

POLIS

Antropologia filosofica
e teoria politica

collana diretta da

Adriana Cavarero

Marco Geuna

Pier Paolo Portinaro

1. Lorenzo Bernini (a cura di), *Michel Foucault, gli antichi e i moderni. Parrhesia, Aufklärung, ontologia dell'attualità*, 2011, pp. 208.
2. Olivia Guaraldo, *Comunità e vulnerabilità. Per una critica politica della violenza*, 2012, pp. 218.
3. Annalisa Ceron, *Le amicizie degli Antichi e dei Moderni*, prefazione di Emanuela Scribano, 2020, pp. 424.
4. Mattia Di Pierro, *L'esperienza del mondo: Claude Lefort e la fenomenologia del politico*, 2020, pp. 296.
5. Carlotta Cossutta, *Avere potere su se stesse: politica e femminilità in Mary Wollstonecraft*, prefazione di Adriana Cavarero, 2020, pp. 240.
6. Nico De Federicis, *I due volti della modernità. Concetti e figure della filosofia politica*, 2022, pp. 156.
7. Francesco Testini, *Quel che rimane. Un'introduzione a Bernard Williams*, prefazione di Marco Geuna, 2023, pp. XX-208.
8. Carlotta Cossutta, *Domesticità. Lo spazio politico della casa nelle pensatrici statunitensi del XIX secolo*, 2023, pp. 236.
9. Daniele Bassi, *L'altra tradizione. Violenza e potere in Andrea Caffi e Hannah Arendt*, 2023, pp. 240.
10. Valentina Moro, *Il teatro della polis. Filosofia dell'agonismo tragico*, 2023, pp. 264.
11. Laura Cremonesi, *L'esercizio della distanza. Foucault, Hadot, Ginzburg*. In preparazione.

Ogni libro è sottoposto a procedura di doppia *peer review* anonima

Valentina Moro

Il teatro della *polis*
Filosofia dell'agonismo tragico

visualizza la scheda del libro sul sito www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Publicato con il contributo del Dipartimento di Scienze Umane
dell'Università degli Studi di Verona.*

*This project has received funding from the European Union's Horizon 2020
Research and Innovation Programme under the Marie Skłodowska-Curie Action
(MSCA, ChoreoCare GA n. 101029336).*

*This publication reflects only the author's view and the Agency is not responsible
for any use that may be made of the information it contains.*

© Copyright 2023

EDIZIONI ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676724-0

«The theater of Dionysus is not the agora, the marketplace, center of civic activity in the polis; tragedy is not only political, it is even antipolitical, “anti-politique” in the sense that it goes beyond a city defined by practices of consensus or even by conflict. The city seeks to limit lamentation; tragedy extends it to eternity. Tragedy embodies the oxymoron, the incompatible, playing on the prescriptions and oppositions of political discourse.»

P. du Bois, “Toppling the Hero: Poliphony in the Greek Tragedy”, in *New Literary History*, vol. 35, no. 1 (2004), p. 63-81: 75.

«The queasy vertigo of an Escher landscape threatens. Have we discovered new ways of seeing the male through the defined female, or do we still just see the female in the male imagination, while her aims and desires remain undisclosed?»

V. Pedrick, S. M. Oberhelman (eds.), *The Soul of Tragedy. Essays on Athenian Drama*, The University of Chicago Press, Chicago 2005, p. 7.

INDICE

Introduzione. La teatralità come carattere proprio del politico nella <i>polis</i>	9
--	---

Sezione I Logos

Capitolo 1	
Agonismo tragico: strumenti concettuali per leggere Sofocle	31
1.1. Agonismo tragico	33
1.2. Storia dell'agone, storia della competizione retorica	41
1.3. Sofocle e la democrazia ateniese negli anni della Guerra del Peloponneso	48
Capitolo 2	
L'efficacia persuasiva della parola: <i>Filottete</i> , tragedia politica	53
2.1. Filottete, eroe suo malgrado: la versione di Sofocle	53
2.2. Alcibiade come Filottete: la politica sulla scena teatrale	57
2.3. Il <i>Filottete</i> e l'eco della Sofistica: la parola persuasiva e ingannevole	59
2.4. Il reintegro di Filottete nella comunità: esclusione, supplica e <i>philia</i>	66
2.5. La geometria del <i>logos</i>	74
2.6. La politica come scena plasmata dal <i>logos</i>	79
Capitolo 3	
La potenza creativa della parola: il <i>logos</i> secondo Gorgia	83
3.1. Lo spettacolo dell' <i>apatē</i>	83
3.2. «Un grande sovrano, che con un corpo piccolissimo e invisibile compie imprese massimamente divine»: Elena vittima del <i>logos</i>	89
3.3. Il <i>logos amartyros</i> di Palamede	94
3.4. Performance retorica, tragedia del giudizio	101
3.5. La cesura storica del V secolo a.C. rispetto alla concezione della verità	104

Sezione II Corporeità

Capitolo 4	
La parola del giudizio: le <i>Trachinie</i> , la tragedia del <i>logos</i>	113
4.1. Voci femminili nel teatro sofocleo: rappresentazione e ambiguità	113
4.2. Deianira, sposa contesa	118
4.3. Il silenzio di Iole	122
4.4. Testimoni a processo	129
4.5. Un caso di omicidio: intenzionalità e giudizio	135
4.6. Il giuramento e lo scambio: mascolinità e iper-virilità	140
4.7. L'uso del corpo	150
Capitolo 5	
La scena dell'agone: la sorellanza in Sofocle	157
5.1. Molteplici sorellanze	157
5.2. Primo scambio agonale (vv. 1-99): la strategia di Antigone	162
5.3. Secondo scambio agonale (vv. 536-560): l'interruzione di Ismene	170
5.4. Il nodo della sorellanza in Sofocle nel confronto tra l' <i>Antigone</i> , l' <i>Elettra</i> e il <i>Tereo</i>	179
5.5. Uno sguardo sul <i>Tereo</i> : la sorellanza complice	192
5.6. L'agonismo nella prospettiva di genere	194
Capitolo 6	
La scena del lamento: la genealogia al femminile di Antigone	201
6.1. La lamentazione tragica come performance di vulnerabilità	201
6.2. L'eccezionalità di Antigone	208
6.3. Narrare la propria storia: una genealogia al femminile	210
6.4. Antigone, <i>metoikos</i> in costante movimento	224
6.5. Legami di sangue: Antigone si racconta alla <i>polis</i>	228
Osservazioni conclusive	235
Bibliografia	249
Edizioni critiche dei testi greci, commentari e traduzioni	249
Bibliografia secondaria	250
Indice dei nomi	261

INTRODUZIONE

La teatralità come carattere proprio del politico nella *polis*

Quale idea di comunità rappresenta la *polis* greca? Cos'è il teatro per la *polis*? Che tipo di relazione e di tensione esiste tra gli attori, i coreuti e il pubblico? Cosa ci permette di comprendere, il teatro antico, rispetto al tema dell'assemblea come istituzione e della presa di parola in pubblico? Rispondere a queste domande consente di approfondire il concetto di politico nella *polis* greca proprio a partire dalla *teatralità*, come suo elemento cardine, da intendersi sia come *espressione* del politico (in quanto istituzione e consesso assembleare che si svolge secondo modalità ritualizzate) sia come aspetto fenomenologico del costruirsi e definirsi della comunità.

Gli studi classici e il pensiero filosofico-politico si sono lungamente interessati ai Greci come *pensatori del politico*¹. Già all'inizio degli anni Sessanta del Novecento, lo storico e antropologo Jean-Pierre Vernant rileva una *geometrizzazione* del pensiero greco manifestatasi almeno a partire dal VI secolo a.C., che trova risalto nel principio dell'*isonomia*. Secondo tale principio il modello della *polis* dipende da un *kosmos* interno, ovvero un ordine sociale circolare e avente un centro, che rispecchia il *kosmos* esterno della natura (spiegato dalle conoscenze fisiche messe a punto dagli ionicisti)². Il *nomos*, contenuto nel termine *isonomia*, è da intendersi come una «legge immanente all'universo, una regola di ripartizione», la quale assegna «a tutti gli elementi costitutivi della natura un ordine egualitario, in modo che nessuno possa esercitare sugli altri il suo dominio (*kratos*)»³. Secondo Vernant, la creazione di un tale ordinamento armonioso rappresenta una straordinaria innovazione greca che marca una netta differenza rispetto ai regimi monarchici di palazzo del vicino Oriente. Essa si accompagna a una «laicizzazione» del pensiero, quando gli abitanti delle *poleis* non accettano più spiegazioni degli eventi legate a un orizzonte

¹ Cfr. P. Cartledge, *Ancient Greek Political Thought in Practice*, Cambridge University Press, New York-Cambridge 2009, in particolare «The Greek invention of the *polis*, of politics and of the political», pp. 11-24.

² L'*isonomia* è il principio politico al quale Clistene dà forma istituzionale ad Atene con le sue riforme alla fine del VI secolo a.C.

³ J.-P. Vernant, *Le origini del pensiero greco*, trad. it. di F. Codino, Feltrinelli, Milano 2007 [1972], p. 8.

del divino né tantomeno decisioni, riguardanti il vivere in comune, prese nel segreto di un palazzo. Mettendo per iscritto le leggi e altre forme di testo, i Greci rendono accessibile il sapere; questa democratizzazione della riflessione sulla giustizia e sul potere va di pari passo con l'istituzione della *polis*, da intendersi come ordinamento ma anche come spazio pubblico. Per questo motivo Vernant afferma che la politica nella *polis* assume «la forma di *agon*: un certame oratorio, un duello di argomenti che ha per teatro l'*agora*, piazza pubblica, luogo di riunione, ancor prima che mercato»⁴.

In un testo ormai considerato un classico, lo storico dell'antichità Christian Meier si spinge ad affermare, con una certa radicalità, che il “politico”, come ambito specifico di attività, nasce nella Grecia antica⁵. Meier coglie nella politica partecipativa della democrazia ateniese qualcosa di *essenziale e costitutivo* che può essere solo il prodotto della cultura e società dei Greci e, in particolare, di quelle degli ateniesi (volutamente al maschile, poiché qui il riferimento è a chi possiede i diritti politici nella *polis*). Secondo questa tesi, il politico è l'elemento centrale della vita della comunità del tempo e va inteso come lo spazio del *koinon*, ovvero letteralmente: ciò che è comune e condiviso; ciò che caratterizza la *polis* «nel suo identificarsi con la cittadinanza»⁶. Le attività politiche, a differenza di quanto accade con la rappresentanza moderna, sono appannaggio di tutti i cittadini (maschi adulti). Anche le pratiche di culto e le attività economiche sono interamente legate alla *polis* che decide quando e come possono essere svolte e, pertanto, sono anch'esse materia politica.

Attraverso la sua rielaborazione del materiale mitico, il teatro gioca in questo quadro un ruolo fondamentale. Il mito diventa infatti un modello per comprendere e veicolare un mutamento nella concezione della politica, intesa come insieme delle pratiche finalizzate a risolvere le problematiche della *polis*. Sono considerate politiche le questioni che destano una richiesta di comprensione da parte dell'intera comunità, la trattazione delle quali, nelle rappresentazioni teatrali, ha anche una finalità educativa su due livelli. Da una parte si occupa di questioni di interesse comune, come il tema della tirannide o quello della

⁴ Ivi, p. 52. Vernant ricostruisce brevemente la storia del costituirsi, con la nascita delle *poleis*, di un ordinamento aristocratico, in cui il potere viene inteso come *archē* e non più come *basileia*, termine quest'ultimo che esprime la concezione antica della sovranità regale. La *polis* ateniese retta dai *genē*, le grandi famiglie aristocratiche, manifesta già, secondo Vernant, le basi per la “democratizzazione” che si compirà con Clistene e poi con Pericle.

⁵ Questa la tesi centrale di C. Meier, *La nascita della categoria del politico in Grecia*, trad. it. di C. De Pascale, il Mulino, Bologna 1988 [1980].

⁶ Ivi, p. 27. Meier insiste sul legame etimologico del termine *politikos* con quelli di *polis* e *politeia* (costituzione). Specifica infatti che solo ciò che avviene *all'interno* della *polis* ed è regolamentato dalle sue istituzioni è considerato propriamente “politico” per i Greci. Le relazioni esterne tra le *poleis* non sono oggetto di un agire propriamente “politico”.

nascita delle istituzioni, per affrontare le quali l'orizzonte mitologico funge da archivio di temi e figure a cui il teatro attinge in modo più o meno innovativo⁷ consentendo così la comprensione di ciò che è, nella sua essenza, il politico stesso. Dall'altra suscita, per mezzo della rappresentazione scenica, un condiviso interesse alla risoluzione dei problemi della comunità, nella forma di interrogativi comuni⁸. Questa attiva compartecipazione al politico, secondo Meier, fa sì che i Greci del V secolo a.C. non si percepiscano come in balia degli eventi o della sorte, ma siano piuttosto convinti che la gran parte delle cose sia controllabile per mezzo dell'azione politica. Il fatto stesso che i Greci si interessino alla cosa comune risponderebbe a un'aspirazione condivisa all'uguaglianza tradotta in una dimensione istituzionale – addirittura costituzionale, ovvero frutto dell'immaginazione di una *politeia* mai vista in nessun altro luogo, il cui principio cardine è quello dell'*isonomia*. Secondo l'interpretazione di Meier la cittadinanza è l'unica forma di identità e di appartenenza politica per l'individuo nella *polis*, così come la vita civica è la quotidiana modalità di *esperienza* del politico⁹. Questo perché l'*isonomia* comporta, rispetto ai regimi monarchici o oligarchici, l'eliminazione di ogni distinzione tra governanti e governati: utilizzando una rappresentazione spaziale, Meier definisce il politico come il *luogo* occupato da entrambi¹⁰.

Hannah Arendt coglie in maniera decisiva il nesso tra l'esperienza della politica presso i Greci e la teatralità, e nel saggio *Cos'è la libertà?* si spinge a parlare dell'attività politica nella *polis* greca nei seguenti termini:

il dominio nel quale la libertà è una realtà terrena, espressa tangibilmente

⁷ Meier tratta per esteso la questione della peculiare e a suo dire unica, nel panorama della storia occidentale, coimplicazione delle istituzioni della *polis* e del suo teatro, in particolare quello tragico: C. Meier, *L'arte politica della tragedia greca*, trad. it. di D. Zuffellato, Einaudi, Torino 2000. In questo testo lo storico sottolinea la grande rilevanza dei testi tragici come fonti per comprendere la mentalità, le aspirazioni e le inquietudini dei cittadini attici, inclusi gli appartenenti ai ceti medio-bassi. A teatro partecipano infatti anche questi abitanti della *polis*, che non vengono rappresentati o menzionati nei testi di carattere storiografico, poiché questi ultimi non attribuiscono loro rilevanza rispetto alle vicende belliche (ivi, pp. 9-10).

⁸ Meier, *La nascita della categoria del politico in Grecia* cit., pp. 161-162.

⁹ Si veda al riguardo C. Meier, P. Veyne, *L'identità del cittadino e la democrazia in Grecia*, trad. it. di M. Pelloni, il Mulino, Bologna 1989, in particolare pp. 13-69.

¹⁰ Qui troviamo un riferimento a Hdt. III 80-82, ovvero al noto dibattito sulla miglior forma di ordinamento politico (*politeia*) da dare alla Persia che, nella narrazione dello storiografo, tre persiani ingaggiano tra loro. Fra questi è Otane a parlare di *isonomia*, sostenendo che una costituzione può dirsi giusta qualora sia garanzia di uguaglianza e di diritti politici per tutti coloro che ne sono a pieno titolo cittadini. In *La nascita della categoria del politico in Grecia* cit., pp. 41-43, Meier afferma che la politica come *technē, epistēmē o aretē* è strettamente legata alla nascita della democrazia ateniese nell'epoca classica, come esito della volontà di una più ampia partecipazione alla vita politica.

in parole, in azioni alle quali si può assistere, in eventi che sono discussi, ricordati e trasformati in storia prima di essere infine incorporati nel grande libro della storia umana¹¹.

Troviamo in questa definizione una schietta celebrazione delle istituzioni della *polis*, ricondotta però a un modello per lo più immaginativo che Arendt descrive facendo un esplicito riferimento a Erodoto¹². Tali istituzioni, secondo la pensatrice, consentono a ciascun cittadino (il maschile è utilizzato da Arendt) di esprimere la propria virtù e unicità – di fatto dimostrare e dare alla città il meglio di sé – in uno spazio pubblico dove si agisce e interagisce in maniera assembleare, come uguali. Con questa formulazione Arendt sottolinea che ciò che è propriamente politico¹³, come *in primis* la libertà, non può essere esperito se non nella forma di una *performance* e non può essere comunicato se non come esperienza vissuta: la pensatrice utilizza, non a caso, il teatro come metafora¹⁴. Ciò che a suo parere rende la *polis* un luogo in cui i cittadini esperiscono quotidianamente – in piena *libertà*, per l'appunto – la politica in senso proprio, è il fatto di poter agire liberi da ogni costrizione, incluse le necessità legate al corpo, costruendo relazioni e interazioni reciproche di fronte a una comunità in grado di testimoniare e raccontare il contenuto di quelle azioni¹⁵. Il tutto in maniera rigorosamente orizzontale, poiché le istituzioni della *polis* sono prive di distinzione di dominio tra chi comanda e chi obbedisce.

Per questa ragione la nozione greca di *isonomia* esprime ancor meglio di quella di democrazia ciò che è la politica in senso proprio,

¹¹ H. Arendt, “Che cos’è la libertà?”, in *Tra passato e futuro*, trad. it. di T. Gargiulo, Garzanti, Milano 1991, pp. 193-227: p. 207.

¹² Si veda O. Guaraldo, “‘The Political Sphere of Life, Where Speech Rules Supreme’. Hannah Arendt’s Imaginative Reception of Athenian Democracy”, in D. Piovani, G. Giorgini (eds.), *Brill’s Companion to the Reception of Athenian Democracy. From the Late Middle Ages to the Contemporary Era*, Brill, Leiden-Boston 2021, pp. 399-420. Guaraldo sottolinea che Arendt, più che interessarsi agli aspetti procedurali legati all’*isonomia*, dà molta più rilevanza all’aspetto politico del rifiuto della distinzione tra governanti e governate (l’idea di dominio) che la nozione comporta.

¹³ Arendt, “Che cos’è la libertà?”, cit., p. 207 lo definisce «l’essenza e l’ambito del ‘politico’».

¹⁴ H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, trad. it. di S. Finzi, Bompiani, Milano 1988, p. 137: il teatro è l’«arte politica per eccellenza».

¹⁵ Ivi, p. 130: «Agendo e parlando gli uomini mostrano chi sono, rivelano attivamente l’unicità della loro identità personale, e fanno così la loro apparizione nel mondo umano, mentre le loro identità fisiche appaiono senza alcuna attività da parte loro nella forma unica del corpo e nel suono della voce». Gli aspetti su cui Arendt insiste maggiormente nel pensare la *polis* come un modello per la riflessione politica sono tre: il primo è la centralità del *logos* in ogni aspetto della vita pubblica nell’ordinamento democratico ateniese (deliberazioni amministrative e legislative, procedure giudiziarie, retorica politica); il secondo riguarda la dimensione pienamente pubblica e partecipata della vita politica per i cittadini, come una vera e propria *performance* su una scena; il terzo è la materialità degli spazi della *polis* in cui le interazioni avvengono – spazi aperti come *teatri*.

secondo Arendt, la quale spiega il concetto insistendo sui termini spaziali, geometrici di una “equidistanza dal centro”. Nella nozione di *isonomia* è infatti assente il *kratos*, termine che designa per lo più un comando esercitato come autorità individuale (o di un ristretto gruppo)¹⁶. Pertanto, ciò che secondo Arendt rende l’ordinamento democratico antico radicalmente differente dalla democrazia rappresentativa contemporanea è proprio il fatto che la sorgente del potere nelle istituzioni della *polis* sia *plurale*. Utilizzando il greco, Arendt definisce *bios politikos*¹⁷ una vita *essenzialmente* politica:

Ora, le arti che non realizzano alcuna «opera» hanno grande affinità con la politica. Gli artisti che le praticano – danzatori, attori, musicisti e simili – hanno bisogno di un pubblico al quale mostrare il loro virtuosismo, come gli uomini che agiscono hanno bisogno di altri alla cui presenza comparire: gli uni e gli altri, per «lavorare», hanno bisogno di uno spazio a struttura pubblica, e in entrambi i casi la loro «esecuzione» dipende dalla presenza altrui. Tale spazio destinato alle apparizioni degli uomini non è affatto un attributo fisso e scontato di qualsiasi comunità. La *polis* greca fu appunto quella «forma di governo» che forniva agli uomini uno spazio per apparire, nel quale agire, una sorta di teatro dove la libertà poteva fare la propria comparsa¹⁸.

Di estrema rilevanza è questa comparazione con le arti performative. Arendt ci dice che la forma di libertà che per i Greci è costitutiva del politico può essere compresa dai “moderni” solo nelle rare occasioni di esperienze politiche caratterizzate da pluralità ed eguaglianza reciproca¹⁹. Una tale *fenomenologia* della politica – e pertanto,

¹⁶ Cfr. H. Arendt, *Sulla rivoluzione*, trad. it. di M. Magrini, Edizioni di Comunità, Milano 1983, p. 26. Questo aspetto è centrale nella riflessione condotta da A. Cavarero, *Democrazia sorgiva. Note sul pensiero politico di Hannah Arendt*, Raffaello Cortina, Milano 2019, che insiste, a partire dalla nozione di *isonomia*, sul carattere sorgivo, generativo, inaugurale del concetto di politica per come Arendt lo immagina in riferimento alla *polis* greca.

¹⁷ L’espressione si trova in Arendt, *Vita attiva*, cit., p. 11 («modo di vita autonomo e autenticamente umano») e in Arendt, *Tra passato e futuro* cit., p. 211. L’articolazione della cosiddetta *vita attiva* (così definita in contrapposizione a una vita contemplativa) in tre fondamentali attività umane – l’attività lavorativa, l’operare e l’agire politico [labor, work, action] – viene esplicitata in Arendt, *Vita attiva* cit., p. 7.

¹⁸ Arendt, *Tra passato e futuro* cit., p. 206.

¹⁹ L’esempio fondamentale a cui fa riferimento Arendt nel saggio *Sulla rivoluzione* è quello della rivoluzione americana del XVIII sec., che si manifesta non solo come momento insurrezionale di liberazione ma soprattutto nel processo costituente degli Stati Uniti. Ciò che infatti rende questa un’esperienza di libertà politica in senso proprio, per Arendt, non è tanto il momento di liberazione dalla madrepatria quanto la fase istituyente – lo stabilizzarsi in modo duraturo degli esiti di un processo politico. Anche in H. Arendt, *Che cos’è la politica?*, trad. it. di M. Bistolfi, Einaudi, Torino 2006 [1993], Frammento 3b, p. 28 la pensatrice fa riferimento al politico per i Greci come a un *fine* per sé – il fine di un esercizio di piena libertà che non è mai esperita individualmente ma nella costruzione di uno spazio di interazione tra pari. In questo frammento Arendt specifica che *isonomia* non è da intendersi come “uguaglianza di fronte alla legge”, quanto piuttosto come equivalente di *isegoria*, ovvero “libertà di parola”, ciò che contraddistingue propriamente l’essere umano. Insiste

secondo Arendt, della libertà – può essere solo esperita come *evento*²⁰ o trasposta su una *scena*, ma sfugge tradizionalmente al pensiero filosofico moderno, abituato a credere che la libertà abbia inizio laddove la politica finisce, come esperienza per lo più solitaria piuttosto che squisitamente relazionale²¹. Al contrario, per gli antichi è impossibile pensare il politico senza la *polis*, ovvero senza quel contesto pubblico e istituzionale in cui avviene il vivere in comune e il prendersi cura della cosa pubblica.

Interpretazioni nette, come quelle di Vernant, Meier e Arendt, della categoria del politico alla luce dell'*isonomia* (sulla base del modello ateniese) ci lasciano comunque con gli interrogativi con cui abbiamo voluto aprire questo testo. In particolare, ci spingono a chiederci che ruolo abbia, nella Grecia antica, la partecipazione a teatro da parte dei cittadini maschi, ma anche di tutti e tutte coloro che non godono dei diritti politici, rispetto alla riflessione sul politico e all'esperienza di esso. Per cominciare a rispondere a queste domande, va innanzitutto compreso che la *polis* è la dimensione istituzionale della vita in comune intesa come *koinōnia politikē* – lemma che esprime al meglio la specificità di quella tipologia di «comunità politica», poiché *koinonia* ha come radice semantica *koinon*, che significa letteralmente ciò che è «messo nel mezzo»²². Il «comune» di questa forma di ap-

inoltre sul fatto che l'esperienza di una tale libertà è vincolata a uno spazio preciso, quello della *polis*. Di grande rilevanza nella riflessione di Arendt è l'idea che la libertà politica esperita nella *polis* ci sia stata tramandata non tanto dalle fonti storiche, né tantomeno dalla riflessione filosofica, che non ne ha colto il senso, quanto piuttosto dai poemi di Omero che, restituendo la narrazione orale degli aedi in forma poetica, danno ai Greci fama imperitura.

²⁰ Cfr. Cavarero, *Democrazia sorgiva* cit.: «la politica, in termini arendtiani, è uno spazio relazionale che viene in essere con l'evento di un'interazione plurale e, insieme ad esso, scompare» (p. 47); «evento intermittente, che evoca appunto la forma di una democrazia sorgiva, strutturalmente inerente all'atto stesso del suo farsi, il cui statuto germinale è prodotto e riprodotto, ogni volta di nuovo, dalle interazioni di pluralità concrete» (pp. 48-49).

²¹ Questa la tesi centrale del saggio Arendt, «Cos'è la libertà?» cit., in cui la filosofa evidenzia che la tradizione del pensiero filosofico-politico occidentale, radicato sui riferimenti di Parmenide e Platone, nasce come esplicita contrapposizione all'esperienza democratica della *polis*. La libertà non è oggetto di riflessione della filosofia antica; lo diventa solo nella tarda antichità e in particolare con il Cristianesimo, identificata tuttavia unicamente con il libero volere.

²² Cfr. su questo l'analisi di M. Bontempi, «Forme dell'*archein* e misto della *politeia*», in S. Chignola, G. Duso (a cura di), *Storia dei concetti. Storia del pensiero politico*, Editoriale scientifica, Napoli 2006, pp. 13-62, che fa riferimento al dibattito riportato in Hdt. III 80-82: Otane, difensore dell'*isonomia*, parla delle questioni di interesse comune (*koinon*, per l'appunto) come qualcosa che si trova idealmente «nel mezzo», a una distanza uguale rispetto a ciascun membro della comunità politica; su ciò che è deposto *es meson* agiscono delle deliberazioni collettive che tutelano la dimensione comunitaria (*koinonia*) stessa. Adottando il concetto di *koinon* sulla base della contestualizzazione che offre Erodoto, l'esclusione dalla *koinonia* è esclusione dalla possibilità di decidere su ciò che si trova «nel mezzo», ovvero sugli affari amministrativo-decisionali. Sulla concezione del politico come gestione in comune degli «affari della città» si veda M. Vegetti, *L'etica degli antichi*, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 41-42.

partecipazione collettiva implica una responsabilità condivisa rispetto alla partecipazione alle attività politiche, alle ritualità e alle consuetudini di carattere civico o marcatamente religioso (va ricordato che anche le festività religiose sono un evento di natura politica per la *polis*)²³. Guardando nello specifico ad Atene, la cui vita sociale e le cui vicende politiche sappiamo essere riferimento fondamentale per la grande drammaturgia d'età classica, abbiamo a disposizione numerosi studi, sebbene non sempre concordi, sulla partecipazione ai rituali civili e alle festività religiose e sul significato del teatro per la vita della *polis*. Come ha spiegato efficacemente Giuseppe Cambiano:

La democrazia ateniese fu anche un complesso sistema istituzionalizzato di articolazione e distribuzione di una molteplicità di poteri. Al cuore di esso era un meccanismo di rotazione per così dire programmata, che impediva qualsiasi forma di concentrazione prolungata di potere nelle stesse mani, si trattasse di singoli o gruppi. Da una parte questo meccanismo poneva ostacoli alla riduzione della politica ad attività specializzata, accentrabile nelle mani di pochi, dall'altra, però, evitava anche un eccesso di politica, lasciando spazi aperti anche alla dimensione privata della vita²⁴.

Nell'ambito dei diritti politici infatti, oltre alla partecipazione in assemblea, i cittadini maschi adulti accedono all'amministrazione della città secondo una rotazione delle cariche, molte per sorteggio ma altre per elezione diretta (a causa della loro rilevanza, come nel caso delle cariche in ambito militare e finanziario), il che consente una diffusa responsabilità delle decisioni negli spazi istituzionali²⁵. Tuttavia, è noto

²³ J. Blok, *Citizenship in Classical Athens*, Cambridge University Press, New York 2017 offre un ricco e dettagliato inquadramento sul tema. Insiste in particolare su come la cittadinanza ateniese si traduca in una partecipazione attiva ad attività di carattere pubblico che vanno oltre i doveri militari. Sulla scorta di Blok possiamo leggere la cittadinanza, piuttosto che come un insieme di diritti e di doveri dei cittadini e delle cittadine, come un'attiva e costante *partecipazione alla polis*, sia nel caso delle attività politico-amministrative (riservate agli uomini) sia in quello delle attività di carattere civico-rituale.

²⁴ G. Cambiano, *Come nave in tempesta. Il governo della città in Platone e Aristotele*, Laterza, Roma-Bari 2016, p. 7. Cambiano sottolinea che il potere politico – inteso come autorità decisionale, prestigio, influenza – nella *polis* non viene esercitato solo nella sfera pubblica, come risulta evidente dal ruolo cruciale che la famiglia come istituzione ricopre nella vita dei cittadini e delle cittadine.

²⁵ Cambiano (ivi, p. 4) evidenzia come, nella storia delle interpretazioni delle istituzioni ateniesi sia stata spesso idealizzata la partecipazione politica allargata come garanzia di armonia interna, insistendo invece sulla necessità di pensare, come tratto costitutivo della *polis*, la compresenza del principio della rotazione delle cariche e di quello oligarchico della distinzione dei governanti. Sul sistema istituzionale ateniese e sulle sue procedure si veda almeno (dal più recente): D. Piovani, "Nomos *basileus* o *demos basileus*? Sulla democrazia ateniese di V e IV secolo a.C.", *Rivista di Diritto Ellenico*, n. 7, pp. 139-152; E. M. Harris, *Democracy and the Rule of Law in Classical Athens. Essays on Law, Society, and Politics*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2006; M. Gagarin, D. Cohen (eds.), *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2005; G. Poma, *Le istituzioni politiche*

come tale partecipazione sia appunto consentita solo ai cittadini maschi adulti. Per quanto riguarda invece la vita civica, la partecipazione delle donne varia da *polis* a *polis*, e solo per alcuni di questi casi possediamo sufficiente documentazione²⁶. Fra gli eventi di carattere pubblico, le gare in occasione delle quali i tragediografi mettono in scena le loro opere sono una vera e propria istituzione ad Atene. Un arconte è preposto alla loro organizzazione e per le ricche famiglie della *polis* è motivo di prestigio investire del denaro per finanziare i cori delle tragedie e dei ditirambi (investimento che è chiamato *khorēgia*)²⁷. Le gare tra poeti si svolgono all'interno di festività religiose, la principale delle quali sono le Grandi Dionisie, che si tengono non lontano dal tempio ateniese del dio al quale sono dedicate²⁸. Queste festività comprendono rituali di culto specifici ma hanno anche una forte valenza politica, sia per saldare la coesione interna alla *polis* sia per mandare un messaggio agli stranieri e alle straniere presenti. Le persone vi prendono parte non solo in qualità di spettatori e spettatrici ma anche come cittadini e cittadine che partecipano alla *polis*²⁹, come se a teatro

della Grecia in età classica, il Mulino, Bologna 2003; D. Musti, *Demokratia. Origini di un'idea*, Laterza, Roma-Bari 2006; J. Ober, *The Athenian Revolution: Essays on Ancient Greek Democracy and Political Theory*, Princeton University Press, Princeton 1996; M. H. Hansen, *The Athenian Assembly in the Age of Demosthenes*, Blackwell, Oxford-Cambridge 1987. In merito alla storia della ricezione del modello politico e di pensiero dell'Atene classica, si veda il fondamentale D. Piovan, G. Giorgini (eds.), *Brill's Companion to the Reception of Athenian Democracy. From the Late Middle Ages to the Contemporary Era*, Brill, Leiden-Boston 2021. Infine, Rodighiero, op. cit., pp. 143-144 discute come in alcuni drammi (fra i quali, tra i sofoclei, l'*Aiace* e l'*Antigone*) abbia un ruolo centrale il tema della «rispettosa alternanza» al potere «come unica garanzia di un ordine che è prima di tutto cosmico e naturale».

²⁶ Sulla condizione giuridica femminile cfr. i recenti E. Cantarella, *Gli inganni di Pandora*, Feltrinelli, Milano 2019; M. Gagarin, D. J. Cohen (eds.), *Gender, Sexuality, and Law* Cambridge University Press, Cambridge 2005 (in particolare pp. 236-253); V. Sebillotte-Cuchet, "Gender Regimes and Classical Greek Antiquity in the Fifth and Fourth Centuries BC", *Annales HSS*, vol. 67, no. 3 (2012), pp. 401-430.

²⁷ Si vedano almeno A. Rodighiero, *La tragedia greca*, il Mulino, Bologna 2013; D. Susanetti, *Il teatro dei Greci. Feste e spettacoli, eroi e buffoni*, Carocci, Roma 2007; E. Hall, *The Theatrical Cast of Athens. Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford University Press, Oxford 2006; P. Wilson, *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, The City and the Stage*, Cambridge University Press, Cambridge 2000; A.W. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche ad Atene*, La Nuova Italia, Firenze 1996. M. Revermann, "The Competence of Theatre Audiences in Fifth- and Fourth-Century Athens", *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 126 (2006), pp. 99-124: p. 105 evidenzia la pervasiva presenza della drammaturgia nella *polis* ateniese tra V e IV secolo a.C., come testimoniato dai sempre più numerosi edifici teatrali e rassegne di spettacoli, ma anche dalla ricorrente iconografia e dal fatto che il sistema coregico dipende dall'amministrazione stessa della *polis* e dalla partecipazione dei cittadini nei cori (riservata ai maschi adulti).

²⁸ In merito all'organizzazione delle Grandi Dionisie, si veda Rodighiero, op. cit., pp. 32-35.

²⁹ La tesi secondo cui l'audience teatrale è una proiezione del corpo politico della *polis* poiché per i cittadini andare a teatro è un vero e proprio atto politico è alla base del saggio S. Goldhill, "The Audience of Athenian Tragedy", in P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge*

avesse luogo una vera e propria assemblea pubblica³⁰. Non è un caso infatti che recenti studi sulla drammaturgia antica insistano sulla necessità di adottare un approccio “sociologico” quando ci si interroga sulla composizione del pubblico a teatro, considerandone la diversa articolazione in termini di raggruppamento sociale, etnia, mestiere, genere – elementi che consentono di ipotizzare diversi orizzonti culturali e aspettative³¹.

Le grandiose rappresentazioni sceniche danno forma visiva e *spettacolare* alle vicende politiche della comunità e agli interrogativi che il vivere insieme suscita, riguardanti l’incontro talvolta conflittuale con altre comunità, l’ordinamento interno, la legittimità delle norme, le gerarchie dei ruoli sociali e le disparità economiche fra cittadini. ‘Spettacolare’ è il termine chiave per identificare l’aspetto propriamente estetico della *mise-en-scène* – che comprende parti dialogate, cantate e anche danzate – poiché ne definisce il carattere coinvolgente, *patetico*. La drammaturgia inscena la relazionalità tra gli abitanti delle *poleis* (uomini e donne; liberi e non liberi; cittadini e meteci) ma anche tra questi e gli stranieri con i quali il rapporto può essere conflittuale. Non è infatti possibile comprendere il *pathos* e le tensioni di queste relazioni esclusivamente alla luce delle vicende storiche e

Companion to Greek Tragedy, Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 54-68. Si veda S. Monson, *Plato’s Democratic Entanglements*, Princeton University Press, Princeton 2000: il capitolo 4 (pp. 88-110), dal titolo “Citizen as *Theates* (Theater-Goer): Performing Unity, Reciprocity, and Strong-Mindedness in the City Dionysia”, è dedicato proprio all’ideologia civica veicolata in maniera unica dalla partecipazione a teatro. Significativamente Monson mette in evidenza come tutte le ritualità che si svolgono in occasione delle Grandi Dionisie prima e dopo le rappresentazioni teatrali coinvolgano, in momenti diversi, raggruppamenti differenti. Ciò dipende dall’appartenenza a una tribù o a una famiglia prestigiosa, oppure dalle onorificenze assegnate dalla *polis* in quello specifico anno: la ritualità, così come i posti a sedere a teatro, rispecchia le diverse forme di appartenenza alla *polis* e il diverso contributo offerto per celebrarla. Cfr. anche F. Zeitlin, *Thebes: Theatre of Self and Society in Athenian Drama*, in J. P. Euben (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1989, pp. 101-141.

³⁰ Tra i più recenti testi sull’argomento, D. Kawalko Roselli, *Theater of the People: Spectators and Society in Ancient Athens*, University of Texas Press, Austin 2011 insiste sulla necessità, in particolare rispetto agli studi incentrati su Atene, di immaginare il pubblico composto non solo da cittadini maschi. In particolare si vedano i capitoli 4 e 5, sulla presenza, rispettivamente, dei non cittadini e delle donne a teatro ad Atene.

³¹ Rodighiero, op. cit., pp. 40-41 esplicita la questione dicendo che nell’articolazione interna dei posti riservati al pubblico, il teatro greco riproduce una precisa strutturazione della società: i posti in prima fila sono riservati a figure come i sacerdoti, gli arconti, gli ambasciatori stranieri e gli orfani di guerra; una zona è destinata agli efebi e ai membri della *Boulè*; una postazione marginale è destinata ai meteci e ai mercanti; e così via. Kawalko Roselli, op. cit., p. 3 sottolinea infatti come negli stessi drammi e ancor più nei testi della commedia antica alcuni personaggi si rivolgano al pubblico facendo riferimento proprio a questi elementi, diversificando così le aspettative di ricezione del pubblico sulla base di raggruppamenti (per esempio gli artigiani o i cavalieri). Sappiamo ad esempio che alle Grandi Dionisie assistono anche gli schiavi.

politiche³². Bisogna guardare alla drammaturgia, che è una fonte inestimabile sia perché mette in scena – pur adottando codici rappresentativi e comunicativi specifici – la *vita* della *polis*, sia perché consente un pieno coinvolgimento della cittadinanza nella rappresentazione, a partire dai politici preposti all'organizzazione delle festività e dai finanziatori delle stesse, per arrivare ai numerosi coreuti³³ e soprattutto ai fruitori e alle fruitrici dello spettacolo.

In merito alla presenza delle donne nei teatri antichi, è noto come la questione sia ancora largamente dibattuta tanto è vero che molte interpretazioni, anche recentemente, si limitano a segnalare un'*impasse* in merito al problema. In realtà vi sono passaggi in fonti del tempo o poco più recenti, sia drammaturgiche (tragiche e comiche) sia di carattere storiografico, che segnalano la presenza di donne tra il pubblico – anche se l'attendibilità di questi passaggi, che sono per lo più aneddoti, è discussa³⁴. Al netto del fatto che non abbiamo notizia di espliciti divieti alla presenza delle donne ai festival teatrali, la ricezione del teatro antico così come gli studi di genere sull'antico si interrogano da lungo tempo su quando e in quale misura la partecipazione a questi eventi pubblici sia loro concessa, considerando ad esempio le differenze fra donne in termini di cittadinanza, di estrazione sociale e appartenenza familiare, di mestiere e di etnia³⁵. Il dubbio principale riguarda la possibilità effettiva per le donne del tempo di uscire liberamente in pubblico sia accompagnate sia soprattutto non accompagnate. Questo tema, tuttavia, viene trattato per lo più sulla base di preconcetti che le collocano, nelle *poleis* greche, nella dimensione

³² Rispetto al tema cruciale delle emozioni suscitate nel pubblico dalla partecipazione a teatro si veda D. Lanza, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Pétite Plaisance, Pistoia 2019. Lanza sostiene la tesi per cui la partecipazione a teatro risulta formativa per il pubblico soprattutto perché consente una fruizione condivisa, *comunitaria* dello spettacolo e dell'esperienza del *pathos*.

³³ Ad Atene i cittadini maschi vengono coinvolti come membri del coro (*choreutai*) nelle rappresentazioni. Ogni anno la domanda per questo tipo di partecipazione è molto alta poiché i *choreutai* vengono pagati. Anche questa spesa rientra nel sistema di scambio economico e di benefici che ruota attorno al teatro (Revermann, op. cit., p. 109). La partecipazione dei cittadini ai cori teatrali, sia nel periodo arcaico sia in quello classico, è legata all'ideale di una ritualità formativa rispetto ai valori civici della *polis*: «choruses in Athens are masculine in composition (with an age-stratification that includes adolescents), Dionysiac in ritual orientation and democratic in ideology of recruitment» (ivi, p. 107). Va precisato che *choreuō* significa “danzare”, perciò il coro nel teatro greco antico non ha solo la funzione odierna: ai cittadini viene richiesto uno specifico utilizzo non solo della voce (come personaggio collettivo che partecipa alla scena) ma di tutto il corpo, per mezzo della danza, in uno spazio dedicato (l'orchestra).

³⁴ Kawalko Roselli, op. cit., p. 194.

³⁵ Sono numerose le specifiche da introdurre, secondo Kawalko Roselli (ivi, pp. 158-160), per parlare di presenza delle donne nei teatri antichi. Nel capitolo 5, l'autore passa in rassegna una lunga serie di fonti che contengono riferimenti alla presenza delle donne in contesti rituali (di culto) o in pratiche civiche, e si sofferma lungamente sulla commedia antica e in particolare su Aristofane, ma anche sui tragediografi, su Platone e su Aristotele.

segregata della casa. Alcuni di questi studi si focalizzano sul carattere rituale delle festività che ospitano il teatro, riconducendole all'insieme dei rituali dedicati a Dioniso, dove tradizionalmente le donne hanno una presenza rilevante³⁶. Altri studi invece insistono sul carattere eminentemente politico del teatro antico che pertanto, soprattutto se assimilato alle corti giudiziarie o alle assemblee pubbliche, difficilmente può essere considerato uno spazio frequentato da donne³⁷.

Sappiamo tuttavia che, tra V e IV secolo a.C., le donne partecipano a una serie di eventi pubblici, a partire dai riti funerari, per arrivare ai sacrifici e ad altri eventi di tipo religioso nonché a pratiche di carattere economico³⁸. In questo testo adottiamo la prospettiva di quella consistente parte di ricezione critica che ritiene che le donne partecipino come spettatrici nel teatro greco, ma che la frequenza di questa partecipazione differisca a seconda di parametri quali la cittadinanza, la collocazione sociale, l'appartenenza familiare, il mestiere, il fatto che costoro abitino in un demo urbani o in un demo rurale³⁹, l'etnia e la schiavitù⁴⁰.

Nel modello urbanistico delle *poleis* ritroviamo, al di là delle differenze locali, uno spazio pubblico progettato e organizzato a partire dalla partecipazione collettiva che ospita. Molti fra gli spazi istituzio-

³⁶ B. Goff, *Citizen Bacchae. Women's Ritual Practice in Ancient Greece*, University of California Press, Berkeley 2004 sottolinea la valenza politica del ruolo pubblico delle donne nei rituali dedicati a Dioniso.

³⁷ Goldhill, *The Audience of Athenian Tragedy* cit. Così anche S.-E. Case, "Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts", *Theatre Journal*, vol. 37, 3 (1985), pp. 317-327 ed E. Cantarella, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Feltrinelli, Milano 2010.

³⁸ Sebillotte-Cuchet, op. cit., p. 427: «Women were excluded from the political decision-making process and from leadership in the city of Athens because practices had developed that had to be clearly revealed rather than because of a basic structural divide. In any event, women were not excluded from the city. They were citizens because they were Athenians, which explains how they came to participate in competitions for status like Athenian men [...] and intervene in warfare to save their imperiled homeland should the men fail».

³⁹ Vanno distinte in base a questo criterio anche le festività dedicate a Dioniso, poiché le Grandi Dionisie riguardano i demi urbani e le cosiddette Piccole Dionisie i demi rurali.

⁴⁰ A questo fanno seguito alcune notevoli considerazioni e interrogativi in relazione, per esempio, alla capacità di comprensione della rappresentazione e di ricezione dei messaggi. Il teatro tragico parla anche alle donne nel pubblico? C'è una differenza specifica nella comprensione di certi temi rappresentati? Quale effetto può suscitare sulle donne del tempo assistere alla presa di parola di personaggi femminili come Antigone o Medea sulla scena tragica? Sono state poste obiezioni al fatto che solo gli uomini possano prendere parte alla rappresentazione in qualità di attori e coreuti? Consideriamo tali interrogativi ancora aperti, poiché non si trovano risposte esaustive negli studi a nostra disposizione. Tuttavia pensare le donne presenti come spettatrici a teatro ci permette per lo meno di riconsiderare la tesi, sostenuta significativamente anche da una buona parte degli studi di genere sull'antico, che il teatro greco sia interamente consacrato alla formazione dei valori del solo cittadino maschio e di aprire invece un interrogativo sulla ricezione e sulle reazioni da parte di un pubblico femminile. Si veda per esempio F. Zeitlin, "Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama", in L. K. McClure (ed.), *Sexuality and Gender in the Classical World. Readings and Sources*, Blackwell, Oxford-Malden 2002, pp. 103-138.

nali di queste sono infatti strutturati come spazi *assembleari* in cui la presa di parola ha un significato cruciale; ciò avviene non solo nel caso delle assemblee deliberative ma anche in quello dei tribunali, in cui gli interventi dei retori/avvocati, così come quelli degli imputati e dei testimoni, si susseguono secondo una procedura rituale. Per quanto ciascuno dei luoghi che ospitano la vita pubblica nelle *poleis* abbia la sua specificità, nutriamo la convinzione che l'idea di *teatralità*, intesa sia come spazialità materiale del teatro sia come esperienza di partecipazione collettiva⁴¹, esprima al meglio il senso del nesso tra spazio pubblico e vita in comune. Tale nesso si manifesta nel grado di autorità e di responsabilità che accomuna da una parte i cittadini che prendono parte alla vita istituzionale della *polis*, dall'altra il pubblico nel suo teatro, coinvolto nell'organizzazione delle gare o nella giuria giudicante⁴².

Utilizziamo quindi il termine *teatralità* per rendere conto del carattere politico del *logos* all'interno della *polis* e dei suoi spazi assembleari. Tale dimensione simbolico-interpretativa può restituire una lettura del politico nella Grecia antica più ampia e ricca, in quanto non si limita a considerare i testi, ma indaga altresì i contesti – facendo riferimento all'interazione con il pubblico, alla dimensione assembleare, allo spazio materiale, anche al gesto recitativo – della rappresentazione in cui il politico si è manifestato, o in altri termini è *accaduto*⁴³. Il forte nesso tra questi spazi istituzionali e il teatro emerge in alcuni elementi caratteristici che essi hanno in comune. Questi stessi elementi segnano una marcata differenza tra i luoghi istituzionali della *polis* e quelli che, nelle epoche successive e tuttora, ospitano le corrispondenti istituzioni politiche e sociali. Il primo elemento è quello della piena *visibilità* in cui avviene la presa di parola: proprio come nello spazio scenico di un teatro, in ciascun contesto assembleare della *polis* l'oratore risulta pienamente responsabile per i discorsi pronunciati e alla presa di parola in contesto pubblico si accompagna il rischio di frequenti ripercussioni e rivalità politiche. Il secondo elemento è la *ritualità* sulla base della quale si svolge la presa di parola: proprio

⁴¹ Per una definizione di “teatralità”, intesa come utilizzo da parte degli attori e del coro dello *spazio* così come delle tecniche di recitazione, della danza e dei momenti lirici, si veda G. Ley, *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*, University of Chicago Press, Chicago 2007. Per una più ampia concezione della teatralità che comprende, oltre alla spazialità architettonica (interno/esterno della messinscena), anche la rappresentazione del corpo e della fisicità sulla scena, la trama e gli aspetti di mimetismo scenico (l'interpretazione e il travestimento) si veda anche Zeitlin, op. cit. In merito all'organizzazione interna del teatro come spazio architettonico e al significato che assume la distribuzione degli spettatori e delle spettatrici come espressione della comunità politica, si veda in particolare il capitolo 2 di Kawalko Roselli, op. cit.

⁴² La giuria è composta da dieci uomini, uno per ciascuna delle dieci tribù.

⁴³ Revermann, op. cit., p. 114 sottolinea che esiste una connaturata *teatralità* anche in altre fondamentali attività del cittadino, come la partecipazione ai rituali e ai simposi o l'addestramento militare come collettivo (per esempio marciare in formazione cantando).

come a teatro, nelle assemblee e nei tribunali ciascuna voce interviene secondo un ordine, a volte un'alternanza, stabiliti in maniera codificata oppure secondo convenzioni e usanze⁴⁴. In questo modo l'alternarsi delle voci e anche l'opposizione reciproca dei discorsi risultano comprensibili e prevedibili per i presenti, mantenendo ciononostante aperta l'interpretazione. Il terzo elemento è la padronanza della retorica come *technē*, ovvero un sapere tecnico che consente di posizionarsi e relazionarsi negli spazi istituzionali. Questi tre elementi (visibilità, ritualità e carattere tecnico dell'*ars* retorica) che definiscono la teatralità degli spazi istituzionali della *polis* caratterizzano anche la vita politica della sua comunità. Il teatro inoltre condiziona tutte le altre produzioni discorsive istituzionali nell'Atene classica, questione che affronteremo nel secondo e nel terzo capitolo, dedicati al nesso cruciale tra il teatro e la retorica politica, e poi nel quarto che approfondisce le affinità tra il lessico teatrale e quello giudiziario.

La proposta di questo volume è di guardare alla *teatralità*, intesa come dimensione simbolico-interpretativa e tratto caratterizzante il politico nella *polis*, a partire dal grande teatro tragico di Sofocle. Lo facciamo prima di tutto cercando di cogliere il carattere politico del teatro non solo nei suoi contenuti, ma soprattutto nel suo linguaggio e nell'estetica della sua messinscena. Sia il linguaggio tragico sofocleo sia l'estetica della sua rappresentazione – per come viene proposta dal poeta – sono infatti caratterizzati da aspetti rituali a volte ricorrenti e riconoscibili, altre volutamente stranianti per il pubblico. Rispetto alla comprensione dell'estetica che caratterizza il teatro, il pubblico greco ha un'attitudine particolare proprio perché abituato ad assistere agli spettacoli e a decodificare le forme della rappresentazione e i messaggi che essa trasmette⁴⁵. Per cogliere il nesso tra il politico nella *polis* e la

⁴⁴ Per quanto riguarda le performance teatrali, è stato studiato il nesso tra le scelte del linguaggio verbale impiegate dai tragediografi da una parte e gli schemi rappresentativi e i codici visivi dall'altra. Tale nesso sta alla base delle dinamiche convenzionali delle rappresentazioni e permette di interrogarsi sulle competenze del pubblico nella decodificazione di tali elementi. Cfr. M. Marinelli, "Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese: tra teoria poetica e pratica materiale", *Il castello di Elsinore*, XXVIII, n. 72 (2015), pp. 9-42, che fa riferimento alla terminologia impiegata da Arist. *Poetica* 1455a 22: «Il poeta compone i racconti, i *mythoi*, e il piano verbale, la *lexis*, tenendo presente l'aspetto visivo dell'azione e curando che i primi due elementi siano coerenti e organici tra di loro» (p. 12). Gli aspetti mimetici (ovvero della *mimesis*) procedevano spesso per *schemata* visivi che includevano anche la gestualità degli attori oltre al travestimento. Si veda su questo S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton 2002.

⁴⁵ Revermann, op. cit. fornisce un'interpretazione da un punto di vista semiotico di ciò che è possibile intendere come competenza del pubblico a partire dalla comprensione di ciò che vede sulla scena e dal suo comportamento a teatro: «the theatrical event can be described as a complex exchange of signs between actors and audience» (p. 105). Se da una parte gli attori teatrali sono in grado di comprendere la reazione del pubblico nel corso della rappresentazione, dall'altra il pubblico si relaziona direttamente con la performance facen-

teatralità nelle modalità di rappresentazione utilizzate da Sofocle andremo ad articolare la nostra analisi su due aspetti cruciali: da una parte il *logos* e dall'altra la rappresentazione dei corpi sulla scena, ponendo particolare attenzione ai tratti cruciali della costruzione di genere di questi.

Gli studi filosofico-politici si sono ampiamente occupati dell'interesse suscitato dalla tragedia classica nel pensiero politico moderno e poi contemporaneo, soprattutto da Hegel in poi⁴⁶. Tuttavia, il peso giustamente attribuito al potere della drammaturgia antica di informare il pensiero successivo non deve oscurare il fatto che si tratta del teatro *della polis*, espressione di un preciso ordinamento politico, di un contesto liturgico-istituzionale e di una specifica comunità politica. L'intento di questo volume non è di ridurre il teatro alla *polis*, bensì di cogliere – proprio a partire da uno degli esempi più significativi della drammaturgia ateniese, ovvero le tragedie sofoclee – il nesso *agonistico* costitutivo della relazione tra la *polis* e i suoi *teatri*, ovvero tutti gli spazi istituzionali e assembleari in cui si svolge la vita politica.

Parliamo di un nesso agonistico perché, per quanto la vita politica nella *polis* sia imprescindibilmente legata alle istituzioni e ad aspetti rituali e culturali, non si esaurisce in questi; va invece individuata nell'articolazione delle sue *scene* – scene del *logos* e scene di corpi – per come ci vengono restituite dal teatro. Se c'è un'immagine di un'assemblea in grado di rappresentare la *polis* non è quella lineare intesa come luogo simmetrico degli uguali, bensì l'evento propriamente agonistico del suo svolgersi, ovvero una *scena* in cui emergono tutti gli interrogativi, le asimmetrie, le tensioni e anche le conflittualità caratterizzanti la vita della comunità. Seguendo questa intuizione, questo volume insiste sul fatto che il nesso cruciale tra la *polis* e il teatro greco vada colto rintracciando nel teatro le scene di relazione, interazione, scambio, conflitto ma anche *cura*. Adotta una prospettiva metodologica che guarda anche all'estetica, esaminando il modo in cui le scene sono costruite dal tragediografo in vista della rappresentazione, e alla semantica, interpretando il linguaggio impiegato.

dosi sentire con applausi e altri segnali non verbali in momenti specifici dello spettacolo. Per quanto riguarda la competenza del pubblico, Revermann specifica: «These skill-sets are culturally conditioned, actualized on demand and evolve according to experience, memory and practice» (*ibidem*).

⁴⁶ Si veda M. Leonard, *Tragic Modernities*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2015 per una assai utile ricognizione storico-filosofica in merito all'utilizzo del riferimento alla tragedia greca in Hegel, Marx, Nietzsche, Freud e Arendt, che dimostra l'influenza cruciale della drammaturgia antica sulla cultura, anche *mainstream*, contemporanea. In merito poi alla ricezione dell'antico, si veda J. Hanink, D. Kasimis (eds.), "In Terms of Athens", *Ramus*, 50 (1&2), 2021: come rimarcato nell'*Introduzione* (pp. 1-8) dalle curatrici, l'edizione invita a riposizionare lo sguardo sugli interrogativi e sulle riflessioni che le fonti greco-antiche, in particolare quelle prodotte nell'Atene classica, hanno suscitato in contempo sia negli studi classici sia nel pensiero politico (per esempio in merito ai temi delle migrazioni, dell'identità civica e delle relazioni di parentela).

La drammaturgia sofoclea, di cui analizzeremo le scelte formali, stilistiche e lessicali, ci offre una collezione di esempi decisivi di scambio, persuasione, sfida – relazioni che caratterizzano la vita pubblica fuori e dentro le istituzioni della *polis* – rappresentati per mezzo dell'estetica del teatro tragico. Adottando il concetto di *agonismo*, ci interessiamo in particolare alla dimensione codificata, ritualizzata per mezzo della quale il linguaggio tragico riformula le vicende del mito e gli interrogativi politici, trasponendoli in una forma estetica fruibile dalla collettività a teatro e in grado di generare una pluralità di possibili ricezioni. Queste ultime sono certamente veicolate dai termini condivisi di una *pedagogia* della ricezione teatrale rispetto alla quale cittadini e cittadine della *polis* risultano formati e formate⁴⁷. Ciononostante il linguaggio e l'estetica del teatro greco sono così significativi proprio perché la loro ricezione non è univoca, incasellabile entro una griglia interpretativa, e nemmeno politicamente veicolata. Le scene della parola non si esauriscono nella dialettica o nel conflitto degli scambi discorsivi ma rivelano un'estrema varietà dal punto di vista dell'estetica teatrale, caratterizzata sia da forme ricorrenti (la struttura del dramma, la riconoscibilità di scene topiche o personaggi, la ripetitività di formule e modi di dire) sia dalla ricchezza e mutevolezza del lessico, degli espedienti retorici e delle relazioni sulla scena.

L'efficacia creativa, *poietica*, ovvero produttrice⁴⁸ – in questo caso di relazioni, reazioni, scambi, anche inganni – del linguaggio tragico può essere compresa solo allargando la prospettiva d'analisi dal lessico e dalle formule fino a comprendere tutta la rappresentazione della scena teatrale per come viene pensata dal tragediografo. Se vogliamo adottare la spazialità come metafora interpretativa, possiamo spiegare la mossa metodologica come uno spostamento della prospettiva dalla *bidimensionalità* del linguaggio tragico – del *testo* – alla *tridimensionalità* dei corpi sulla scena, che è sempre una *rela-*

⁴⁷ Revermann, op. cit. sottolinea che la nozione di “competenza teatrale” in riferimento al pubblico a teatro è piuttosto ampia e variegata e deve tenere conto di una distinzione tra *élite* e *non-élite* e di una stratificazione di significati che i ricchi testi sia tragici sia comici comunicano a volte nella loro totalità a volte solo parzialmente. È innegabile, tuttavia, che alcuni elementi ci possano far parlare con sicurezza di una formazione del pubblico a decifrare i significati delle rappresentazioni, così come a fare collegamenti fra performance diverse. I due elementi fondamentali esaminati da Revermann in merito alla competenza del pubblico ateniese sono da una parte il fatto che tutti i cori, sia nelle tragedie sia nei ditirambi, sono composti di cittadini ateniesi, dall'altra la frequente partecipazione dei cittadini (e delle cittadine) alle rappresentazioni teatrali, poiché ogni gara ha luogo una volta all'anno. A ciò si aggiunge il fatto che il pubblico ha anche il compito di selezionare la rappresentazione vincente.

⁴⁸ Bontempi, op. cit., pp. 88-9 parla in maniera estesa della *poieticità* del *logos* in particolare in riferimento alla trattazione contenuta in *Hel.* 8-9, dove Gorgia arriva ad affermare che tutto il *logos* funziona come una parola poetica, pertanto produttrice di effetti, relazioni e anche inganni. Simile all'effetto di un incantamento, il *logos* agisce come agisce la visione dell'arte sullo spettatore o sulla spettatrice.

zione, non solo tra i personaggi ma anche di questi con il pubblico. L'estetica della scena teatrale è senz'altro il prodotto delle scelte stilistiche del tragediografo e della sua singolare prospettiva sulla polis (successivamente riprodotta o reinterpretata nelle infinite possibilità di realizzazione scenica che dal V secolo a.C. a oggi non hanno smesso di susseguirsi), senza essere però esclusivamente riducibile all'autorialità di questo. Tale estetica rivela piuttosto la dimensione plurale della comunità politica che porta in scena, di cui restituisce l'irriducibilità *viva* delle relazioni e delle interazioni in una forma spettacolare. L'intera rappresentazione scenica è di fatto una *comunità* che si costruisce nella forma di una reciproca comunicazione tra gli attori e la città, alla quale fornisce un modello per pensare non solo una filosofia dell'agonismo tragico, ma anche una fenomenologia della partecipazione alla vita pubblica.

Il teatro come istituzione assembleare e il teatro come ritualità della parola e dei gesti sulla scena sono le due prospettive a partire dalle quali guarderemo alla drammaturgia sofoclea, ritrovandovi riflessioni sul potere, sul significato del vivere insieme come *koinonia* e (sulla scorta del confronto con Gorgia) sulle "geometrie" della verità⁴⁹. La scena teatrale antica dà corpo, in forma spettacolare, a tutte queste riflessioni e apre alla storia delle diverse rappresentazioni dal V secolo a.C. a oggi. L'interpretazione degli agoni in Sofocle richiede infatti la comprensione del potere del *logos* di costruire e modificare lo spazio relazionale, della ritualità e delle istituzioni, per la comunità politica. A questo tema è dedicata la prima sezione del libro, che comincia con uno studio del ruolo cruciale ricoperto dal *logos* nel *Filottete*, sulla scena del quale troviamo una compresenza plurale di voci riconducibile all'agonismo che caratterizza la vita politica nell'Atene del tempo⁵⁰. L'efficacia persuasiva del *logos*, messa in scena in questo dramma da un Sofocle ormai anziano, ci spinge

⁴⁹ Nella Grecia classica la verità viene pensata come qualcosa che si manifesta non più in maniera verticale, come testimonianza del volere divino (una conoscenza sapienziale che non è accessibile per i personaggi tragici), bensì nell'agonismo orizzontale dei parziali punti di vista espressi in assemblea. Cfr. su questo M. M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, trad. it. di A. Fraschetti, Laterza, Roma-Bari 1977 [1967].

⁵⁰ E. Hall, "The sociology of Athenian tragedy", in P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 93-126 ha insistito in maniera originale su questo aspetto della *polifonia* delle voci in scena. La questione è stata poi ripresa da P. DuBois, "Toppling the Hero: Poliphony in the Greek Tragedy", *New Literary History*, vol. 35, no. 1, (2004), pp. 63-68 che sottolinea come nei drammi assistiamo a una costruzione del sé del personaggio che però non è mai leggibile in maniera unitaria o individualista, bensì dipende dalle molteplici voci e diversità rappresentate sulla scena – dalla "polifonia", per l'appunto, dei punti di vista. Un esempio peculiare è quello della composizione del coro nella finzione scenica, che spesso il poeta immagina composto da stranieri o donne, il cui punto di vista è dunque difficilmente assimilabile per il pubblico presente a teatro. Questa costruzione dei personaggi secondo DuBois va a confliggere con

al confronto con l'archivio della Sofistica. Le opere attribuite a Gorgia da Lentini, in particolare, mettono a tema il ruolo centrale della retorica nella vita politica della *polis*; le interpretiamo come *pièce* teatrali in cui il retore, invece che spiegare per mezzo di una teoria il carattere produttivo e seduttivo del *logos* – ovvero la sua efficacia pienamente politica nel creare relazioni attraverso *inganni* – costruisce delle vere e proprie scene della parola. L'analisi di questi testi è imprescindibile per comprendere come, anche nel *Filottete*, questo potere del *logos* si dia soprattutto negli scambi agonali del dramma.

Nell'apertura della sezione sui corpi e sulle voci femminili si guarda invece alla reciproca implicazione del teatro con il linguaggio giudiziario a partire dalle *Trachinie*, dove Sofocle utilizza un lessico e delle formule (o rimandi a formule) propri delle orazioni destinate a essere pronunciate in tribunale. I due capitoli che compongono il resto della seconda sezione sono dedicati all'*Antigone* – il quinto contiene un confronto con l'*Elettra* – e si concentrano su forme ritualizzate del linguaggio tragico che hanno un significato centrale nel dramma: l'*agōn logōn* e la lamentazione. Entrambe le modalità della parola instaurano relazioni e forme di confronto che hanno una forte implicazione politica relativamente all'ordinamento democratico. Se il lessico impiegato ci permette di riflettere sugli elementi di restituzione scenica immaginati da Sofocle, altrettanto importante è guardare ai corpi sulla scena, che *incarnano ed enunciano* quello stesso *logos*. La nozione di *cura* si rivela essenziale se si guarda a come questi corpi vengono rappresentati. In alcuni casi essi diventano vere e proprie figure della cura, motivata dalla *philia*, termine che nei testi del tragediografo assume diverse interpretazioni: amore fraterno, sacrificio individuale per il bene di altri o altre, memoria e compianto dei defunti. Oppure, al contrario, possono darsi come figure dell'*assenza* di cura, ad esempio nei confronti della comunità, o anche del proprio corpo o di corpi altrui. Questi corpi sono pertanto uno degli aspetti centrali presi in esame, nella loro relazionalità e vulnerabilità così come nella dimensione della sfida agonale⁵¹.

l'unità dell'ideologia democratica ateniese che presuppone totale uguaglianza e intercambiabilità dei cittadini (si veda in particolare ivi: p. 76).

⁵¹ Zeitlin, op. cit. sostiene che i quattro elementi che a suo parere definiscono la "teatralità" – l'uso del corpo, l'architettura di interno/esterno della scena, la trama, il mimetismo nell'interpretazione e nel travestimento – trovano il loro referente culturale nell'ambito del *femminile*. Centrale è, secondo Zeitlin, la questione dell'uso del corpo nella rappresentazione scenica, ovvero il modo in cui il corpo dell'attore entra in relazione con altri corpi, occupa lo spazio scenico e si muove, utilizza (secondo la partitura) i sensi. In particolare, l'uso del corpo è assai rilevante nell'esibizione del *pathos*, soprattutto quando viene evocata la *dis*-integrazione del corpo in forma di debolezza e dolore. Come vedremo nel capitolo 4 dedicato alle *Trachinie*, quando Eracle, sofferente in punto di morte, lamenta la propria sorte avversa, denuncia che il proprio invincibile corpo è stato *femminilizzato* dal veleno del centauro Nesso. Zeitlin sottolinea il nesso cruciale tra il femminile e la corporeità

* * *

Scrivo Cristina Rivera Garza: «Thinking about community, which means thinking about the beyond-oneself and the emergence of the between that renders us ourselves and others at the same time, is certainly among the tasks of writing. Perhaps this is its true task, if it has one»⁵². Tutte le domande principali che mi sono posta nel corso di questo lavoro di ricerca ruotano attorno alla necessità di pensare delle comunità: la *koinonia politikē* che abita la *polis*, la comunità degli spettatori e delle spettatrici a teatro, le comunità che Sofocle ha voluto rappresentare sulla scena e infine quelle che personaggi come Antigone sono riusciti a raggiungere e forse persino a costruire nei tanti secoli che ci separano dalla prima messa in scena del dramma. Senza le mie comunità di riferimento non sarei mai riuscita a portare a termine questo lavoro, inizialmente pensato come la mia tesi di dottorato in filosofia, poi proseguito e allargato nel mio percorso di ricerca come borsista all'Istituto italiano per gli studi filosofici di Napoli e poi come assegnista di ricerca all'Università di Verona.

Non bastano poche righe per esprimere la mia gratitudine ad Adriana Cavarero, che mi ha spinto con tenacia a interrogare a fondo non solo i testi ma anche lo stesso metodo di indagine. Senza la sua *mentorship* autenticamente femminista e senza la sua generosa lettura di questo testo avrei un rapporto meno sincero con la mia scrittura. Sono molto grata anche a Olivia Guaraldo, che ha da sempre a cuore la ricerca filosofico-politica sull'antico, per la disponibilità a leggere queste pagine e per i suoi preziosi consigli, che da anni arricchiscono il mio percorso a Verona. Il mio legame con il centro di studi politici "Hannah Arendt" e tutto quello che ne è conseguito deve moltissimo a entrambe. Ringrazio inoltre Marco Geuna per aver creduto in questo progetto e per i preziosi consigli editoriali e Pier Paolo Portinaro per aver accettato di ospitare il mio testo in questa collana.

L'intuizione iniziale che ha mosso questa ricerca deve moltissimo a Sandro Chignola, che ha supervisionato il mio percorso di dottorato e con il quale ho individuato gli strumenti necessari e la metodologia per dare vita a uno studio che è interdisciplinare alla radice. Sono grata anche a Davide Susannetti e a Gennaro Carillo, senza l'enorme *expertise* dei quali non mi sarebbe stato possibile navigare l'imponente bibliografia secondaria sull'autore, nonché farmi strada fra i testi di

(«bodiliness is what most defines her [woman] in the cultural system that associates her with physical processes of birth and death and stresses the material dimensions of her existence», p. 12) individuandolo sia nella propensione alla cura di altri corpi (e di cadaveri) sia, all'opposto, nella violenza al femminile delle Baccanti.

⁵² C. Rivera Garza, *The Restless Dead: Necrowriting & Disappropriation*, Vanderbilt University Press, Nashville, TN 2020, p. 47.

ambito giuridico relativi alle fonti antiche. In questo senso, sono grata anche a Milena Bontempi per la serietà e la cura con cui ha seguito le prime fasi di questa ricerca. L'intero mio percorso di ricerca dal dottorato ad oggi deve molto ai consigli e all'amicizia di Mauro Farnesi Camellone, da sempre generoso e onesto anche quando si è trattato di darmi le indicazioni professionali più difficili da "digerire".

Il gruppo di ricerca di filosofia politica dell'Università di Verona è stato un punto di riferimento fondamentale in questi ultimi anni e per questo sono grata a tutte e tutti coloro che ne sono parte. Un ringraziamento speciale va a Daniele Bassi per l'amicizia e la condivisione dei rispettivi percorsi di ricerca e delle rispettive riflessioni politiche, e a Ilaria Possenti per i preziosissimi consigli e la disponibilità. A Bonnie Honig e Johanna Hanink, con cui ho avuto modo di lavorare durante il mio soggiorno come visiting fellow alla Brown University (USA), questo libro deve moltissimo. Con la loro esperienza e generosità mi hanno spinto a interrogarmi in maniera autenticamente femminista sull'archivio delle fonti antiche. Imprescindibili sono stati gli scambi e le esperienze vissute a Napoli con i colleghi e le colleghe dell'IISF, senza l'amicizia dei e delle quali avrei fatto più fatica a navigare il precariato del mondo accademico. Ringrazio poi Federica Caputo, con la quale ho avuto la fortuna di condividere dieci anni di percorso universitario e molto di più. Fanny Söderbäck, Peg Birmingham ed Elizabeth Millán Brusslan hanno reso possibile il mio attuale soggiorno presso la DePaul University durante l'*outgoing period* della mia Marie Skłodowska-Curie *fellowship*. Con Paula Landerreche Cardillo, Katherine Brichacek and Jennifer Gaffney – in particolare, ma non solo – ho condiviso importanti momenti di scrittura e di riflessione. Numerose sono le persone che mi hanno fatto sentire a casa a Chicago nell'ultimo anno come una seconda famiglia, amicizie alle quali sono ormai estremamente affezionata.

L'intero mio percorso di ricerca deve moltissimo a Iliana, Paolo e Federico – la mia famiglia – per il sostegno, l'affetto e le animate discussioni. Un grazie enorme va infine a Matteo, il mio *agon* più importante, per la fiducia e il supporto che con generosità mi ha sempre dato.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2023