

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

28.2010

ADOLF M. HAKKERT EDITORE

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

SOMMARIO

III CONVEGNO DI STUDI ESCHILEI, GELA 21-23 MAGGIO 2009

Giuseppina Basta Donzelli – Vittorio Citti, <i>Introduzione</i>	1
Giovanna Pace, <i>Aesch. 'Pers.' 97-9: problemi metrici e testuali</i>	3
Stefano Amendola, <i>Eschilo 'Pers.' 329</i>	21
Paola Volpe Cacciatore, <i>Eschilo 'Pers.' 813-5 e 829-31</i>	35
Anna Caramico, <i>Il δις ταῦτόν eschileo: forme di pleonasma nel terzo episodio dei 'Persiani' di Eschilo</i>	47
Riccardo Di Donato, <i>Ritualità e teatro nei 'Persiani'</i>	59
Liana Lomiento, <i>L'inno della falsa gioia in Aesch. 'Suppl.' 524-99</i>	67
Matteo Taufer, <i>Aesch. 'PV' 113 πεπασσαλευμένος?</i>	93
Antonella Candio, <i>Aesch. 'Ag.' 7</i>	103
Carles Garriga, <i>Aesch. 'Eum.' 778-93 (=808-23); 837-47 (=870-80)</i>	113
Paolo Cipolla, <i>Il 'frammento di Dike' (Aesch. F 281a R.): uno 'status quaestionis' sui problemi testuali ed esegetici</i>	133
Piero Totaro, <i>Su alcune citazioni eschilee nelle Rane di Aristofane ('Mirmidoni'; 'Agamennone' 104)</i>	155
Véronique Somers, <i>Eschyle dans le 'Christus Patiens'</i>	171
Paolo Tavonatti, <i>Francesco Porto e l'esegesi eschilea nel Rinascimento</i>	185

ARTICOLI

Pietro Pucci, <i>The Splendid Figure of Κῦδος</i>	201
Stefano Caciagli, <i>Il temenos di Messon: un contesto unico per Saffo e Alceo</i>	227
Ioannis M. Konstantakos, <i>Aesop and Riddles</i>	257
Giorgia Parlato, <i>Note di lettura ai 'Cypria': fr. 4.3, 9.1, 32.2 Bernabé</i>	291
Mattia De Poli, <i>Odiseo, Oreste e l'ospite-supplice. Nota testuale a Eur. 'Cycl.' 368-71 e Aesch. 'Eum.' 576-8 (e 473-4)</i>	299
Francesco Mambrini, <i>Il lamento di Eribea: Sofocle, 'Aiace' 624-34</i>	309
Marta F. Di Bari, <i>'Οδ' ἐκείνο: Aristofane, 'Cavalieri' 1331, 'Nuvole' 116</i>	329
Renato Oniga, <i>I fondamenti linguistici della metrica latina arcaica</i>	343
Nicola Piacenza, <i>«Come una rana contro i grilli»: note in margine ad una metafora teocritea ('Id.' 7.37-42)</i>	369
Fulvio Beschi, <i>Archia: tre note sugli epigrammi</i>	377
Andrea Filippetti, <i>Cicerone e Sallustio: l'effictio di Catilina</i>	385
Alberto Cavarzere, <i>La veste sonora di Hor. 'carm.' 1.1.36</i>	395
Nadia Scippacercola, <i>La violenza nel romanzo greco</i>	399
Eulogio Baeza Angulo, <i>'Quid istic pudibunda iaces, pars pessima nostris?' La impotencia como motivo literario en el mundo clásico</i>	433
Maria Cecilia Angioni, <i>L'Orestea nell'edizione di Robortello da Udine (1552)</i>	465
Chiara Tedeschi, <i>Le fonti di Thomas Stanley, editore di Eschilo</i>	479
Jean Robaey, <i>Racine, 'Iphigénie', Acte 1, Scène 1: un exercice de philologie comparée</i> ...	505
Alfonso Traina, <i>«Me iuvat in prima coluisse Heliconia iuventa!» (note al latino di Sainte-Beuve e di Musset)</i>	535

RECENSIONI

L. Battezzato, <i>Linguistica e retorica della tragedia greca</i> (A. Candio).....	543
G. Mastromarco – P. Totaro (ed.), <i>Commedie di Aristofane. Volume II</i> (T. Gargiulo).....	546
G. Mastromarco – P. Totaro, <i>Storia del teatro greco</i> (M. Tauffer).....	550
Q. Cataudella, <i>Platone orale</i> , a cura di D. Cilia e P. Cipolla (S. Maso).....	552
M. Fattal, <i>Le langage chez Platon. Autour du 'Sophiste'</i> (S. Maso).....	555
G. Movia, <i>Alessandro di Afrodizia e Pseudo Alessandro. Commentario alla 'Metafisica' di Aristotele</i> (S. Maso).....	558
L. Savignago, <i>Eisthesis. Il sistema dei margini nei papiri dei poeti tragici</i> (G. Galvani)...	561
F. Pagnotta, <i>Cicerone e l'ideale dell' 'aequabilitas'</i> (L. Garofalo).....	568
E. Narducci, <i>Cicerone. La parola e la politica</i> (P. Mastandrea).....	572
P. Fedeli – I. Ciccarelli (ed.), <i>Q. Horatii Flacci Carmina Liber IV</i> (A. Cucchiarelli).....	575
G. Salanitro, <i>Silloge dei 'Vergiliocentones Minores'</i> (P. Mastandrea).....	581
D. Dana, <i>Zalmoxis de la Herodot la Mircea Eliade. Istorie despre un zeu al pretextului</i> (M. Tauffer)..	583
E. Narducci – S. Audano – L. Fezzi (ed.), <i>Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea</i> (C. Franco).....	589
Maria Grazia Falconeri, <i>Sulla traduzione</i>	591

Direzione

VITTORIO CITTI
PAOLO MASTANDREA

Redazione

FEDERICO BOSCHETTI, CLAUDIA CASALI, LIA DE FINIS, CARLO FRANCO, ALESSANDRO FRANZOI, MASSIMO MANCA, STEFANO MASO, LUCA MONDIN, GABRIELLA MORETTI, MARIA ANTONIETTA NENCINI, PIETRO NOVELLI, STEFANO NOVELLI, RENATO ONIGA, ANTONIO PISTELLATO, GIANCARLO SCARPA, LINDA SPINAZZÈ, MATTEO TAUFER

Comitato scientifico

MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, ALBERTO CAVARZERE, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, PAOLO GATTI, MAURIZIO GIANGIULIO, GIAN FRANCO GIANOTTI, PIERRE JUDET DE LA COMBE, MARIE MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPE MASTROMARCO, GIANCARLO MAZZOLI, CARLES MIRALLES, GIAN FRANCO NIEDDU, CARLO ODO PAVESE, WOLFGANG RÖSLER, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, BERNHARD ZIMMERMANN

LEXIS – Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

<http://www.lexisonline.eu/>
info@lexisonline.eu

Direzione e Redazione:

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente
Palazzo Malcanton Marcorà – Dorsoduro 3484/D
I-30123 Venezia

Vittorio Citti vittorio.citti@lett.unitn.it

Paolo Mastandrea mast@unive.it

Publicato con il contributo del
Dipartimento di Scienze dell'Antichità e Vicino Oriente
Università Ca' Foscari Venezia

Copyright by Vittorio Citti
ISSN 2210-8823

Ritualità e teatro nei *Persiani*

Nel fatto che i *Persiani* costituiscano per noi il punto di partenza dell'esperienza drammatica dei Greci c'è ovviamente, se non tutto, moltissimo di casuale, nel senso di determinato da quelli che – comunque considerati – appaiono essere capricci della Tradizione, che dei primi sessanta anni del teatro attico ha fatto quello che ha voluto. Il fatto resta tuttavia e contiene, per noi almeno che tentiamo di capire, un potenziale di indicazione di sostanza che casuale non appare e non è. Nato nel quadro della politica demagogica dei tiranni, come strumento di propaganda e insieme di formazione civica, con il passaggio della seconda guerra persiana, il fenomeno del dramma attico subisce infatti, con tutta evidenza, una sorta di trasformazione di sostanza, una vera, se pure per molti versi temporanea, mutazione.

Nel corso della età democratica, il presupposto ideologico della tirannia, l'emergere come elemento dominante, in luogo di gruppo familiari aristocratici, di singoli, che – in nome e nell'interesse del popolo tutto – finivano per riunire nella loro persona tutte le funzioni del potere politico subisce un processo di trasformazione. Il precedente modello si trasforma ma, per la cogenza evidente del reale storico, non scompare mai del tutto. I *leaders* della città, e tra questi anche i capi del *demos*, i democratici o popolari, nel senso greco e latino delle due distinte parole, sostituiscono il tiranno nell'esercizio delle funzioni di governo ma, al di là di ogni valutazione della loro effettiva funzione, il dato effettivamente alternativo che la realtà politica democratica esprime è l'emergere della massa, del popolo, che non assiste più soltanto assecondando il capo che governa ma agisce, pur entro un quadro normativo e istituzionale ben definito, come referente collettivo del potere, anche e soprattutto nel senso della produzione di modelli ideologici. Se pure in un modo che Montesquieu non avrebbe certo riconosciuto come rispettoso della distinzione delle tre funzioni o delle tre forme di potere, legislativo, giudiziario e di governo, il popolo esercitava aspetti essenziali del potere nei luoghi e nelle forme che la democrazia proponeva, tra l'altro, adattando progressivamente la città e i suoi spazi pubblici – non unico ma emblematico il caso del teatro – alla soddisfazione delle diverse esigenze collettive.

Nella sostanza ultima dei *Persiani* quello del rapporto tra forma del governo e del potere ed esito e successo nella prova decisiva e quasi ordalica della guerra è certamente un tema dominante. Il messaggio trasmesso appare elementare ed è affidato alla voce degli sconfitti: Atene vince perché è popolo, la Persia perde non perché è retta in forma monarchica ma perché il giovane Serse deforma, per sue caratteristiche personali su cui moltissimo pesano età ed inesperienza, il carattere quasi perfetto della persona non solo sacra ma addirittura divina del sovrano. E tuttavia, proprio a giustificare la seconda metà del precedente assunto, nel dramma persiste un modello positivo di sovranità, se pure non attuale: tanto persiste da motivare un rito di evocazione che sia tale da richiamare Dario, la personificazione del modello, il sovrano saggio e (con violazione della realtà storica) vittorioso, dalla sua estrema dimora infera.

Questo particolare, dell'esistenza di un paradigma di sovranità positiva, non emerge sempre con chiarezza tra i messaggi che il dramma trasmette nella considerazione critica che pure ha avuto ripetuti momenti di specifica ed elevata riflessione sul tema del potere. Nel libro, per molti versi seminale, che Diego Lanza ha dedicato a *Il Tiranno e il suo pubblico* l'unica menzione dei *Persiani* riprende, ad esempio, un pensiero di Helmut Berve che sottolineava, semplicemente, la contrapposizione eschilea tra le libere città greche e il despotismo orientale (p. 44) che è affermazione tanto vera quanto ovvia e soprattutto parziale.

Negli anni più recenti, la presenza, nel dramma, della sovranità achemenide, con la sua storia ricca di eventi, è stata vista come uno degli aspetti della caratterizzazione della alterità orientale, quella che una linea interpretativa di grande successo ha mostrato antropologicamente necessaria alla auto-definizione dell'identità ateniese. *L'invenzione del barbaro* è apparsa meritare studio e approfondimento, una volta identificata come elemento essenziale alla formazione del pensiero politico greco del V secolo e come reale motore della vicenda politica ellenica, sostanzialmente fino alla vittoria di Alessandro. La tematica è valsa soprattutto a sviluppare un discorso culturale generale ma ha avuto, nell'esegesi del singolo dramma, una ricaduta senza dubbio limitata.

In una lettura del dramma culturalmente finalizzata appare naturale che questi temi possano assumere un rilievo quasi esclusivo e non c'è da stupirsi che questo continui ad avvenire e si giustifichi con la certezza che deriva dal porre in relazione due elementi reali e compresenti che sono – nel caso nostro – il testo drammatico, nella forma a noi pervenuta, e il suo contesto storico immediato, nei tratti che riusciamo a ricostruire. L'elemento che lega i due distinti elementi essendo – nella percezione dei più – la sola persona del poeta che agisce come intermediario tra qualcosa di assai vicino ad un idealistico *spirito del tempo* e la capacità ricettiva, plurale e pluralistica del pubblico.

Ora, se è legittimo tentare di operare, nell'ermeneutica del dramma, ad un livello meno immediato ed elementare ma sempre sul versante che pone in relazione gli elementi della rappresentazione con aspetti della realtà compresente al pubblico che ne era destinatario, diviene possibile tornare a visitare l'ampissimo dossier relativo al sacro, come quello in cui si depositano e sedimentano – secondo la peculiarità greca – i maggiori elementi del sentire comune collettivo, ed è anche legittimo tentare una intersezione tra i contenuti di questo e quelli di tutti gli altri dossier già indicati avendo come obiettivo un processo di comprensione globale. Il sacro, una volta rappresentato, esprime, come tutto il resto, il prodotto dell'azione immaginativa e artistica del poeta ma ha – rispetto agli altri aspetti del messaggio – un diverso carattere di plausibilità, rispetto a situazioni conosciute e condivise da coloro che assistevano e comprendevano lo svolgimento della azione drammatica. In ogni caso, ritualità e teatro esprimono due insiemi, per dir così, concettuali, tra loro ben distinti e collocabili in punti diversi, sull'asse che va dalla realtà alla immaginazione.

Nella struttura teatrale del dramma dei *Persiani*, la centralità dell'apparizione dell'*eidolon* di Dario appare indubbia. Il fuoco dell'azione, in una rappresentazione che resta profondamente statica e conta ancora molto sulla funzione informativa di un personaggio, il messaggero, cui spetta di trasmettere in forma narrativa molte del-

le immagini drammatiche, consiste proprio nell'emergere del sovrano dalla sua tomba e nel suo tornarvi dopo aver detto la sua.

Scrivo ad esempio Wilamowitz, nella nota, relativa alla *Actio*, al v. 681, dando prova di buona immaginazione e di una sorta di velleità registica, non priva di suggestioni anacronistiche nella caratterizzazione orientaleggiante: *surgit e tumulo Dareus ita ut prima appareat regalis tiara* (661), *chorus proskynei, manentque humi prostrati usque ad Darei et uxoris dialogum*.

E nulla d'altro scrive fino al v. 842, dove, terminata l'ultima *rhexis* del sovrano, annota: *Dareus in tumulum recedit*.

Aggiungo qui soltanto, come sia senza dubbio significativo che il medesimo *princeps philologorum* non avverta alcuna esigenza di annotazioni di azione teatrale per tutta la parte conclusiva del dramma, ove l'incontro doloroso e lamentoso dei vecchi del coro con il sovrano sconfitto prende, per molti e significativi tratti, la forma rituale della lamentazione. Questo finale aspetto deve cioè apparire all'interprete connotato dalla banalità del vero, rispetto alla manifesta eccezionale teatralità del sorgere di Dario dalla tomba.

Non banale risulta verificare da vicino il modo in cui l'evento fantastico della apparizione si realizzi e a quale mezzo o tramite il poeta senta di poter far ricorso per giustificare – non dimentichiamolo: in un discorso che mira a verificare anche aspetti di realtà – l'irreale e l'impossibile del fantasma di un morto che interviene tra i vivi a dare indicazioni per il comportamento di quelli. È proprio questo, il dato irreale e quindi teatrale della apparizione, non giustificato né giustificabile da parte di alcuna credenza o pratica reale, a rendere delicato e importante l'esame delle modalità del rito propiziatorio e della evocazione e a determinare il terreno di contatto tra una azione rituale, che appaia o meno convalidata dalla realtà culturale, e l'azione teatrale, non bisognosa d'altra giustificazione se non relativa all'effetto voluto e raggiunto.

Già ripetutamente effettuata dagli interpreti, i quali alla stessa lettura del testo antepongono spesso la ricognizione di tutte le manifestazioni note di pratiche di contatto tra vivi e morti nella civiltà ellenica, resta tuttavia necessaria una preliminare indagine relativa alla diversa collocazione, entro il dramma, delle azioni sacre relative alla evocazione, soprattutto per quanto attiene alla forma della espressione e della rappresentazione. Essenziale soprattutto è una particolare lettura del testo che contemperi l'apprezzamento dei due distinti elementi della comunicazione verbale, a livello elementare e lessicale e a quello della struttura che questa prende, soprattutto nella articolazione culturale del canto lirico. L'indagine su quest'ultimo aspetto può arricchirsi di ulteriori elementi che sono determinati da quello che il progresso degli studi culturali sulle forme metriche e musicali ha prodotto, soprattutto per le manifestazioni della poesia che si esprime attraverso il canto corale.

L'insieme delle espressioni tragiche che concorrono a determinare l'effetto della evocazione nell'azione scenica è, nel caso che esaminiamo, molto vario e non appare riconducibile ad un termine unitario. Per l'evocazione si legge spesso l'uso del termine 'scena' che appare tuttavia improprio anche se riferito al solo momento conclusivo della stessa. Le espressioni teatrali relative alle azioni compiute seguono due distinti codici comunicativi, a seconda che si tratti di azioni rituali vere e proprie, composte cioè di gesti e atti precisi e portatori di senso, o di riti orali, secondo quella

modalità che ricade nel termine, assai poco capace di definire correttamente alcunché in situazioni come la nostra, che è quello di preghiera, sul quale pesa la tradizione culturale in cui – nolenti o volenti – siamo immersi. L'efficacia della combinazione di gesti, atti e parole appare presupposto ineliminabile alla pratica del sacro: tutto ciò che si compie ha un senso determinato dal risultato che si intende raggiungere e che, la pratica del rito orale, dichiara spesso appunto raggiungibile, in quanto già raggiunto nel passato. Tutti gli elementi materiali, oggetti e strumenti dell'azione sacra, contribuiscono alla complessiva determinazione del senso.

Procediamo con ordine. Dario è presenza costante nel dramma, a cominciare dalla sua prima menzione, nella forma genealogica del *Dareio genès* iterato (6.144) secondo una sorta di formularità epicheggiante (*Xerxes basileus Dareio genes*) che appare rotta infine dalla enunciazione ove il suo nome è congiunto con la sposa (156).

Il nome proprio del Re è ancora ripreso dalla Regina nella evocazione del talamo regale (160) che lo connette alla fortuna materiale, accumulata non senza favore divino (164). E nella *rhesis* famosissima del sogno, nel quadro di una straordinaria produzione di immagini di grande effetto tragico, ancora la Regina vede Dario, stavolta come padre, a fianco del figlio caduto mentre è pronto a compiangere (197) piuttosto che a soccorrerlo.

Questa prima visione sollecita la richiesta che il coro dei *fedeli* subito esprime, nel quadro di una azione sacra plurale, complessa e con distinte finalità. Gli elementi di questa costruzione sono stati, di recente bene analizzati da Stefano Amendola, che ne ha dato una lettura attenta per la parte relativa alla protagonista femminile. Intendo considerarla, escludendone tuttavia gli elementi di raffronto con la corrispondente situazione delle *Coefore*, cui peraltro rinvia un fenomeno di chiara ripresa lessicale. La priorità temporale del luogo testuale che leggiamo è indubbia e l'isolamento esegetico è legittimo.

Il coro rivolge precise richieste. *Primo*, la Regina si accosti, si rivolga agli dei (apparentemente, tutti e indistinti) con parole di stornamento del male (*prostropais* 216).

Il carattere esclusivamente orale di questa prima azione appare subito chiarito dalla precisazione (*aitou tond'apotropèn telein/ ta d'agath ektelè genesthai...* 217 s.) che identifica una richiesta e quattro destinatari della realizzazione della *philia* evocata, la Regina, Serse, la città e tutti i *philois*.

Secondo, si versino libagioni alla terra e ai defunti.

La destinazione dell'atto segue il modulo già identificato della richiesta, con iterazione letterale del verbo e restringimento del novero dei beneficiari alla sola regina con il figlio (*preumenos aitou tade/, to son posin Dareion.../esthla soi pempein tekno te ges enerthen es phaos* 220-2) dove è chiaro che non si chiede la comparsa dell'eidolon ma solo l'azione efficace del morto per i vivi.

La proposta è accolta dalla sovrana, che precisa di voler fare in un successivo momento esattamente quel che il coro ha detto, (*tauta d'hos ephiesai,/ panta thesomen theois tois t'enerthe ges philois* 227 s.) ma la realizzazione è differita al tempo successivo al rientro nel palazzo, secondo un espediente drammatico che alimenta una narrazione ricca di immagini – la descrizione della forza antagonista ai Persiani, ottenuta per gradi – che giustifica esplicitamente, con la specifica richiesta della Re-

gina, dilazione e ritardo: stavolta i destinatari del rito sono – distintamente – gli dèi e i morti *a cui spetta*: questo per me vuol dire *philois*.

Solo quando l'esigenza informativa sulla entità del male che ha colpito i Persiani appare pienamente soddisfatta, la Regina riprende il corso dell'azione e segue il consiglio dei *fedeli* che tuttavia ridefinisce con parole rinnovate. Quale che sia stato il consiglio ricevuto, Atossa dice quello che effettivamente vuole. Porre in relazione la modificazione della intenzione con il contenuto del messaggio appare possibile, rispetto alla situazione rappresentata, ma non è certamente necessario.

Quello che la Regina vuole (*thelo* 522) è:

primo: invocare ad alta voce gli dei (*euxasthai* 522). Mi permetto di insistere sul valore primario del verbo, nel senso di nominare ad alta voce, rispetto a quello – per certo secondario – di pregare;

secondo: alla terra e ai defunti [vuole] recare come dono un *pelanòs* (524).

Il termine è ambiguo rispetto al rituale previsto o almeno prevedibile rispetto ai destinatari, in quanto indica il prodotto di una mescolanza di solido e di liquido, con finale prevalenza del primo sul secondo. Una sorta d'impasto di farina e di miele più vicino a una focaccia non cotta che non ad un liquido da versare e infatti il verbo che connota l'azione è l'insieme di prendere e portare e non certo versare. L'oggetto della offerta non vuole, almeno immediatamente, indirizzare chi ascolta verso un rito libatorio.

La domanda più forte – perché allora evocare l'apparizione di Dario – che pure è legittima, non va neanche formulata perché ci arriva direttamente dal testo.

Sono i vecchi del coro che tornano ad evocare nello stasimo, che si apre con la invocazione del nome di Zeus, il nome del sovrano (554).

Finito il canto dei vecchi, che è canto di dolore e di morte, la Regina esprime i suoi sentimenti di partecipazione e riprende l'azione.

Per compiere il rito ha dismesso, come dice da sola (607 s.) ogni segno di regalità e di fasto e reca dal palazzo le libagioni che rendano benevoli e favorevoli i defunti. Non sono sicuro che l'insieme dei particolari giustifichi l'assunzione da parte della donna di una funzione sacerdotale, di cui non si comprenderebbe la necessità. Nei modelli epici – che restano culturalmente gli unici validi – l'azione sacra non è prerogativa di specialisti ma pertiene spesso ai diretti interessati, che appartengono, nella maggior parte dei casi, alla sfera familiare. Se – come ritengo – il principale referente culturale resta anche qui quello epico, la Regina agisce come moglie e come madre.

La descrizione è dettagliata (610-8) e al tempo stesso – lo si è già bene osservato – incoerente con quanto precede. L'insieme delle interpretazioni raggiunge qui il massimo della interna articolazione. Accanto a modelli di realtà culturale, sempre difficilmente identificabili, si è quindi legittimamente pensato a modelli letterari che Eschilo consapevolmente utilizza per qualcosa di abnorme che stia per accadere. Nel difficile equilibrio tra ritualità e teatro, qui si può affermare che la bilancia penda verso il secondo.

Presi ciascuno per sé, gli elementi del rito – per cominciare, le immagini drammatiche connotate con molta abbondanza – il latte, il miele, l'acqua, il vino, l'olio, i fiori intrecciati, appaiono compatibili con l'esercizio di funzioni culturali ma lo sforzo che l'esegesi moderna si è proposto di affrontare, per determinare compatibilità e

coerenze concrete appare francamente fuori luogo prima ancora che evidentemente infruttuoso. I cinque liquidi sono suscettibili di combinazioni reali ma non riconducibili ad una unica e funzionalmente verisimile.

Volendo mettere in scena una libagione eccezionale dall'esito altrettanto eccezionale – come è l'apparizione del fantasma di Dario – Eschilo elenca tutti gli elementi liquidi possibili con i quali la Regina compia la libagione, di cui è marcata la fisica realizzazione con l'immagine della terra che beve quanto viene versato (621), mentre chiede al coro di svolgere la funzione cletica, che è nella circostanza, piuttosto che quella di chiamare, di ri-chiamare, attraverso il canto di inni (620: il plurale mi pare volontario) il *daimon* di Dario, il morto che è divenuto sostanza divina.

La pluralità del rito orale compiuto dai Fedeli è sottolineata, in modo decisivo, dalla differenza che c'è tra gli anapesti in cui il coro, in forma condensata rispetto al canto lirico che segue, rende conto della invocazione a Terra, Hermes e al signore dei morti Ades perché spingano dagli inferi alla luce l'anima di Dario, a un fine che, con sorpresa, qui soltanto si precisa essere un fine di conoscenza, che connota – lo ripeto, improvvisamente – tutto l'insieme di una luce necromantica: solo tra i mortali (ma Dario non lo è più) il re potrà dire il limite del male, se ne conosce un rimedio. Come nei modelli epici, il morto dovrà dire quello che gli uomini non sanno né possono. Qui appare evidente uno snodo decisivo del dramma in quanto tale. Per la prima volta l'evocazione del sovrano acquista una concreta finalità che appare plausibile, almeno nella dimensione letteraria, in quanto ricondotta entro un modello esistente.

Il canto del coro assume la forma lirica di un inno con destinatari distinti. In esso – come è stato da tempo osservato – sono presenti le forme iterative che sentiamo come caratteristiche del rito orale, senza tuttavia che la struttura formale sia interpretabile come mero inserimento di un elemento religioso o addirittura liturgico nella forma tragica.

Questa anzi rivendica con forza la propria autonomia proprio al livello strutturale che ho indicato.

La prima coppia strofica si connota per differenza sostanziale di contenuto tra i due elementi che compongono la sizigia. La strofe (634-40) esprime una sorta di premessa all'ascolto richiesto al sovrano morto, ancora simile a un *daimon*. La richiesta di ascolto ha la forma insistente del rito funerario, per il quale deve essere sempre sottintesa la sua estrema difficoltà fino al limite della irrealizzabilità sostanziale, donde appunto l'iterazione. L'antistrofe (641-6) riprende invece in forma diretta l'invocazione alla terra e agli altri dei inferi – già espressa negli anapesti – perché il re, ormai *daimon*, risalga sulla terra persiana che fu sua, in vita come in morte.

La seconda strofe (648-51) estende ad Aidoneo *anapompòs* la richiesta di fare risalire *oion anaktora*, il solo vero sovrano dei Persiani, l'unico capace di agire l'*anassein*. L'antistrofe (652-6) costruisce un nuovo contrappunto esplicativo – con una sorta di arretramento nella dimensione umana del sovrano, consigliere ispirato dal dio, *theomestor*.

Solo a questo punto – siamo alla terza strofe (657-61) – il sovrano, chiamato con il suo denominativo orientale, e per chi ascolta straniante, di *balèn*, viene effettivamente evocato e anche l'antistrofe (665-71) – invece di spezzare o alternare

l'argomentazione – la completa con una forte caratterizzazione dell'elemento sacrale nello specifico infero.

L'epodo ha una funzione conclusiva, con la compresenza della invocazione e dell'avvio della informazione sulla disgrazia dei Persiani.

Si può aggiungere che nella prima *rhexis* dell'*eidolon* di Dario, il sovrano – subito dopo aver accennato alla distinta azione libatoria svolta dalla Regina, accanto alla tomba (684), pare voler tornare a definire in forma duale l'azione verbale compiuta dai vecchi fedeli, distinguendo tra il canto del *threnos*, eseguito – pare doversi intendere – a piè fermo (686 *estotes*) e le grida di lamento evocatorio che, unite alla mera espressione di dolore, esprimono e specificano la chiamata (687 s. *psychagois orthiazontes goois oiktros kaleisthe m'*).

Questo tipo di lettura, che cerca di stabilire un rapporto tra analisi della forma nella sua mera dimensione di struttura e contenuti del messaggio espressivo, non consente una conclusione che privilegi l'aspetto della realtà del rito orale.

Eschilo non ha messo in scena una preghiera affidata effettivamente ai vecchi del coro ma ha costruito un momento teatrale, uno stasimo che il coro esegue cantando e ballando, entro il quale ha unito aspetti riconducibili a modelli reali di invocazione e di evocazione, insieme con altri che valgono ad illuminazione dei primi e a collegamento degli stessi con i fatti dell'azione drammatica.

La storia degli studi relativi a questo insieme problematico appare naturalmente ricca d'interesse. Sia che la si percorra direttamente, leggendo diacronicamente i distinti contributi, sia che si scelga di apprezzarla, condensata e riassunta nei commenti, l'impressione di tentativi che riflettono soprattutto stagioni della cultura antichistica e della generale cultura di tempi tra loro distinti, ma tutti appartenenti all'età moderna, prevale in ogni modo sulla legittima aspirazione di trovare – nel tempo compresente alla rappresentazione del dramma – quegli elementi di realtà che ne permettano la comprensione. La difficoltà che pesa su questo aspetto del lavoro esegetico sconta innanzi tutto la parzialità della nostra conoscenza e, in questa, un aspetto che gli studi a noi contemporanei permettono di apprezzare meglio. Per un periodo molto lungo, si è arrivati a dibattere intorno alla possibile o impossibile caratterizzazione *magica* dell'insieme, quasi che il ricorso a questa nozione implicasse soluzione del problema. L'alternativa a magico essendo manifestamente la nozione di religioso, appare evidente come la sostanza della questione non ne acquisterebbe alcuna modificazione esplicativa. Il pubblico di Atene – che non avrebbe capito le due nozioni, così come noi le esprimiamo – ancora meno ne avrebbe apprezzato la distinzione. Eschilo non scriveva per noi ma per quel pubblico: è bene non dimenticarlo mai, quando interpretiamo.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Questo testo è stato composto e letto pubblicamente prima della pubblicazione del nuovo, importante commentario curato da Alex Garvie, *Aeschylus, 'Persae'*, with Introduction and Commentary by A. Garvie, Oxford, 2009 cui ora si rinvia per una più ampia informazione, anche relativa al dibattito critico.

I testi cui si fa più diretto riferimento nel testo sono:

Diego Lanza, *Il Tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977; Edith Hall, *Inventing the Barbarian, Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1989 da vedere con il commentario al testo: E. Hall, *The Persians*, Warminster 1996; *Aeschyli Tragoediae*, edidit U. de Wilamowitz-Moellendorff, Editio altera ex editione anni MCMXIV lucis ope expressa, Berolini 1958; *The Persae of Aeschylus*, Edited with Introduction, Critical Notes and Commentary by H.D. Broadhead, Cambridge 1960; Eschilo, *I Persiani*, a cura di Luigi Belloni, Milano 1994²; Stefano Amendola, *Donne e Preghiera. Le preghiere dei personaggi femminili nelle tragedie superstiti di Eschilo*, Amsterdam 2006. Le mie idee sulla tematica relativa alla antropologia religiosa, qui generalmente discussa, sono esposte in: *Hierà. Prolegomeni ad uno studio storico-antropologico della religione greca*, Pisa 2001.

Abstract. A preliminary study (mainly focussed on oral actions concerning the evocation of Darius' ghost in Aeschylus' Persians) of the items reflecting rituals shows some fragments of actual ritual practices. However, these fragments are not parts of a consistent framework. The needs of theatrical performance lead to the accumulation of items, instead of leading to the reproduction of actually functional structures. In the passage studied in this article, the evocation of Darius' ghost with necromantic aims has some connections with specific element of actual rituals, such as the elementary shape of the oral action (singing the hymn) as well as unrealistic practices of libation. The theatrical imagination – supported by the reference to an oriental context – prevails over the representation of ritual actuality.

Keywords. Ritual, theatre, Persians.