



Ruoli di potere nel teatro antico

Convegno Internazionale di Studi sul teatro antico: 1960-2020

23/24 ottobre

Palazzo Greco. Salone Amorelli, corso Matteotti 29, Siracusa

Programma

Venerdì 23

ore 9.00 Saluti istituzionali

ore 9.30 Prima Sessione REGALITA' e LEGALITA'

Presiede **Marina Valensise** (Consigliere Delegato Fondazione Inda)

Guido Paduano (Filologo classico e direttore della rivista "Dioniso") *Sessant'anni di Convegni Inda*

Guido Avezù (Università di Verona) *"Tutto sul Re": ruoli di potere in Eschilo*

Sotera Fornaro (Università di Sassari) *Il potere delle emozioni e le emozioni del potere: il caso delle Antigoni*

Interviene Alessandro Grilli (Università di Pisa)

Venerdì 23 ottobre

ore 15.30 Seconda Sessione GERARCHIA e RETORICA

Presiede **Margherita Rubino** (Università degli studi di Genova)

Maria Serena Mirto (Università di Pisa) *Quando la retorica svuota il potere: strategie euripidee per sospendere i rapporti gerarchici*

Walter Lapini (Università di Genova) *Regalità e degradazione eroica nell'Elena di Euripide*

Gianna Petrone (Università di Palermo) *Senati columen. Smascheramento dei padri e crisi dell'autorità nella commedia plautina*

Interviene Guido Paduano (Filologo classico e direttore della rivista "Dioniso")

Sabato 24 ottobre ore 9.00-13.00

Terza Sessione TRAME COMICHE DEL POTERE

Presiede **Guido Paduano** (Filologo classico e direttore della rivista "Dioniso")

Michael Lloyd (University College Dublin) *Power and Politeness in Aristophanes* [in video]

Elena Fabbro (Università di Udine) *Democrazia e potere di Demo*

Nicola Cadoni (Traduttore) *«Oggi farò da me/senza lezione». La rivolta di Strepisade*

Interviene Francesco Morosi (Scuola Normale Superiore)

Questo convegno è stato pensato, dai miei colleghi della redazione di “Dioniso” e da me, come un momento di riflessione sulla natura dialogica e conflittuale del teatro antico, e sulla funzione drammaturgica dei rapporti di forza al suo interno. Molte possono essere le specifiche aree di interesse; si va dalla problematica compatibilità delle istituzioni, e soprattutto dei sentimenti democratici del pubblico, con le monarchie mitologiche che ospitano l’azione delle tragedie (e con la più potente e ostile monarchia contemporanea che ospita l’unica tragedia “storica”, i *Persiani* di Eschilo) fino all’estremo opposto, la feroce collusione tra commedia e vita politica nel teatro di Aristofane.

Ma si pensi anche alla rappresentazione dell’autorità nel microcosmo familiare, che struttura le relazioni fra congiunti, considerate da Aristotele fondative della tragedia, e dominanti nella Commedia Nuova e nell’intero percorso della commedia europea. I due campi, politico e

privato, interagiscono molto di più di quanto si possa immaginare: nell’*Antigone* Creonte, considerato da se stesso e da molti critici l’alfiere dell’ideologia dello Stato, in realtà è ossessionato dal terrore che venga meno la relazione patriarcale, ottusamente repressiva delle istanze femminili e giovanili. In Plauto i padri gabati si possono sovrapporre ai *patres conscripti* romani, le colonne del Senato che Ibsen avrebbe chiamato le “colonne della società”. Come mostra quest’ultimo esempio, molto spesso la dinamica teatrale non trascrive il reale, ma da peculiari situazioni intellettuali ed emotive estrae procedimenti in grado di smantellare i poteri noti e consolidati, generando paradossali contropoteri: il vertice sta, a mio parere, nelle finzioni demiurgiche della Clitennestra di Eschilo e della Medea di Euripide, che sono le più potenti che abbiano occupato la scena prima dell’*Otello* di Shakespeare, e che conferiscono volontà e facoltà di dominio alla parte più oppressa del genere umano.

Guido Paduano

23 ottobre

60°

Guido Paduano

Sessant'anni di Convegni Inda

La data che ricordiamo oggi è forse il momento più significativo – per quanto a questa distanza si possa esprimere un giudizio storico – dell'INDA e in generale delle sorti del teatro antico in Italia.

Nel 1960 infatti un convegno conciso, ma di altissimo profilo accompagnò, direi armonicamente, l'*Oresteia* di Vittorio Gassman che si avvaleva della parola di uno dei maggiori, se non il maggiore poeta italiano del Novecento, Pier Paolo Pasolini. Ispirandosi a quel modello si instaurò a partire dal 1965, nella gestione di Antonino Sammartano, e poi in quella di Giusto Monaco, la prassi dei grandi convegni internazionali biennali, che si alternavano alle annate in

cui invece si svolgevano le rappresentazioni. Il mio intento è ripercorrere sommariamente quel percorso prestando soprattutto attenzione al carattere interdisciplinare dei convegni: mi riferisco non solo alla dialettica tra testo e messinscena, che ha innervato e perturbato la disciplina teatrologica della sua fondazione, ma anche alla relazioni con la storia (e il discusso problema del teatro come fonte), la storia delle religioni e del costume; mi riferisco ancor più alla prospettiva della ricezione, come ponte tra letteratura antica e moderna, e agli studi storici e teorici sulla traduzione, ponte a sua volta tra l'ermeneutica e l'autonoma espressione letteraria.

Guido Avezzù “Tutto sul Re”: ruoli di potere in Eschilo

Questo contributo si propone di considerare come Eschilo configuri i ruoli di potere ricoperti dai suoi personaggi: regine (Atossa; Clitennestra), re (Serse vs Dario; Eteocle; Pelasgo) e usurpatori (Egisto; ma si è tentati di includere anche Zeus). Non intendo ricostruire una presunta ideologia eschilea – comunque soggetta alle provocazioni dettate dalla storia di Atene e dalla cronaca della sua politica, perciò non necessariamente univoca – quanto, invece, di esplorare il modo in cui il personaggio ammantato del dominio possa essere recepito dal pubblico, nell'immediato contesto del dramma e in rapporto ad altri ruoli teatrali di potere dei quali si conservi il ricordo. Si considererà, inoltre, l'ipotesi che il modo in cui un personaggio è rappresentato nell'esercizio del potere possa ispirare poi, per

analogia o per contrasto, la configurazione di situazioni drammatiche affini: è il caso delle allocuzioni di Eteocle, di Creonte e di Edipo, nelle quali le diverse soluzioni proposte dagli autori non sono determinate, o non esclusivamente, dall'intreccio, ma instaurano una sorta di dialettica a distanza fra le figure di potere. In queste dinastie di sovrani di tragedia possiamo osservare soltanto i comportamenti di capostipiti e di epigoni, quanto alla cronologia drammatica, come appunto nei casi rappresentati dai *Sette contro Tebe*, dall'*Antigone* e dall'*Edipo re*, ma i re popolavano le scene e perciò possiamo immaginare la competente familiarità del pubblico con *anaktes*, *basileis*, *dynastai* e *tyrannoi*, coi loro tratti caratteriali e il modo di esercitare il potere peculiare a ciascuno di loro.

Sotera Fornaro

Il potere delle emozioni e le emozioni del potere: il caso delle Antigoni

Rileggere l'*Antigone* oggi, ancora in piena emergenza politica e sociale per la pandemia, induce a interpretare nuovamente anche la fenomenologia delle emozioni restituita dal testo della tragedia, ed in particolare delle emozioni nella strategia comunicativa del potere. Quel che è cambiato, nella nostra lettura, è l'atmosfera emotiva in cui viviamo, che ci porta a riconsiderare le emozioni del potere di cui si serve Creonte, la paura in primo luogo, come strumento

politico efficace per un'auspicata salvezza della *polis*, necessità obbligata da una violenta crisi, e non dalla natura tirannica e dall'arbitrio di Creonte; così dobbiamo riconsiderare anche le emozioni di Antigone, espressione nei secoli di un generico umanitarismo, dato che abbiamo permesso (e permettiamo) che i nostri morti muoiano soli e soli vengano seppelliti, in obbedienza a un decreto dello Stato, senza per questo provare vergogna.

Interviene **Alessandro Grilli** (Università di Pisa)

Maria Serena Mirto

Quando la retorica svuota il potere: strategie euripidee per sospendere i rapporti gerarchici

Lungi dal mettere in scena situazioni realistiche o aderenti a un'articolazione sociale verosimile, in cui siano rispecchiati i ruoli di potere che la strutturano, la drammaturgia euripidea privilegia uno scambio dialettico che garantisca il massimo spazio al confronto dei caratteri.

Ethos e valori di ciascuno sono così messi a nudo in rapporto alle circostanze e, se talora la forma stilizzata sembra andare a detrimento della coerenza del personaggio, la personalità di chi s'impegna nell'arte di argomentare e persuadere resta ben riconoscibile anche quando adotta una tattica che alla nostra cultura appare artificiosa, ai limiti del virtuosismo agonistico, per adeguarsi alla polifonia e all'imprevedibilità del

mondo in cui agisce. L'*Ecuba* è la tragedia che offre gli esempi più significativi di come la parola persuasiva o una vera e propria tecnica oratoria siano in grado di minare concretamente la rappresentazione dei ruoli di potere: la gerarchia tra chi domina e chi è subordinato finisce così per avere valore accidentale e non può dirsi immutabile, in un quadro che vede nei rovesci della sorte e nell'instabilità il comune denominatore della condizione umana. Al centro dell'analisi sarà dunque soprattutto la protagonista di questa tragedia, nelle situazioni che la vedono colmare la distanza sociale con apparente naturalezza, senza tenere conto dei rapporti di forza e anzi facendo leva su modelli relazionali alternativi.

Walter Lapini

Regalità e degradazione eroica nell'Elena di Euripide

Nell'*Elena* euripidea, il naufrago e lacerato re Menelao bussa alla porta di Teoclimeno, re dell'Egitto, in cerca di aiuto, ma viene respinto sgarbatamente da una vecchia portinaia. Si tratta di una scena che da sempre fa discutere. I più vedono in essa un pezzo di comicità 'pura', in cui Menelao reciterebbe il ruolo del pitocco, dell'*alazon*, dell'ottuso, del vanitoso umiliato: un esempio di come Euripide si compiace di degradare e maltrattare i grandi totem della tradizione letteraria. Ma un confronto con la lunga sticomitia dei vv. 777ss. permette di leggere la scena della porta in modo diverso, non come un *gratuito* innesto di elementi

comici o addirittura satireschi, bensì come uno snodo *necessario* della trama: è infatti dall'esito di questo incontro fra Menelao e la portinaia che i futuri avvenimenti dipendono totalmente.

Nella scena dei vv. 777ss. ogni comicità è esclusa. Nella scena della porta una componente umoristica non può essere negata: essa però non ha lo scopo di screditare l'autorevolezza di un grande eroe dell'*epos* come Menelao, bensì di mostrare quanto sia difficile per lui inserirsi in una realtà in cui gli ideali omerici non costituiscono più l'interezza dell'orizzonte morale.

Gianna Petrone

Senati columen. Smascheramento dei padri e crisi dell'autorità nella commedia plautina

Il teatro plautino mette in scena la crisi dell'autorità del *pater familias* sia nei confronti del figlio sia nei riguardi del servo, facendo assistere agli inconvenienti prodotti dalla rivalità amorosa tra padri e figli, e alla sconfitta dell'intelligenza dei padroni, vittime della beffa dello schiavo.

L'espressione *senati columen* colpisce con farsesca ironia un'incapacità di occupare il ruolo di potere da parte di padri o padroni inattendibili, mentre l'adozione di metafore senatorie nell'intrigo dello schiavo costruisce nell' quest'ultimo una fantasia di potere alternativo. Lo smascheramento del vecchio

Demeneto nell'*Asinaria*, la squalificazione del buon Alcesimo nella *Casina*, la degradazione di Demifone nel *Mercator* danno scacco alle gerarchie. Nell'*Epidicus*, che in diverso equilibrio annovera invece un padre premuroso, l'attacco dello schiavo, con la presa in giro del padrone, configura ugualmente un ribaltamento, con la supremazia della saggezza di Epidico su quella dei vecchi. La continuità dell'immagine giuridica in questa commedia, dove il protagonista 'detta legge' ma sente anche alle costole il castigo, riveste l'azione dello schiavo con i colori di una paradossale autorità.

Interviene **Guido Paduano** (Filologo classico e direttore della rivista "Dioniso")

24 ottobre

60°

Michael Lloyd

Power and Politeness in Aristophanes

The most influential model for understanding politeness is the ‘face threat’ theory of Brown and Levinson (1987), according to which every act of politeness is oriented to a specific face threat. They distinguish two kinds of face. The first, termed positive face, is the want to be approved of or admired. The positive face of the hearer in a talk exchange would be threatened (e.g.) by criticism or abuse. The positive face of the speaker would be threatened (e.g.) by an apology or a confession. The second kind of face, termed negative face, is the want not to be imposed upon or impeded. The negative face of the hearer would be threatened by a request or a threat, and that of the speaker by expressing thanks or accepting an offer. The seriousness of a face-threatening act depends not only on the view taken of the act itself in a particular culture, but also on the relative power of speaker and hearer and on the social distance between them. One objection to Brown and Levinson’s theory is that it assumes too individualistic a notion of face, and that negative face in

particular has little meaning in more collectivist societies (e.g. Watts 2003: 101–7). Another objection is that the theory is too abstract, and takes too little account of what is actually regarded as polite in particular societies.

Aristophanes’ heroes are ordinary people faced with challenges which require them to approach important or intimidating individuals who might assist their plans (e.g. Strepsiades in *Clouds* and Dicaeopolis in *Acharnians*). These individuals thus have significantly more power than the heroes, and face-threat politeness theory correctly predicts that they will be addressed politely. The situation is reversed at the end of a play, where the hero is now in control and treats other people impolitely (e.g. Peisetaerus in *Birds*). Impoliteness demonstrates his power after he has succeeded, an aspect of the comic fantasy of having no need to respect the face of others (see generally Bousfield & Locher 2008). The paper uses ‘discursive’ politeness theory to assess how this behaviour should be evaluated.

Bibliography

D. Bousfield, e M.A. Locher, *Impoliteness in Language: Studies on its Interplay with Power in Theory and Practice* (Berlin e New York, 2008)

P. Brown, e S. C. Levinson, *Politeness: Some Universals in Language Usage* (Cambridge, 1978; 2nd ed., 1987)

R. J. Watts, *Politeness* (Cambridge, 2003)

Potere e Politeness in Aristofane

Il modello più influente per capire la *politeness* (cortesia) è la teoria della *face-threat* di Brown e Levinson (1987), secondo cui ogni atto di cortesia è orientato a una specifica minaccia rispetto alla *face* del destinatario. Si distinguono due tipi di *face*. La prima, chiamata *face* positiva, è il desiderio di essere approvati o ammirati. In uno scambio verbale, la *face* positiva dell'uditore potrebbe essere minacciata, p. es., dalla critica o dall'abuso. La *face* positiva dell'oratore potrebbe essere minacciata, p. es., da una scusa o da una confessione.

Il secondo tipo *face*, chiamato *face* negativa, è il desiderio di non subire imposizioni o essere ostacolato. La *face* negativa dell'uditore potrebbe essere ostacolata da una richiesta o da un pericolo, e quella dell'oratore dall'espressione di gratitudine o dall'accettazione di un'offerta. La serietà di un'azione di *face-threat* dipende non solo da come una particolare cultura considera l'azione stessa, ma anche dal potere relativo dell'oratore e dell'uditore e dalla distanza sociale tra essi.

Un'obiezione alla teoria di Brown e Levinson è che essa assume una nozione di 'face' troppo individualistica, e che la *face* nega-

tiva ha poco significato in società più collettiviste (es. Watts 2003: 101-7). Un'altra obiezione è che la teoria è troppo astratta, e prende troppo poco in considerazione ciò che è visto come cortese in determinate società. Gli eroi di Aristofane sono persone comuni messe di fronte a sfide che richiedono loro di avvicinarsi a individui importanti o ostili, che potrebbero assisterli nei loro piani (p.es. Strepsiade nelle *Nuvole* e Diceopoli negli *Acarnesi*). Questi individui hanno perciò assai più potere degli eroi, e la teoria della *politeness* e della minaccia alla *face* predice correttamente che ci si rivolgerà a loro in maniera cortese.

La situazione è rovesciata alla fine dell'opera, poiché l'eroe ha ora il controllo e tratta gli altri in maniera scortese (es. Pisetero negli *Uccelli*). La scortesia dimostra il potere che il personaggio ha acquisito dopo che ha ottenuto successo.

Un aspetto dell'immaginazione comica è dunque quello di non avere bisogno di rispettare la *face* altrui (v. in generale Bousfield e Locher 2008). Il mio intervento usa la teoria della *politeness* 'discorsiva' per verificare come questo comportamento debba essere valutato.

Bibliografia

- Bousfield, D. e Locher, M.A., *Impoliteness in Language: Studies on its Interplay with Power in Theory and Practice* (Berlin e New York, 2008)
Brown, P. e Levinson, S. C., *Politeness: Some Universals in Language Usage* (Cambridge, 1978; 2nd ed., 1987)
Watts, R. J., *Politeness* (Cambridge, 2003)

Elena Fabbro

Democrazia e potere di Demo

La situazione iniziale dei *Cavalieri* e l'azione che si sviluppa prima del colpo di scena finale col ringiovanimento di Demo, il vecchio che col suo nome, per eccellenza parlante, costituisce un'allegorica personificazione della *politeia* ateniese – non mette in scena affatto “il potere di Demo” ma, con un rovesciamento tutt'altro che sconosciuto alla dinamica del comico, il potere *su* Demo, che da presunto soggetto si trasforma in oggetto e vittima del potere medesimo. Il rovesciamento è speculare, in quanto a detenere il potere è uno schiavo (v. 44) che porta il nome anch'esso parlante di Paflagone, e che ogni indizio, a cominciare dal mestiere di conciapelli, assimila al demagogo Cleone appena reduce dal trionfo di Pilo. Si tratta di un meccanismo che Aristofane rimetterà in moto due anni dopo nelle *Vespe* nel serrato agone tra padre e figlio inteso a dimostrare il rapporto di *douleia* che inchioda lui, come ogni altro eliasta, ai demagoghi, padroni effettivi delle risorse economiche. Il confronto tra le due strutture drammatiche mostra coerenza anche nei mezzi con cui il potere viene esercitato e che già nel prologo dei *Cavalieri* vengono descritti con precisione didattica. Il primo consiste nella finta sollecitudine per il bene di quel Demo (o demo, in un continua tensione tra letterale e figurato), descritto come credulone e sensibile alle blandizie; il secondo in un'aggressività, autentica ma al contempo ostentata, che ha la sua icona nell'immagine diffusa di Cleone come belva urlante e la sua realizzazione nell'incessante azione di calunnia ed esautoramento nei confronti degli avversari politici. Con queste stesse armi Demo è vessato dal Salsicciaio, un personaggio che i servi onesti e il coro dei cavalieri evocano dal nulla con la precisa missione di scalzare

Paflagone: la molla drammaturgica decisiva consiste infatti nell'assunto che l'impresa può riuscire soltanto a un demagogo più spregevole di lui. È questa una formulazione efficace della chiusa compattezza del sistema politico ateniese e del suo inarrestabile decadimento. L'impresa ha successo al culmine di un inesausto scontro di adulazione e violenza tra i due rivali; la più nitida rappresentazione dell'odio politico che si conosca, che comunica anche il piacere di una sopraffazione riscattata e ribaltata, ma non può sostituire il finale della *Commedia*, se ammettiamo come ipotesi di lavoro che il suo schema comico e il suo messaggio sia conforme a tutte le altre commedie di Aristofane, che inscenano la realizzazione di una felicità individuale o sociale, o di entrambe (e da questo punto di vista i *Cavalieri* ne annullano grazie all'allegoria la distinzione), ma comunque piena e assoluta. Il finale della commedia, una delle scene aristofanee più controverse e tuttora intensamente dibattute, contempla dunque non la sostituzione di un demagogo con un altro, ma la rimozione del perverso paradosso del padrone-schiavo. Sicchè Demo, grazie a una palingenesi lanciata su una direttrice regressiva in ambedue i sensi previsti dall'allegoria, torna padrone di se stesso, della sua casa e dunque il popolo, caratterizzato in una logica patriottico-imperialistica, torna a esercitare una sovranità diretta.

In tal senso, si spiegano il silenzio e l'emarginazione del Coro nel finale della commedia - I Cavalieri che rappresentano una *parte* del dibattito politico, sia pure la parte sana, raggiunto l'obiettivo di scalzare il nemico politico, si fanno da parte di fronte ad una collettività unitaria e risanata, rappresentata in via esclusiva da Demo.

Nicola Cadoni

«Oggi farò da me/senza lezione». *La rivolta di Strepsiade*

Che cosa sono le Nuvole. CA prima vista: vanitose divinità del nulla cui è devota la macchietta falso-socratica, paradigma di una nuova figura di intellettuale vacuo cialtrone avido.

Per contro: solenni e inafferrabili meraviglie negli sprazzi lirici forse più ispirati dell'intera produzione aristofanea. Ben oltre: l'invenzione più ambiziosa, multiforme e inclusa del teatro di Aristofane.

Le Nuvole sono un coro comico che ha mire tragiche. Con malizia da dee euripidee perseguono il fine eschileo di guidare il cittadino della finzione verso il suo buffo *pathei mathos* di mazzate; e di guidare il cittadino reale, preda ormai pigra e facile, a riappropriarsi di anticorpi contro un potere che tenta di oliare i propri aggressivi ingranaggi apponendo vaporosi fiocchi intorno al vuoto pneumatico.

Interviene **Francesco Morosi** (Scuola Normale Superiore)

Segreteria organizzativa
Elena Servito- Francesco Morosi

Addetto stampa
Gaspere Urso

Grafica
Carmelo Iocolano

Si ringraziano
Associazione Amici dell'Inda
Anita Gentile

Il Convegno si potrà seguire in diretta sulla pagina facebook della Fondazione Inda
info: indafondazione.org - mail: elena.servito@indafondazione.org