'iniziativa di Serse e le norme e i valori che la sottendono. Rimuovendo dalla scena per la maggior parte dell'opera il suo protagonista, il re sconfitto, e facendo parlare a lungo gli Anziani del coro, la regina e Dario, uscito per qualche tempo dall'Ade, Eschilo attua quella che si può chiamare una generosa ricostruzione della logica persiana. Egli esamina nello stesso tempo ciò che la sconfitta del giovane re ha distrutto in termini di successo, saggezza, splendore e potere, e in maniera rigorosa ricerca in questo potere passato le cause della sconfitta. Ricostruisce, così, con cura un sistema persiano – a un tempo sociale, politico e affettivo – coerente, e rende comprensibile il contrasto di tale sistema con quello ateniese senza caricaturarlo e mostrandolo con l'aiuto di materiali simbolici che i Greci condividono, cioè le forme musicali, linguistiche, gestuali che definiscono la tragedia, e le tradizioni simboliche, soprattutto epiche, che hanno costruito la cultura ateniese e greca in generale.<sup>3</sup>

Eschilo procede in modo non didattico o moralizzante, ma drammaturgico, vale a dire esperienziale, attraverso le esperienze affettive e intellettuali vissute da questi Anziani sconcertati per l'enormità e la novità dell'impresa condotta dal giovane re, il quale, contro l'uso persiano, ha fatto prendere la via del mare al proprio esercito. L'angoscia che ne risulta, a sua volta, è immensa. I perso-

---

me si è spesso detto: la tragedia sottopone la *polis* ai capricci e ai tormenti di una crisi interna agli individui che essa porta in scena, ciò che le altre forme pubbliche di discorso non fanno. La tragedia partecipa all'applicazione del principio politico in quanto tematizza le ragioni e i modi dell'appartenenza al corpo politico in riferimento a individui fortemente segnati e isolati dal loro destino.

3 Per il modo in cui Eschilo impiega Omero nella sua presentazione del conflitto e per il decentramento che egli impone agli spettatori ateniesi, invitati a provare empatia per i Persiani e dunque a provare tristezza per i vinti, durante la rappresentazione, rimando al mio studio del 2011.

naggi, i cui punti di riferimento tradizionali crollano, sono condannati a formulare delle ipotesi sul senso di ciò che essi presagiscono e, una volta annunciata la disgrazia, sul senso dell'evento. Lo spettatore greco potrà così interrogarsi sulle ragioni oggettive – e cioè politiche, religiose, militari ed economiche – del disastro, ma anche sulla sconfitta soggettiva, in senso psicologico e culturale, che un'esperienza così traumatica ingenera negli individui. Egli sarà tanto più invitato a farlo in quanto Eschilo si preoccupa di presentare l'invasione persiana nei termini eroici propri della cultura greca, facendo dell'invasione nemica l'equivalente inverso della Guerra di Troia e di Serse un Agamennone iliadico che fallisce. Viene così stabilito un *medium* comune tra i vincitori e i loro avversari, che non sono 'altri', 'barbari' in senso discriminatorio, ma la realizzazione intempestiva e senza speranza di idee ugualmente correnti nella cultura degli spettatori.

L'ingresso in scena della regina testimonia questa volontà di comprendere dall'interno l'impresa persiana. Condividendo la propria angoscia con i vecchi del coro, la regina espone diversi aspetti del sistema ideologico persiano che Eschilo tenta di ricostruire. Atossa propone un'idea della regalità in una serie di discorsi che ne mostrano i limiti. Tale idea è contraddittoria per il fatto che rivela l'incapacità della regina, che ha accompagnato Dario nelle grandi conquiste dell'impero, di comprendere le ragioni politiche del probabile fallimento di suo figlio, annunciatogli da un incubo.

La scena si apre con due discorsi: il primo, in tetrametri trocaici, analizza il contenuto dell'angoscia provata dalla regina – è il passaggio che affronterò più specificamente in questa sede –; il secondo, in trimetri giambici,<sup>4</sup> racconta un sogno e quindi un presagio. Il contenuto del sogno è apertamente politico: esso rende evidente l'impossibilità di un governo unificato della Persia e della Grecia quale progettato da Serse. Il primo discorso è politi-

<sup>4</sup> Philippe Rousseau è riuscito a trovare il principio della ripartizione tra questi due metri nei *Persiani*: i passi in cui il rapporto immediato tra gli interlocutori è al centro degli scambi sono in tetrametri, i passi in cui è marcata la lontananza – che sia il sogno della regina, i discorsi dei messaggeri o gli sviluppi narrativi di Dario – sono in trimetri (mi riferisco a una relazione inedita presentata al simposio Cornell-Harvard-Lille del maggio 1999, presso la Cornell University).

co in un altro senso. Non vi si parla del potere imperiale, del governo del mondo, ma di una dinamica interna alla società persiana che rischia di distruggerla. Se i due discorsi non sono collegati tra loro, ciò è dovuto al fatto che la ragione dell'incapacità di Serse di dominare la Grecia, come manifestano il sogno e il presagio che segue, resta misteriosa per la regina. Tuttavia – e questo è senza dubbio il motivo d'interesse della scena –, la mancanza di comprensione da parte della regina e il modo in cui giustappone i suoi due discorsi sembrano indicare ciò che, in quanto rappresentativo di un passato glorioso, ella ritiene essere l'identità persiana.

Nel sogno che Atossa racconta (vv. 181-99),<sup>5</sup> il re Serse sulle prime non appare un folle: in piedi su un carro regale egli, come deve fare ogni buon re secondo il “ritratto del principe” tracciato da Esiodo nella sua *Teogonia* (v. 87), cerca di pacificare un conflitto politico, una *stasis* (v. 188) occorsa tra la Grecia e la Persia, che formano il giogo da lui creato. È tanto più giustificato a farlo in quanto queste due potenze sono presentate come sorelle. Esse non sono estranee l'una all'altra. Il re, volendo forzare la giovane greca a obbedirgli e a non turbare il giogo, pensava di riattualizzare questa comunanza originaria e di imporre un ordine armonioso. Non aveva compreso che il sorteggio che aveva irreversibilmente separato le sorelle e ripartito i loro rispettivi territori (v. 187) corrispondeva alla volontà divina di distinguere due modelli umani di governo e, pertanto, di impedire qualsiasi tentativo di unificazione.<sup>6</sup> Il sogno pone un problema politico nel senso che mostra i limiti di un potere imperiale che può conquistare e assoggettare certe popolazioni, come ha fatto Dario con successo, ma che deve astenersi dall'entrare in Grecia. La ragione di ciò è tanto più oscura in quanto nel segno mantico successivo al sogno, ugualmente raccontato dalla regina, la Persia è rappresentata come un'aquila atterrita attaccata da un falco (vv. 205-10). Ora, se l'aquila è l'uccello di Zeus, come può essere sconfitta? Volendo dominare dal suo carro le due giovani donne aggregate, Serse ha preso il posto del dio sovrano e

5 Sulla relazione tra sogni e intrighi nell'intera opera eschilea, cf. ora Abbate 2017.

6 Come confermerà Dario ai vv. 762-4: Zeus ha posto l'Asia sotto il controllo di un solo uomo, ciò che non ha fatto per la Grecia.

pensava pertanto di reggere il mondo tenendole unite nonostante la loro diversità.

Una questione rilevante di teoria politica viene così implicitamente posta: gli dei hanno compiuto una suddivisione del mondo tra due forme di società (nessuno dei due modelli è universalizzabile), ma quest'ordine politico divino non può assumere la forma di un ordine umano universale. La posizione di Zeus, il quale ha presieduto alla suddivisione, resta inaccessibile agli umani; nessuno di loro ne è il rappresentante,<sup>7</sup> anche se, come dirà più tardi il coro, Dario era, al pari di Zeus, un'intelligenza regnante su una molteplicità di popoli (v. 900). Tuttavia, Dario esercitava questo potere olimpico entro i confini che aveva imparato a non valicare dopo la sua sconfitta a Maratona.

A differenza del secondo, il primo discorso della regina (vv. 159-72) non presuppone alcun intervento divino, né in un sogno né nell'osservazione degli uccelli. Ella vi analizza un'angoscia notturna e la espone pubblicamente per sottoporla al parere dei coreuti. Sentimento e ragione si uniscono e ciò rende la lettura difficile. Mentre il sogno e il presagio hanno messo la regina di fronte a situazioni totalmente imprevedute e incomprensibili – anche se il loro significato negativo è chiaro –, qui ella ragiona ricorrendo al buon senso. L'obiettivo retorico è quello di stabilire un legame con i vecchi consiglieri e di incoraggiarli a esercitare la loro intelligenza critica su un'informazione che non si aspettavano. Le hanno appena annunciato di temere che il dio abbia cambiato predisposizione nei confronti dell'armata persiana e che non la protegga più (v. 158). Atossa subito risponde di giungere precisamente per il fatto che nutre la stessa inquietudine (“Per questo giungo”, v. 159<sup>8</sup>). Per convincerli a interessarsi alla forma particolare e stupefacente che un'angoscia analoga alla loro ha assunto in lei, la regina deve prima dimostrare di saper esprimere il loro mondo comune, di saper evocare la forza e la grandezza di ciò che è minacciato – la fe-

<sup>7</sup> Lo scatenarsi della violenza provocata da Serse lo assimila piuttosto all'ultimo avversario di Giove, Tifeo: *κῦάνειον δ' ὄμμασι λεύσσω φονίου δέργμα δράκοντος*, “Fosco volgendo lo sguardo con occhi di drago bramoso di sangue” (vv. 80-1); cf. Hes. *Th.* 823-5.

<sup>8</sup> Tutte le traduzioni italiane dei passi citati dei *Persiani* di Eschilo, salvo diversa indicazione, sono di Luigi Belloni in Eschilo (1988), con adattamenti.

licità dell'impero – e di rendere conto della minaccia. Ella delinea un mondo che li include. Ora, questo mondo familiare non coincide con quello che il suo secondo discorso farà intravedere come rottura futura.<sup>9</sup> Rimane uno iato tra ciò che l'angoscia permette di formulare razionalmente come possibilità temute e la radicalità della catastrofe presentita.

La regina inizia evocando il luogo privato che ha lasciato per entrare nello spazio pubblico dove ella giunge a incalzare il coro (vv. 159-60):

ταῦτα δὴ λιποῦσ' ἰκάνω χρυσεοστόλμους δόμους  
καὶ τὸ Δαρείου τε κάμὸν κοινὸν εὐνατήριον. 160

[Per questo giungo, lasciato il palazzo coperto d'oro / e il talamo nuziale comune a me e a Dario.]

La rappresentazione non è banale. La regina fa della camera reale il luogo che ha saputo associare perfettamente i due termini di cui ella temerà l'antagonismo nei versi seguenti, vale a dire la ricchezza (πλοῦτος) e la prosperità (ὄλβος): l'oro che riveste la camera ospitava un'unione. Ricchezza e vita condivisa coincidevano felici. Inoltre l'oro, come tema ricorrente nell'opera, segnala il legame mitico tra Persia ed età dell'oro realizzatosi con l'impero al culmine della sua prosperità, sotto Dario. Ma questo legame, ricordato da una regina ormai privata del suo sposo, è qui chiaramente declinato al passato. In un secondo momento, Atossa stabilisce un legame con il coro. Al pari di esso, è torturata dall'angoscia:

κάμῃ καρδίαν ἀμύσσει φροντίς· ἔς δ' ὑμᾶς ἔρω  
μῦθον οὐδαμῶς ἑμαυτῆς οὔσ' ἀδείμαντος, φίλοι . . .

[Anche a me un affanno lacera il cuore. Ma vi dirò / un racconto, amici, del tutto temendo in me stessa . . . (trad. con adattamenti)]

<sup>9</sup> Come è stato più volte notato, la scena trova il suo parallelo nel primo episodio dell'altra 'tragedia del ritorno' che è l'*Agamennone*. Tale episodio oppone in modo analogo il coro e la regina. Mentre nell'*Agamennone* la regina comincia dall'elemento stupefacente, con il racconto della catena di fuoco, passando poi, per convincere il coro, a una presentazione ragionata dell'evento, così da far leva sul buon senso, qui invece segue l'ordine inverso.

Il testo è difficile.<sup>10</sup> Il genitivo ἐμαυτῆς ha incontrato lo scetticismo di numerosi critici. La costruzione più semplice sarebbe quella di considerarlo un genitivo oggettivo costruito con ἀδείμαντος: “(non senza avere) una paura per me” (cf. Sidgwick 1903; Groeneboom 1960). Ma si può obiettare che la regina, di fatto, non esprime alcuna paura per se stessa, ma per la prosperità dell’impero e per Serse (cf. Housman 1888; Broadhead 1960; Belloni in Eschilo 1988; Garvie 2009). Un’altra soluzione sarebbe quella di legare il pronome non a ἀδείμαντος ma a μῦθον: “un discorso che non è assolutamente il mio” (Italiae 1953; West 1990). La regina si starebbe riferendo a un’autorità tradizionale.<sup>11</sup> Quello che dirà non verrà da lei. Ciò presuppone che questa saggezza ereditata si trovi nell’immediato seguito (si tratterebbe dei pericoli di una ricchezza troppo grande – ma, come si vedrà, il testo non sembra dire ciò). Seguendo questa linea, Sommerstein (in Eschilo 2008) ipotizza una lacuna, più o meno estesa, tra ἐμαυτῆς e ἀδείμαντος. Le parole perdute chiarirebbero il riferimento alla tradizione o enuncerebbero una massima. Ma la frase ἐς δ’ ὑμᾶς ἐρῶ μῦθον, “io vi dirò un discorso”, sembra annunciare l’intera narrazione che seguirà, con il sogno e il presagio, piuttosto che questa parte gnomica. Le parole saranno della regina, che non le riporta da altri (Garvie). È dunque meglio tornare alla costruzione che lega ἐμαυτῆς a ἀδείμαντος e fare del pronome un genitivo di relazione (Burzacchini 1980) piuttosto che di origine, o, meglio, un genitivo soggettivo, costruito con il δέιμα presente in ἀδείμαντος, “(non) senza la paura che provo personalmente”. La prima persona, fortemente enfatizzata, contrasta con il ‘voi’ di “io vi dirò” e riprende l’“anche me” (κάμῃ) del verso precedente. Un’angoscia si sostituisce all’altra, quella della regina a quella del coro, e quest’ultimo è avvertito che il discorso ben articolato e ragionato che sta per ascoltare esprime in realtà un impulso invasivo. Due toni contrari, patetico e razionale, si mescolano. I due versi seguenti sviluppano il contenuto della paura. Essi hanno dato vita a un annoso dibattito (vv. 163-4):

10 Per la discussione che segue, riprendo e sviluppo le note scritte con Myrto Gondicas che accompagnano la nostra traduzione dell’opera (2018).

11 L’aggettivo ἀδείμαντος deve allora essere accompagnato da una negazione. West riprende una variante sopralineare del ms. Q: οὐδὲ per οὐσ’.

μη μέγας πλοῦτος κονίσας οὐδας ἀντρέψη ποδὶ  
ὄλβον, ὄν Δαρεῖος ἦρεν οὐκ ἄνευ θεῶν τινος.

[che grande ricchezza, impolverando il suolo abbia travolto col piede / una fortuna elevata da Dario senza l'aiuto d'un dio.]

Si dibatte perché non si capiva in cosa consistesse il contrasto tra la ricchezza (πλοῦτος) e la prosperità (ὄλβος),<sup>12</sup> tanto più che l'espressione μέγας πλοῦτος si ritrova ai vv. 754-5 in una replica della regina per designare positivamente l'"immensa ricchezza" accumulata da Dario. Poco prima, il re defunto si rammarica che la sua "immensa fatica di ricchezza" possa diventare "fra gli uomini razzia del primo venuto" (vv. 751-2). È dunque difficile connotare μέγας πλοῦτος in modo puramente negativo e vedervi un eccesso che rovinerebbe la felicità acquisita, secondo un'interpretazione piuttosto puritana del passaggio. Da dove viene, dunque, l'opposizione temuta dalla regina tra "grande ricchezza" e "felicità"?

È meglio seguire prima il testo. La regina vi esprime i suoi pensieri con un rigore dialettico dicotomico, difficile da interpretare ma rigoroso. In un primo momento ella evoca un possibile doppio disastro, che sembra non lasciare alcuna alternativa (vv. 165-7):

ταῦτά μοι διπλῆ μέριμν' ἄφραστός ἐστιν ἐν φρεσίν,                    165  
μήτε χρημάτων ἀνάνδρων πλήθος ἐν τιμῇ σέβειν,  
μήτ' ἀχρημάτοισι λάμπειν φῶς ὅσον σθένος πάρα.

[Nel mio cuore serpeggia questo indicibile e duplice affanno / che non abbiano pregio immense ricchezze senza uomini, / che a uomini privi di ricchezza non risplenda una luce pari alla loro forza. (trad. Paola Volpe, citata da Tenore 2016: 115)]

Una considerazione grammaticale, prima di tutto. Come indica la ripetizione della negazione modale μήτε, i due infiniti σέβειν (onorare) e λάμπειν (brillare) hanno la stessa funzione: informano sul contenuto della doppia angoscia della regina. Ella teme, da un lato, che l'intera ricchezza, se privata di uomini (se l'esercito non ritorna, massacrato, o meglio se resta troppo a lungo assente), non

<sup>12</sup> Si veda il dossier presentato da Broadhead nella sua appendice I, pp. 260-3.

venga considerata secondo la sua dignità, e, dall'altro, che la forza degli uomini della Persia, se la ricchezza venisse meno, non abbia alcuno splendore. Si forzerebbe il testo se si trasformassero queste due paure in constatazioni (cf. Belloni) o se si rendesse la prima un obbligo ("non si può onorare una ricchezza privata di uomini") e la seconda una constatazione di ordine generale ("senza ricchezza non c'è splendore"), come propongono Sidgwick e Italic. Una constatazione sarebbe introdotta dalla negazione οὔτε e non da μήτε (cf. Garvie).

Beni materiali (i χρήματα dei vv. 166 e 167, il termine si sostituisce a πλοῦτος) e presenza degli uomini sono dunque indissolubili, da una parte per l'uso delle ricchezze e per il riconoscimento del loro vero valore, in modo tale che non siano depredate da nessuno,<sup>13</sup> e dall'altra per il prestigio e il potere degli uomini. L'uno non può andare senza l'altro. Si può senza dubbio completare: in modo che la felicità (ὄλβος), e cioè il godimento ben ordinato delle ricchezze, sia assicurata.

I due timori sono legati e non solo simmetrici. Se mancano gli uomini – e cioè il corpo civile, obbediente e potente dei soldati – la ricchezza accumulata, non sorvegliata, può essere sottratta, e dunque svalutata, "senza onore", "senza prezzo". Il suo valore dipende, di fatto, dall'ordine politico che, allo stesso tempo, su di essa si fonda e, a sua volta, la legittima e la protegge. E, seconda paura: se questa ricchezza viene depredata, gli uomini potranno anche essere là, cioè ritornati, ma non avranno più lo splendore che l'oro gli dovrebbe conferire.<sup>14</sup>

La regina non sviluppa queste due possibilità da un punto di vista materiale come storia possibile dell'esercito e del palazzo; lo faranno altri nell'opera. Atossa si esprime formalmente, in modo dicotomico e polare, in una dialettica serrata: costruendo un quadrato a quattro termini, con due coppie di contrari (assenza di uomini + ricchezza / assenza di ricchezze + uomini), dimostra allo stesso tempo l'indissolubilità della ricchezza accumulata e dell'esi-

<sup>13</sup> È esattamente ciò di cui Dario avrà paura ai vv. 751-2.

<sup>14</sup> Si confronti il convincente studio di Tenore 2016. La "luce" sintetizza qui i due aspetti complementari della potenza persiana, i beni materiali e il valore morale.



stenza di un corpo sociale costituito che saprà goderne e custodirla, e la sua capacità di controllare la situazione, poiché ella sa esaurire l'insieme delle ipotesi possibili in una totalità ben articolata. Nel suo magnifico commento all'opera, Garvie si stupisce dell'irrazionalità della seconda paura espressa dalla regina (v. 167): come può affermare che degli uomini privi di beni non possono risplendere grazie alla loro forza, dal momento che secondo la definizione di tali uomini, poveri, essi non avrebbero alcuna forza? E tuttavia, da un lato, il fatto di essere "senza beni" è da considerare piuttosto come un accidente, come ciò che potrebbe sfortunatamente accadere all'esercito (siamo di fronte a una frase che esprime una paura e non una constatazione), e, dall'altro, questa paura è trasformata dalla regina in un'esposizione quasi geometrica di opposizioni tra situazioni contrarie. Atossa ragiona in termini formali.

Quello che segue è sorprendente, a prima vista. La regina sembra spiegare con un "perché" paradossale che la sua seconda paura è di fatto priva di oggetto, visto che la ricchezza è ben presente. Infatti, cambia strategia evocando la funzione essenziale non degli uomini in generale ma del re. Questi sarebbe una soluzione: potrebbe impedire alla Persia di cadere nella cattiva alternativa che ha appena esposto. Ma il re non c'è (vv. 168-9):

ἔστι γὰρ πλοῦτός γ' ἀμεμφής, ἀμφὶ δ' ὀφθαλμῶ φόβος·  
ὄμμα γὰρ δόμων νομίζω δεσπότης παρουσίας.

[Di certo la ricchezza è irreprensibile, ma la paura è nell'occhio; / penso, infatti, che l'occhio della casa sia la presenza del padrone. (trad. Paola Volpe, citata da Tenore 2016: 115, con adattamenti)]

La sequenza dei versi può sembrare illogica (cf. Garvie). Dopo aver temuto per gli uomini (prima frase che inizia con μήτε v. 166), quindi per la ricchezza (secondo μήτε, v. 167), ella aggiungerebbe con un "infatti", γάρ, di cui non si comprende la ragione, che il problema della ricchezza non si pone affatto, poiché essa è presente. "Infatti" non può dunque riferirsi al verso che precede, come ci si aspetterebbe.

La risposta a questa obiezione è, prima di tutto, che non si può separare le due proposizioni introdotte da μήτε. Esse formano un blocco. Il γάρ non si riferisce alla seconda proposizione, ma

a entrambe, e cioè al metodo dicotomico che ha seguito la regina. Presa dall'angoscia, Atossa l'ha razionalizzata costruendo in modo dialettico l'insieme delle ipotesi possibili. "Infatti" indica che il problema è ben posto, nella sua complessità, e che per definire ciò che è realmente angosciante era necessario passare per questo esame sistematico, in modo da trovare una soluzione. Mancando questa soluzione, e cioè la presenza di Serse, l'angoscia sarà rafforzata.

I vv. 168-9 aggiungono infatti un elemento nuovo e decisivo per la formalizzazione elaborata nei due versi precedenti. Enunciano ciò che consentirebbe di uscire dall'antitesi, anche se questa possibilità fallisce. Come abbiamo visto, le due ipotesi – ricchezza senza uomini o uomini senza ricchezze – non sono mutualmente esclusive, ma possono rafforzarsi (se l'esercito resta assente, e se, di conseguenza, l'oro è depredato<sup>15</sup>). La presenza dell'oro, ricordata dall'evocazione della camera regale, non basta dunque a garantire la sicurezza e la grandezza, né la presenza degli uomini. I versi introducono un terzo termine, con la presenza attesa del sovrano, e non solo degli uomini. La frase sviluppata dai vv. 168-9, "la ricchezza è là, ma il sovrano è assente", non coincide esattamente con la prima ipotesi, "una massa di beni senza uomini". Il sovrano non è un uomo come gli altri. La sua assenza può portare alla realizzazione dell'una e dell'altra ipotesi: se rimane assente con l'esercito, l'oro dell'impero sarà disdegnato come oro regale e disperso; se il palazzo è privo d'oro, non ci sarà più alcun segno di grandezza, di "luce" per l'esercito (v. 167). L'oro accumulato presuppone un custode permanente.<sup>16</sup>

Per uscire dall'antitesi delle due angosce, è dunque necessario un elemento umano in più, la presenza del sovrano, e la sua assenza giustifica la paura che suscita l'antitesi (da cui il γάρ). Il sovrano saprà garantire la forza e il perdurare del legame tra la ricchezza e gli uomini, come mostra il gioco metaforico sulla luce (φῶς, v. 167) e la visione (ὀφθαλμῶ, v. 168, ὄμμα, v. 169): senza ricchezze, manca "la luce", che garantisce la presenza dell'"occhio"

15 Dopo il racconto della sconfitta, il coro teme una rivolta del popolo, la cui lingua non avrà più una "sentinella" (vv. 591-2).

16 Come Dario poteva, secondo il coro, conquistare città e ricchezze "senza essersi spinto lontano dal focolare" (οὐδ' ἄφ' ἐστίας συθείς, v. 866).

che è il sovrano,<sup>17</sup> questa istanza luminosa che illumina e controlla.<sup>18</sup> Ora questo è ciò che manca per il momento: Serse è assente. La ricchezza è lì in casa. Viene definita “irreprensibile” (ἀμειφής), che non vuol dire che non attira l’odio degli uomini e degli dei perché moderata, secondo un’interpretazione moralizzante giustamente respinta da Garvie: egli ricorda che l’aggettivo ἀμειφής significa semplicemente che non c’è niente di sbagliato sulla quantità e sulla qualità di questa ricchezza. È là in abbondanza, come dovrebbe essere. Ma durante l’angosciosa assenza del sovrano, non produrrà alcuna prosperità, alcun ὄλβος.

Si capisce allora perché la regina poteva temere che “l’enorme ricchezza” persiana (il μέγας πλοῦτος del v. 163) venisse a distruggere la prosperità, l’ὄλβος che Dario aveva saputo stabilire e elevare nell’impero. Affinché i due termini siano armoniosamente legati, e non antagonisti, sono necessarie due condizioni: prima di tutto, la presenza di masse umane, di soggetti politici che sanno godere di queste ricchezze e soprattutto che ne conoscano il prezzo, e cioè il loro valore politico come chiara manifestazione del potere centrale e dei suoi successi; e, affinché questa prima condizione sia effettiva, è necessaria la presenza del re, che deve quindi essere a sua volta un conquistatore e presente nella reggia. La regina non critica dunque ai vv. 163-4 l’attrattiva del guadagno, l’eccesso della ricchezza, bensì il modo e le ragioni della sua accumulazione. La ricchezza, come dice Dario, è una lunga fatica, un πόνοσ (v. 751) che presuppone un’intensa attività di conquista. Il suo obiettivo è di rafforzare il centro imperiale attorno alla persona del re.

Ora il giovane re, Serse, non ha saputo mantenere questo delicato equilibrio tra imprese esterne e accumulo di ricchezze verso il centro. Secondo la regina che informa il suo sposo sul comportamento del figlio (vv. 753-8), Serse sarebbe stato sotto l’influenza di “uomini malvagi” che lo hanno rimproverato di non fare

17 L’occhio del v. 168 è già il re, come al verso seguente. La regina teme per lui (“Our wealth is ample, but I fear for our very eye”, trad. Sommerstein in Eschilo 2008).

18 L’occhio percepisce la luce perché esso emette un raggio luminoso (come il sole che vede tutto), secondo la tradizionale rappresentazione greca antica; cf. Simon 1988.

guerra all'infuori della patria, senza accrescere l'impero come fece suo padre, che anzi aveva "grande ricchezza ai figli recato con la lancia" (trad. con adattamenti).<sup>19</sup> Colpito da questi rimproveri, Serse ha deciso di invadere la Grecia e ha perduto improvvisamente il suo esercito. La "grande ricchezza" diventa una minaccia se viene presa come obiettivo fine a se stesso senza tenere in considerazione i pericoli della ricerca di essa e senza tenere in considerazione la sua funzione, che è innanzitutto quella di permettere la felicità che garantisce un ordine politico stabile e centralizzato. Serse ha realizzato la doppia angoscia di sua madre: ha privato di uomini l'Asia intera raccogliendo un'immensa armata che egli manda per terra e per mare, e ha quindi messo in pericolo le ricchezze dell'impero e il potere.

Il contrasto tra il successo di Dario e il fallimento di Serse rende evidente una debolezza insita nell'idea di impero: Dario ha accresciuto il suo dominio e la sua ricchezza grazie a imprese di conquista, fino a quando ha ottenuto un confine assoluto con la sua sconfitta in Grecia a Maratona; la Grecia continentale non deve essere conquistata, come avevano potuto esserlo le città greche della Ionia. L'impero, grazie a questa sventura, ha raggiunto la sua perfezione, la sua grandezza e i suoi confini invalicabili. Ma, così fissato, entra in contraddizione con la dinamica conquistatrice che l'ha reso possibile. Serse, che eredita questa perfezione, si trova dunque in una situazione aporetica. Non può imitare suo padre e, se lo imita, distrugge l'opera paterna.

Il primo discorso della regina contiene *in nuce* le tensioni proprie della forma di governo rappresentato dal potere regale centralizzato. Eschilo elabora un modello politico che gli permette di spiegare allo stesso tempo il potere e la precarietà della Persia e, per contrasto, di far risaltare la specificità del modello ateniese.

La regina pone innanzitutto due termini, ricchezze e uomini, e divide in seguito il secondo, isolando il re, in modo che il legame necessario tra i due termini iniziali sia mantenuto da questo terzo termine. La città, nei suoi due elementi fondamentali – la potenza realizzata dai suoi uomini e i suoi beni –, è così assimilata a

<sup>19</sup> σὺ μὲν μέγαν τέκνοις / πλοῦτον ἐκτήσω ζῶν αἰχμῇ (vv. 754-5); come abbiamo visto, l'espressione riprende il v. 163.

una casa ben tenuta da un sovrano presente. Si è all'opposto del modello della città greca come esposto nell'opera. Nel suo dialogo con il coro, la regina riprenderà a uno a uno e nello stesso ordine gli elementi del suo modello politico per domandare se è applicabile ad Atene. Ogni volta, il coro dovrà rispondere in modo negativo. Così, a una domanda sull'esistenza in Atene di una massa di uomini sufficientemente numerosa per ben combattere una guerra ("E tanto numerosi sono gli uomini del suo esercito?", v. 235),<sup>20</sup> il coro risponde non tanto in termini di quantità, ma di qualità, facendo allusione a Maratona: "Un esercito tale, che inflisse molti mali ai Medi" (v. 236).<sup>21</sup> La regina prosegue domandando se Atene è una casa dove si è accumulata ricchezza<sup>22</sup> ("E che altro in aggiunta? Hanno ricchezze sufficienti nelle case", v. 237).<sup>23</sup> Il coro esclude questo modello domestico per Atene: il suo tesoro risiede in una terra comune, con le miniere di Lauron ("Essi hanno una fonte d'argento, tesoro della terra", v. 238),<sup>24</sup> i cui profitti, su decisione di Temistocle, sono serviti a costruire la flotta ateniese. Infine, al-

20 ὧδέ τις πάρεστιν αὐτοῖς ἀνδροπλήθεια στρατοῦ;

21 καὶ στρατὸς τοιοῦτος, ἔρξας πολλὰ δὴ Μήδους κακά. La sequenza dei due versi ha creato molte difficoltà. Si pensava che la risposta del coro implicasse che gli Ateniesi disponessero effettivamente di un esercito numeroso che ha permesso loro di infliggere una sconfitta ai Persiani. Ora, ciò è in contrasto con la realtà storica (i Persiani erano molto più numerosi). Da qui i molteplici interventi sul testo. Ma questa implicazione non è infondata. Alla massa numerosa dell'esercito ateniese, presupposta dalla regina (ἀνδροπλήθεια), il coro sostituisce la sua qualità (τοιοῦτος), la quantità diventa quella dei mali subiti dai Persiani (πολλὰ . . . κακά). La ripetizione di στρατός da un verso all'altro sottolinea il cambiamento. Il καὶ iniziale del v. 236 non vale come un'affermazione, ma indica un'aggiunta che cambia il punto di vista: "E aggiungo questo, che è rilevante solo . . ." (il καὶ si riferisce all'enunciazione e non sull'enunciato).

22 È stato oggetto di stupore il fatto che dopo i due versi sulle ricchezze delle case greche la regina ritorni nel v. 239 a una questione di ordine militare ("Brilla nelle loro mani la freccia che tende il nervo dell'arco?", πότερα γὰρ τοξουλκὸς αἰχμὴ διὰ χερσῶν αὐτοῖς πρέπει;). Ma lo scopo dell'intero dialogo riguarda la guerra e la capacità degli Ateniesi di condurla. La ricchezza delle case, menzionata dopo il numero degli uomini che Atene potrebbe radunare per la guerra, serve per armare l'esercito.

23 καὶ τί πρὸς τούτοιςιν ἄλλο; πλοῦτος ἑξαρκῆς δόμοις;

24 ἀργύρου πηγὴ τις αὐτοῖς ἐστὶ, θησαυρὸς χθονός.

la domanda sulla presenza di un sovrano (“E quale signore è preposto e comanda l’esercito?”, v. 241),<sup>25</sup> il coro comunica alla regina, sorpresa, che “Di nessuno si dicono schiavi, né sudditi di un uomo” (v. 242).<sup>26</sup> Il modello politico elaborato dalla regina viene smontato, per quanto riguarda Atene, punto per punto. Questo contrasto non significa che Eschilo si accontenti di riprendere l’opposizione tra monarchia e democrazia e di fare l’elogio della seconda. Uno studio parallelo a questo<sup>27</sup> mostrerebbe le tensioni proprie del modello ateniese quali ricostruite nell’opera.

*Traduzione di Francesco Lupi*

### Riferimenti bibliografici

- Abbate, Albina (2017), *Il sogno nelle tragedie di Eschilo*, Trento: Università degli Studi di Trento.
- Avezzi, Guido (2009), “Scena e politica in Eschilo”, in Jacques Jouanna, Francesco Montanari e Alain-Christian Hernández (eds), *Eschyle à l’aube du théâtre occidental*, Vandœuvre-Genève: Fondation Hardt, 165-203.
- Broadhead, Henry D. (ed.) (1960), *The Persae of Aeschylus*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Burzacchini, Gabriele (1980), “Note sui Persiani di Eschilo”, *Dioniso* 51: 133-55.
- Eschilo (1988), *Eschilo. I Persiani*, a cura di Luigi Belloni, Milano: Vita e Pensiero.
- Eschilo (2008), *Aeschylus. Persians, Seven against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*, edited and translated by Alan H. Sommerstein, Cambridge, MA-London: Harvard University Press.
- Garvie, Alexander F. (ed.) (2009), *Aeschylus. Persae with Introduction and Commentary*, Oxford: Oxford University Press.
- Gondicas, Myrto e Pierre Judet de La Combe (2018), *Eschyle. Pièces de guerre*, vol. 1, *Les Perses*, Toulouse: Anacharsis.
- Groeneboom, Petrus (ed.) (1960), *Aischylos’ Perser*, 2 voll., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Housman, Alfred E. (1888), “On Certain Corruptions in the Persae of

25 τίς δὲ ποιμάνωρ ἔπεστι κάπιδεσπόζει στρατῶ;

26 οὔτινος δοῦλοι κέκληνται φωτὸς οὐδ’ ὑπήκοοι.

27 Alcuni aspetti si trovano nei miei due studi del 2011 e del 2018.

- Aeschylus”, *American Journal of Philology* 9: 317-25.
- Italie, Gabriel (ed.) (1953), *Aeschylus’ Perzen*, Leiden: Brill.
- Judet de La Combe, Pierre (2011), “Il mito interpreta la storia. *I Persiani*”, in Anna Beltrametti (ed.), *La Storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma: Carocci, 87-103.
- Sidgwick, Arthur (ed.) (1903), *Aeschylus. Persae*, Oxford: Clarendon Press.
- Simon, Gérard (1988), *Le Regard, l’être et l’apparence dans l’Optique de l’Antiquité*, Paris: Éditions du Seuil.
- Tenore, Alessandra (2016), “Il valore di φῶς in due metafore di luce e di ombra: Aesch. *Pers.* 150-152, 165-169”, in Stefano Amendola e Giovanna Pace (eds), *Charis. Studi offerti a Paola Volpe dai i suoi allievi*, Trieste: Edizioni Università di Trieste, 111-30.
- West, Martin L. (ed.) (1990), *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Stuttgart-Leipzig: Teubner.