

Eschilo e l'*ekkyklema*: qualche nuova considerazione

Angelo Casanova

Università degli Studi di Firenze

ABSTRACT

This paper surveys the five episodes of the *Oresteia* taking place indoors (Clytemnestra's bathroom in the *Agamemnon*; the entrance hall of the throne-room in the *Choephoroi*; the temple of Apollo, the temple of Athena, and the Areopagus court-room in the *Eumenides*). By closely sticking to the text and the relevant *scholía*, it makes clear that at least four of these requested the use of the *ekkyklema* in order to bring forward corpses, objects, and characters placed inside and make them visible to the audience; and that, in two cases, there was also an unusual opening of the central door of the *skené* through the use of two side windlasses. It concludes that, by turning them, these could be made to switch the central panels of the *skené* when a change of scene was needed — which exceptionally happens twice in the *Eumenides*.

KEYWORDS: *Oresteia*, stage, *ekkyklema*, *skené*, changes of scene

Negli anni successivi al mio pensionamento, mi sono dedicato con insistenza ad approfondire un mio problema (una mia angoscia, o forse solo una curiosità): come fosse fatto l'antico ἐκκύκλημα. Nella bibliografia specialistica anche recente si trovano definizioni e spiegazioni insoddisfacenti, fatte risalire a testimonianze antiche confuse. Basti fare un esempio:

Sull'*ekkyklema* le fonti antiche ci danno notizie confuse e talora contraddittorie, descrivendolo come una piattaforma su rulli o ruote (altre volte come una piattaforma girevole) che agiva... attraverso la porta della *skené* per mostrare ciò che si doveva immaginare fosse all'interno dell'edificio raffigurato.¹

1. DI BENEDETTO; MEDDA 1997, 22. Definizioni analoghe in DI MARCO 2009, 623 s.; MASTROMARCO; TOTARO 2008, 32; LANZA 1997, 45; ecc.

Fonti e testimonianze antiche su questa macchina sono state raccolte (e discusse) da Pickard-Cambridge nel 1946.² Il grande studioso del teatro antico ne concluse drasticamente che era un attrezzo teatrale di epoca ellenistico-romana, e che ancora non esisteva nel V secolo a.C. In tale opinione è stato seguito da alcuni studiosi: per Aristofane da C.F. Russo³ e per la tragedia da Vincenzo Di Benedetto, sia nel suo saggio sull'*Oresteia*⁴ che nel volume *La tragedia sulla scena*, da lui fatto insieme ad Enrico Medda⁵ (per fermarci all'Italia). Al contrario, è opinione diffusa nella grande maggioranza degli studiosi che diversi passi delle tragedie classiche a noi pervenute richiedano l'impiego dell'*ekkyklema*.⁶

La mia curiosità mi ha spinto a riprendere da capo tutte le fonti antiche, a leggermi vari testi di meccanica, da Aristotele a Pappo matematico. I risultati sono apparsi nella rivista *Prometheus* dell'anno scorso.⁷ Le conclusioni sono a mio avviso semplici: era un carrello basso, un piano di legno montato su quattro ruote, cioè una pedana con le ruote; ed era mosso da un verricello (στροφεῖον), che girato a mano (στρεφόμενον), lo tirava in avanti, verso gli spettatori.⁸ La macchina è spiegata negli *scholia* ad Aristofane ed è menzionata in alcuni *scholia* di tragedia. Non è attestata in epoca successiva ad Aristofane ed è sconosciuta in epoca ellenistica e imperiale: tanto è vero che Polluce (che, nel II sec. d.C., ha fatto ricerche sul teatro classico) ne parla in maniera confusa, senza capire di che cosa parla; infatti riporta insieme frasi incoerenti, prese da scoli comici e tragici.⁹

2. PICKARD-CAMBRIDGE 1946, 100-122.

3. RUSSO 1984², 85-97.

4. DI BENEDETTO 1995, 155 ss.

5. DI BENEDETTO; MEDDA 1997, 22-24.

6. Cf. (e.g.) BLUME 1978, 66-72; NEWIGER 1989, 181-185; WILES 1997, 161-174; LEY 2007, xiv-xvi e 39-42; e, da ultimo, LUCARINI 2016, 138 ss.

7. CASANOVA 2017, 3-42.

8. Ε στρεφόμενον significa sicuramente 'girato a manovella', girando lo στροφεῖον, come si gira la ruota di un verricello posto su un pozzo per trarne l'acqua, non 'girando' come una giostra del luna park. Viene quindi radicalmente esclusa l'ipotesi di EXON 1900, ripresa da COULON; VAN DAELE 1923, ad *Ach.* 408: «L'*eccyclème* semble avoir été une plaque horizontale demi-circulaire, pouvant tourner autour d'un pivot vertical (dans le mur du fond)», e ricordata anche da PICKARD-CAMBRIDGE 1946, 120. – Per sorridere, qualche esempio analogo: il vecchio macchinino del caffè è una macchinetta che, girata a mano, macina i grani (e si gira la manovella, non la macchina); egualmente la macchina per fare la pasta in casa è una macchina a rulli che, girata a mano, fa la sfoglia sottile e poi, se vuoi, anche gli spaghetti (ma si gira sempre una manovella, non la macchina). Un amico inglese mi ha segnalato un altro esempio: se nel Regno Unito qualcuno ti dice «turn the light on/off», si aspetta che tu giri l'interruttore (o lo preme, se è di tipo nuovo), non che tu giri la lampada o il lampadario!

9. Per i particolari della dimostrazione rimando a CASANOVA 2017, 13-15.

Se era una macchina usata nel teatro classico nel V secolo a.C., c'è da chiedersi chi l'ha inventata e perché. In genere, quasi tutti i critici riconoscono che era usata da Euripide (in particolare nell'*Ippolito*¹⁰ e nell'*Eracle*);¹¹ molti studiosi sono convinti che la usasse Sofocle, almeno nell'*Aiace* (344) e nell'*Elettra* (1466); è tuttora discusso se l'usasse Eschilo nell'*Oresteia*.¹² Proprio su questo io vorrei tornare, se pur rapidamente, adesso che è chiaro com'era fatto l'ecciclèma.

Forse si può riprendere la discussione da dove l'ha lasciata Oliver Taplin, che nel suo bel volume *The Stagecraft of Aeschylus*¹³ ha espresso ripetutamente la sua incertezza in proposito, ma ha concluso che l'ecciclèma era usato da Sofocle ed Euripide per mostrare l'interno di un ambiente, ma probabilmente Eschilo non conosceva questa macchina, e gli oggetti interni alla casa (in particolare i cadaveri degli uccisi dentro) erano portati a mano sulla scena da inservienti di teatro. Invece Di Benedetto e poi Di Benedetto e Medda ritengono che l'interno fosse mostrato con la «rimozione parziale o totale della facciata scenica» rappresentante il palazzo.¹⁴ Io non credo né ad una spiegazione né all'altra.

L'episodio principe su cui si discute è l'episodio dell'*Agamennone* in cui Clitemestra mostra i due cadaveri delle sue vittime, Agamennone e Cassandra, ma non è il caso di illustrarlo a lungo perché è famosissimo e ben noto a tutti.¹⁵ Vorrei solo fare alcune osservazioni puntuali, strettamente legate al testo e alle sue indicazioni di 'dentro' e 'fuori' rispetto alla *skenè*.

La prima osservazione è questa: nei vv. 1331 ss., dopo che anche Cassandra è entrata nella reggia, il coro canta davanti al palazzo che ha tutte le sue porte chiuse: le porte — sia chiaro — sono almeno due, probabilmente tre.¹⁶

10. Almeno in *Hipp.* 808 (quando a Teseo viene mostrata Fedra morta). Io credo che fosse usato anche in *Hipp.* 171 (quando Fedra è portata fuori dall'ancella), come attesta Aristofane di Bisanzio: ma su questo vd. CASANOVA 2017, 29-30.

11. HF 1028 ss. Cf. in particolare HOURMOUZIADIS 1965, 93 ss.

12. La bibliografia in proposito è sterminata: per brevità, basti rimandare alle recenti considerazioni di LUCARINI 2016.

13. TAPLIN 1977, 325-7 (357-9 e 434 ss.: 442-443).

14. DI BENEDETTO 1995, 156; DI BENEDETTO; MEDDA 1997, 89 (cf. 23).

15. Basti rimandare al celebre commento di FRÄNKEL 1950, 644, il quale sull'impiego dell'ecciclèma nell'*Agamennone* dichiaratamente non si pronunciava, ricordando che già molti critici avevano affrontato il problema, con risultati alterni: Otfried Müller diceva sì, Wilamowitz prima diceva no, poi sì; Bethe prima sì, poi no. Fränkel annotava solo che il sì «became more or less *communis opinio*... there is, however, a dissenting minority».

16. Le porte sono almeno due, perché oltre all'ingresso principale c'è sicuramente la porta del gineceo, che è citata esplicitamente in *Ch.* 878 (e da quella porta esce Clitemestra già

Si sentono, all'interno, le grida di Agamennone colpito a morte e il Coro proclama a più riprese (e a più voci) che bisogna irrompere dentro o mandarci qualcuno per vedere che cosa avviene dentro. Il testo contiene ripetutamente verbi che esprimono la volontà di vedere e sapere, in connessione con l'avverbio 'dentro' (o indicazioni equivalenti): εἰδέναι diventa quasi ossessivo negli ultimi versi del Coro (compare tre volte nei vv. 1368-71). Il problema di ὅπως τάχιστα γ' ἐμπσεῖν, cioè di 'irrompere dentro al più presto', è risolto dal fatto che una delle porte viene spalancata da dentro, da Clitemestra, e così il Coro vede l'interno (e anche il pubblico lo vede, con fortissima emozione teatrale). Il testo è chiaro: la regina non esce fuori a parlare al Coro, a dare spiegazioni. Resta ferma dov'è, certo vicina alla soglia, ma all'interno della porta (infatti proclama orgogliosa, al v. 1379, ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξεργασμένοις, «io sto qui, dove ho colpito, di fronte all'azione che ho compiuto»), e lì (αὐτοῦ 1385) giace Agamennone, riverso sulla vasca da bagno, dove lo vede il Coro, inorridito (1539-40). E poco lontano c'è anche il cadavere di Cassandra. Due cadaveri e una vasca da bagno: troppa roba perché sia portata in scena a mano dagli inservienti (con buona pace di Taplin).

Dunque l'interno si vede: esattamente l'interno della stanza dove c'è la vasca da bagno. Allora non è il *megaron*, la grande sala del trono, né il suo vestibolo: è il cosiddetto appartamento della regina.¹⁷ Quindi la porta che si è spalancata è una porta laterale del palazzo: è quella del gineceo. Del resto, dalla porta 'ufficiale', cioè centrale, appena dopo arriva Egisto con alcune guardie e il Coro capisce subito che Egisto non ha partecipato materialmente all'uccisione (malgrado egli se ne vanti).¹⁸ Questa osservazione è di indubbio

prima, in *Ch.* 668). – Ritengo un vezzo non più avallabile il vecchio pregiudizio di vari critici anglosassoni che la *skéné* classica avesse una sola apertura centrale, e che questa potesse di volta in volta fungere teatralmente per porte diverse (cf. TAPLIN 1977, 438-440).

17. Un parallelo analogo (e stimolante) si può vedere nei resti del palazzo di Nestore a Pilo, dove è eccezionalmente ben conservata la tinozza da bagno in terracotta, con la conduttura per lo scarico per l'acqua: ed è ovviamente nell'appartamento della regina, a lato del grande *megaron* o salone del trono. Si vedano le due foto in internet.

18. Si ricordi invece che nella versione omerica del mito è Egisto che chiama a pranzo e uccide Agamennone, forse da solo (Od. 4.532-5) o con la forte collaborazione di Clitemestra (Od. 11.409-430, dove la regina uccide personalmente Cassandra e 'finisce' Agamennone). – Si noti però che in Od. 11.410 οἰκόνδε καλέσσας non significa 'mi invitò nella sua casa' (di Egisto, detto da Agamennone), come traduce (e annota) DI BENEDETTO 2010, 631, ma 'mi invitò ad entrare in casa': l'uccisione di Agamennone avviene sempre nel suo palazzo, dove Egisto si è installato durante la sua assenza. – Anche nella famosa 'anfora di Boston' il primo assassino è Egisto: sulle diverse versioni del mito dell'uccisione di Agamennone si veda ora l'importante

rilievo per chi, come TAPLIN (1977, 349 ss.) e la DALE (1969, 119 ss. e 269 ss.), continua a pensare ad una sola porta nel teatro classico: le porte del palazzo sono (almeno) due, così come si vede anche nelle *Coefore*.¹⁹

La soluzione prospettata da Taplin è quindi esclusa: l'interno si deve vedere. Ma, si sa, il grande teatro ateniese ha dei grossi problemi a mostrare al pubblico l'interno di un palazzo: solo una piccola parte degli spettatori — quelli che stanno proprio di fronte — riuscirà a vedere l'interno (e lo vedrà anche male, dato che la scena è rivolta a Nord ed è quindi in ombra).²⁰ Allora, o si accetta con Di Benedetto e Medda che la facciata del palazzo fosse demolita in parte, smontata lì per lì, per consentire l'orrenda visione dell'interno (ma a mio avviso è poco realistico, né pratico), o si riconosce, come mi sembra giusto e inevitabile, che la visione è resa possibile (insieme all'apertura della porta) da un contemporaneo, sensibile scorrimento in avanti di una parte del pavimento, cioè della piattaforma (o pedana) su cui stanno i due cadaveri e la vasca da bagno (e probabilmente anche Clitemestra, perché così resta in primo piano, davanti a tutto): uno scorrimento attuato con l'impiego dell'ecciclèma, come ha concluso la grande maggioranza dei critici da molti anni, sulla base di episodi analoghi.²¹

Per episodi analoghi io non alludo ai passi di Sofocle e di Euripide: mi riferisco ai paralleli preziosi che si trovano proprio nelle altre due tragedie che formano l'*Oresteia*. Il primo (e più stretto) è nella tragedia successiva, le *Coefore*, dove — come hanno sottolineato tutti i critici, compresi TAPLIN (1977, 357) e Luigi Battezzato nel commento all'*Oresteia* cui DI BENEDETTO 1995 fa da introduzione (456 n. 162) — c'è un episodio assolutamente analogo. Al v. 973 Oreste spalanca la porta del palazzo e mostra i cadaveri di Egipto e di Clitemestra gridando: 'Guardate i due sovrani del paese!'. Qui uno scolio antico nel codice M²² annota: ἀνοίγεται ἡ σκηνὴ καὶ ἐπὶ ἐκκυκλήματος ὁρᾶται τὰ σώματα. Taplin osserva: «we cannot allow a scholiast any special authority in such a matter» (357), e non ne tiene nessun conto. E questo è di

contributo di NOVA 2015 (ed i vari interventi in proposito di FINGLASS, MEDDA, SOMMERSTEIN e altri, tutti contenuti in *Aevum Antiquum* 15, 2015, uscito invero nel 2017).

19. Come argomenta anche DI BENEDETTO 1995, 154 n. 199.

20. Cf. quanto scriveva BARRETT 1964, 317-318 a proposito dell'*Ippolito* di Euripide, commentando i vv. 811 ss.

21. Qui non ce lo dicono gli scoliasti, perché noi abbiamo solo pochissimi scoli all'*Agamennone* (e per giunta insignificanti).

22. Il celeberrimo Mediceo Laurenziano 32.9, del X secolo, l'unico che ha scoli: anzi, in pratica è *codex unicus* per le *Coefore* (gli altri codici sono sue copie).

certo un grosso errore metodico. Quando si studia Callimaco, in particolare il Prologo degli *Aitia*, lo scolio fiorentino è considerato una fonte d'informazione preziosissima e se ne traggono grandi deduzioni. Invece per Eschilo dovremmo rinunciare all'unica (e preziosissima) fonte antica che abbiamo? *Absit iniuria verbis*, ma non scherziamo. Oreste è sulla soglia e indica nell'interno i due cadaveri uno sull'altro. Non è proprio il caso di farli portare in scena «by mute extras» (TAPLIN 1977, 357). Il commento di GARVIE 1986, 316 (e Introd. LII s.) non lascia alcun dubbio in proposito.

C'è però, a mio avviso, una differenza importante fra i due episodi: l'uccisione di Agamennone e Cassandra è avvenuta nella stanza della regina, alla vasca da bagno. La vendetta di Oreste si compie invece all'ingresso del salone del re: Egisto e Clitemestra vengono uccisi (nell'ordine)²³ proprio nel salone del trono già di Agamennone.²⁴ La cosa ha una grande rilevanza. La trappola di Clitemestra è un agguato tutto femminile (e questo sembra un'innovazione voluta da Eschilo): ma la vendetta — anzi, la punizione — è tutta maschile e regale.

Un altro esempio di scena su un interno si ha ancora nell'*Oresteia*, nella terza tragedia, le *Eumenidi*, dove l'esempio è addirittura triplice, come vedremo. All'inizio si trova che la scena è cambiata: la *skené* non rappresenta più il palazzo degli Atridi ad Argo, dove si svolge l'azione delle prime due tragedie.

Si è rilevato da tempo che la *skené* è importante nell'*Oresteia*, mentre nelle tragedie anteriori forse non veniva sfruttata per l'azione drammatica (qualcuno addirittura ha pensato che non ci fosse).²⁵ Ma su come fosse fatta la

23. Solo in Sofocle (*El.* 1404 ss.) viene uccisa prima Clitemestra e poi Egisto.

24. Per Sofocle (*El.* 1433 e 1495) tutte le uccisioni avvennero lì, perché ritiene che l'uccisione di Agamennone sia avvenuta durante il banchetto in suo onore, non nel bagno (*El.* 193-6 e 266-70). In questo Sofocle sembra riprendere la versione omerica (cf. n. 18). Purtroppo sappiamo pochissimo sulla versione seguita da Stesicoro nella sua *Oresteia*: cf. FINGLASS 2015.

25. Cf. TAPLIN 1977, 452-459. In realtà la *skéné* è una baracca o edificio ligneo, a base rettangolare, lunga e stretta, fondamentale per la rappresentazione teatrale: è anzitutto lo spogliatoio per gli attori e il deposito per gli oggetti di scena: cf. DI MARCO 2009, 56. Di solito si parla solo del suo lato maggiore, la facciata che sta di fronte al pubblico, da cui escono gli attori per lo spettacolo. Probabilmente gli altri tre lati dell'edificio furono fatti in muratura nel periodo della pace di Nicia (421-415 a.C.), mentre la facciata scenica rimase sorretta da grossi pali ficcati in appositi buchi (ne sono ancora visibili due maggiori e otto minori). Solo all'epoca di Licurgo (ca. 335 a.C.) si ebbe la facciata scenica in pietra con tre porte fisse per entrare ed uscire: cf. BIEBER 1961, 60 s., 74-75; DI MARCO 2009, 59 s.

skené e come avvenisse il cambio di scena, di solito si sorvola.²⁶ A mio avviso, è necessario fare una breve pausa e riflettere un attimo in proposito per poter capire l'azione drammatica. Anzitutto, si può precisare che noi parliamo sempre della facciata esterna della *skené*, non del suo interno: parliamo della parete di legno che fa da sfondo all'azione drammatica (che si svolge davanti alla *skené*, nel cosiddetto proscenio o *logeion*, o anche nell'orchestra), trasversale alla visione del pubblico.²⁷ Per avere un cambio di scena la parete doveva essere — almeno in parte — mobile o sostituibile: con ogni evidenza era divisa in parti, cioè formata da grandi pannelli verticali. Secondo me erano almeno quattro, montati su una lunga cornice di legno, sia inferiore che superiore: i due pannelli laterali probabilmente erano fissi,²⁸ mentre i due centrali erano scorrevoli lateralmente, a 'coulisse', perché la cornice (sia sopra che sotto) aveva una scanalatura duplice o triplice, in modo che i pannelli potessero essere spostati verso il centro o verso l'estremità (e potessero anche essere coperti, con un nuovo pannello, inserito nella scanalatura anteriore).²⁹

Ebbene, nell'*Agamennone* e nelle *Coefore* i due pannelli centrali rappresentavano il palazzo degli Atridi ad Argo: invece all'inizio delle *Eumenidi* si trova che i due pannelli centrali della *skené* sono stati coperti (per scorrimento) da due pannelli nuovi, che rappresentano la facciata del tempio di Apollo a Delfi.

26. Questo aspetto del problema non è stato nemmeno toccato da TAPLIN nella sua discussione sulla *skéné* in Eschilo (452-459). Suggestivi importanti in FRÉZOULS 1989, 326 ss.; LEY 1989, 35 ss.

27. Messa in posizione tangente (piuttosto che secante) rispetto al cerchio teatrale e perpendicolare rispetto all'asse centrale della cavea: cf. TAPLIN 1977, 452; DI BENEDETTO; MEDDA 1997, 15.

28. Ovviamente per coprire le strutture interne necessarie per la realizzazione dello spettacolo teatrale (camerini, maschere e mantelli, armi, attrezzi e trucchi, scale, macchine sceniche ecc.).

29. Questo — almeno — è lo schema più semplice, ricavabile da Polluce e da Vitruvio (cf. in proposito BIEBER 1961, 74 ss.): i due pannelli centrali, mobili, sono chiamati *καταβλήματα* da Polluce (4.131). In qualche caso potevano essere resi mobili anche i pannelli laterali (a volte anche girevoli attorno ad un perno fisso, a formare le cosiddette *περίακτοι*: Poll. 4.126 s., 130 s.). In pratica l'intera *skéné* era mobile e poteva essere cambiata: Vitruvio parla di *scaena ductilis* (5.6.8). Di solito però i cambi venivano fatti prima dell'inizio, in preparazione dello spettacolo: i cambi di scena durante la tragedia sono del tutto eccezionali, perché sempre difficili e rischiosi (oltre che costosi).

Naturalmente non si deve pensare alle forme del tempio classico, di cui noi tutti conosciamo i resti:³⁰ bisogna congetturare come Eschilo poteva immaginare il tempio di Apollo di età micenea, in età eroica, al tempo di Oreste, e rappresentarlo in teatro. Teatralmente basta una semplice facciata con al centro una grande porta, adorna di corone d'alloro ed altri simboli delfici, con davanti un piccolo altare per i sacrifici e ai lati due alte colonne lignee a sostegno di un tetto a capanna, forse con un frontone importante.³¹ Immagino che — come il palazzo del re — fosse formata dai due pannelli centrali accostati e che ognuno di questi avesse all'estremità (centrale) uno dei battenti della grande porta, apribile verso l'interno.³²

La tragedia comincia con la Pizia che arriva al tempio da fuori, cioè da una delle *eisodoi*: è fuori dal tempio, davanti al portone chiuso, e si avvia ad entrarci per iniziare il suo 'servizio' giornaliero. Dopo la preghiera a Ge,³³ la Pizia ordina che si apra il tempio e i pellegrini entrino nell'ordine sorteggiato. Ma, appena si affaccia sull'interno, si ritrae inorridita per la terribile visione. La porta però ormai viene aperta e anche il pubblico vede almeno in parte l'interno. Infatti al v. 64 parla Apollo che, presso il sacro *omphalòs*, risponde alla supplica di Oreste. A parer mio è chiaro che anche qui l'interno è reso ben visibile al pubblico con l'impiego dell'ecciclèma, cioè tramite un semplice carrello basso, scorrevole, che — come un 'tapis roulant' — porta lenta-

30. Oltretutto sono del IV secolo: il tempio fu infatti ricostruito dopo il grande terremoto del 373 a.C. (ma già prima era stato rifatto dopo l'incendio del 548 a.C.).

31. Non entro volutamente nel problema della *σκηνογραφία*, cioè nella discussione di quanto (e quando) i pannelli fossero disegnati o dipinti. Notoriamente l'invenzione della *skēnografia*, insieme all'introduzione del terzo attore, è attribuita a Sofocle da Aristotele (*Po.* 4.6, 1449a18), ma è chiaro che nell'*Oresteia* Eschilo impiegò sia l'una che l'altra innovazione. E Vitruvio (*De arch.* 7, praef. 11 = *TrGF* iii, T 85 RADT) informa che il pittore Agatarco lavorò alla *skéné* «in rappresentazioni tragiche fatte da Eschilo»: cf. LEY 1989, 35 ss.; FRÉZOULS 1989, 326 s.; DI BENEDETTO; MEDDA 1997, 16-17. Invece TAPLIN (457, n. 4) ritiene questa notizia inaffidabile per questioni cronologiche: ma secondo me il testo di Vitruvio può significare che Agatarco 'come prima opera' (*primum*) dipinse la *skéné* per l'ultimo Eschilo, cioè per l'*Oresteia*.

32. Quando la *skéné* rappresentava il palazzo di Argo, secondo me ognuno dei due pannelli aveva anche una sua porta 'minore': una per il gineceo e una 'di servizio' (cucine, magazzini ecc.).

33. A Delfi l'antichissimo santuario di Ge è appena più in basso del tempio di Apollo, lungo la Via Sacra, ed è formato da un insieme di rocce: una di queste è detta 'roccia della Pizia'.

mente in avanti Oreste supplice all'*omphalòs* e, dietro, Apollo. E questa è la prima visione dell'interno per il pubblico.³⁴

Ma un altro prezioso scolio in M³⁵ ci insegna che, in aggiunta, c'è l'impiego di altre macchine (*μηχανήματα*), anche queste girate a manovella (*στραφέντα*),³⁶ che consentono una seconda, ulteriore visione dell'interno: e così si vedono anche le Erinni che dormono e poi si svegliano a poco a poco. A mio avviso questo significa che non solo il portone si apre, ma — certo per sottolineare l'epifania di Apollo, cioè per renderla molto spettacolare — i due battenti (cioè i due pannelli centrali della *skènè*) vengono tirati lateralmente da due attrezzi a manovella (cioè da due verricelli o *στροφεῖα*, posti uno a destra e l'altro a sinistra) e si allontanano l'uno dall'altro, determinando una maggiore apertura nella *skènè*, che consente a tutti di vedere anche i seggi su cui dormono le dodici Erinni che formano il Coro: i seggi della proedria attorno all'*omphalòs*. Di certo l'episodio è interno al tempio: infatti poco dopo, al v. 179 ss., Apollo ne caccia fuori le Erinni. È un bellissimo esempio di come lo spazio retroscenico veniva usato — in qualche caso del tutto speciale — per rappresentare un interno. E lo scolio ci fa capire che la *skènè* è fatta da pannelli che possono essere tirati lateralmente, di certo con verricelli o argani, scorrendo a 'coulisse' su una guida rettilinea, con scanalature.

Poco più avanti, dopo il v. 234, c'è un altro cambio di scena e questo è un fatto assolutamente eccezionale: è rarissimo il cambio di scena nel corso di una tragedia. A mio avviso, Apollo rientra nella cella del tempio, l'ecciclèma (con su il solo *omphalòs*: Oreste è partito per Atene) rientra con lui e la porta del tempio si chiude. Il Coro delle Erinni (senza cantare) si allontana precipitosamente per l'orchestra, mimando la ricerca del fuggiasco, e poi imbecca la stessa uscita (o *eisodos*) da cui è uscito Oreste,³⁷ e intanto avviene il cambia-

34. SOMMERSTEIN (1989 e 2008) ritiene che sull'ecciclèma ci siano Oreste, l'*omphalòs* e le Erinni, e dietro l'ecciclèma ci sia Apollo (seguendo un suggerimento della Easterling in BROWN 1982), perché la Pizia nei vv. 44 ss. dice di aver visto all'interno Oreste presso l'*omphalòs* e le Erinni dormienti. Ma la Pizia descrive ciò che ha visto quando ha guardato dentro, prima dell'arrivo di Apollo. Invece il pubblico vede la scena dopo, quando Apollo è arrivato (dall'interno) e, accostandosi all'*omphalòs*, si è frapposto tra il supplice e le Erinni, che a mio avviso restano sullo sfondo e per ora continuano a dormire sui seggi.

35. Riportato anche nel codice E (Salmanticensis, del XV secolo).

36. Cioè argani o verricelli. Il commento di TAPLIN 1977, 369-374 è appesantito purtroppo da vecchie ipotesi (che *στραφέντα* possa indicare «a revolving stage rather than the wheeled trolley») e falsi problemi (se sul carrello può stare l'intero Coro delle Erinni).

37. È del tutto eccezionale che il Coro esca dal teatro nel corso di una tragedia: cf. TAPLIN 1977, 375-76; SOMMERSTEIN 1989, 122 e 2008, 385. Ma lo spostamento dell'azione da

mento di scena. I due pannelli centrali della *skènè* vengono coperti da due nuovi (per scorrimento laterale, uno da destra e l'altro da sinistra: dunque la *skènè* è montata su una guida o scheletrato a scanalatura doppia o tripla, e i nuovi pannelli vanno davanti a quelli vecchi, che verranno sfilati via). E così il pubblico vede davanti a sé la facciata di un tempio diverso, connotato dai simboli di Atena (l'ulivo, la civetta, l'egida ecc.): la facciata 'mitica' — o, meglio, teatrale³⁸ — dell'antichissimo tempio di Atena Polias sull'acropoli di Atene.³⁹

Al v. 235, da una delle *eisodoi* laterali arriva camminando⁴⁰ Oreste, che si avvia alla porta del tempio, la apre e va supplice ad abbracciare la statua lignea di Atena, il *bretas* della dea (come dice Eschilo), lo *xoanon* caduto dal cielo secondo il mito. Dalle parole di Oreste il pubblico ha la conferma verbale della nuova ambientazione della scena ('Atena signora...'): ma, io credo, il pubblico può seguire bene l'azione (cioè può vedere e sentire bene) perché — dopo l'apertura della porta — l'ecciclèma sposta lentamente in avanti il

Delfi ad Atene giustifica assolutamente un tale movimento: il Coro insegue Oreste fino alla metà. Si noti però che non lo raggiunge: Oreste arriva al tempio da solo (al v. 235), mentre il Coro entra al v. 344, seguendo le sue tracce lungo la via dell'ingresso al teatro (o *eisodos*).

38. Anche qui (come prima per il tempio di Apollo a Delfi) non bisogna pensare ad una riproduzione del tempio storico, ma ad un semplice modello mitico-teatrale: come al tempo di Eschilo si poteva immaginare il primo tempio di Atena Polias in età eroica, al tempo di Oreste, e rappresentarlo in teatro.

39. Era il tempio più antico dell'acropoli ateniese, proprio al centro della spianata sacra e custodiva il simulacro della dea di legno d'ulivo che si diceva caduto dal cielo: ogni quattro anni, durante le Grandi Panatenee (le Piccole Panatenee erano annuali), veniva rivestito con un nuovo peplo. Era detto comunemente ξόανov: poeticamente βρέτας sia da Eschilo (*Eum.* 242 e 259) che da Euripide (*El.* 1254). In epoca storica, il tempio fu ricostruito in forme grandiose da Pisistrato: era un tempio dorico periptero esastilo, detto *hekatòmpedon* ('di cento piedi' attici) per le sue dimensioni e aveva nel frontone una splendida ornamentazione scultorea (resti della Gigantomachia sono oggi conservati nel Nuovo Museo dell'Acropoli). Distrutto dai Persiani nel 480 a.C., doveva essere in quegli anni un cumulo di rovine e di certo la tragedia di Eschilo ebbe il valore di un appello alla ricostruzione. Una decina d'anni dopo (tra il 447 e il 432), su iniziativa di Pericle, fu costruito poco più in là, verso Sud, il nuovo tempio di Atena, detto di Atena Partenos (chiamato Partenone a partire dal IV secolo). I resti del tempio pisistratico di Atena Polias furono poi eliminati per costruire l'Eretteo (tra il 421 e il 406). Dopo la costruzione di questo, il *bretas* della dea era custodito nella cella di Atena Polias, la parte più interna dell'edificio. I basamenti del vecchio tempio sono stati scavati nel secolo scorso da W. Dörpfeld e sono ancor oggi ben visibili tra il Partenone e l'Eretteo (quasi addossati a quest'ultimo). Vd. in proposito GRECO 2010, 126-128 (M.C. Monaco) e 129-132 (R. Di Cesare).

40. Di certo cammina lentamente perché è stanco per il lungo viaggio e questo — teatralmente — copre, almeno in parte, il tempo necessario per il cambio dei pannelli della *skènè*.

bretas, e la supplica di Oreste avviene in pratica quasi sulla soglia della *skènè*. E lì arriva poco dopo (v. 397) anche Atena, che viene camminando dalla parte più interna del tempio, la cella.⁴¹ Ma — sia chiaro — l'intero episodio da 235 a 565 si svolge all'interno del tempio di Atena e viene reso ben visibile con l'impiego dell'ecciclèma.

Analogamente, dopo il v. 490, quando Atena rientra nella cella, l'ecciclèma (con su Oreste e il *bretas*) rientra con lei e la porta del tempio si richiude. Ma, durante il canto del Coro, i due pannelli centrali vengono coperti (per scorrimento) da due nuovi. E così il tempio di Atena scompare alla vista.

Al v. 566 c'è la riapertura della *skènè*, ed è una grande apertura: i due pannelli centrali si allontanano adagio l'uno dall'altro, vengono ritirati al massimo, fino a sparire dietro ai pannelli laterali, fissi. Così il pubblico ha un'ampia visione dello spazio retroscenico, dove — su una bella corona di rocce bianche o, meglio, non lavorate (λίθοι ἄργοί = ἄεργοί) — si svolge l'episodio successivo, nel tribunale dell'Areopago, sul colle omonimo.

In conclusione, qui non siamo in un interno, ma nel suo opposto: siamo in un esterno ma in uno spazio recintato,⁴² senza copertura, all'aria aperta, sotto il bel cielo d'Atene. Il tragediografo, che in questa trilogia ha già giocato per quattro volte con la *skènè*, facendoci vedere quattro interni diversi (il bagno di Clitemestra, l'ingresso del *megaron* del re, il tempio di Delfi spalancato e l'interno del tempio di Atena), ora ci presenta invece un recinto esterno, cioè un episodio in cui la *skènè* si apre per scorrimento fin quasi a scomparire.⁴³

Per farla breve, queste considerazioni ci portano a due conclusioni di notevole rilievo teatrale.

1. Nell'*Oresteia* ci sono quattro episodi che implicano la rappresentazione di un interno con ecciclèma, di cui uno (a Delfi) richiede una forte apertura della *skènè*, e un quinto che si svolge in un ambiente all'aperto (sull'Areo-

41. Per l'ingresso in scena di Atena — molto discusso tra i critici — seguo TAPLIN 1977, 388-390 e PATTONI nel commento all'*Oresteia* cui DI BENEDETTO 1995 fa da introduzione (504, n. 79), non SOMMERSTEIN 1989, 153 (che preferirebbe l'ingresso a volo con la *mechanè*), né PO-DLECKI 1989, 164 (che opta addirittura per l'ingresso con cocchio e cavalli).

42. Infatti ci sono le guardie che possono disciplinare l'ingresso del pubblico (v. 566).

43. E questo fece dire a DI BENEDETTO 1987 che le *Eumenidi* sono «una tragedia di interni e senza σκηνή»: una definizione poi corretta e smentita dallo stesso studioso (vd. DI BENEDETTO 1995, 160 n. 209 e DI BENEDETTO; MEDDA 1997, 90. A mio avviso non ci fu mai tragedia senza *skènè*, ma discutere di questo ci porterebbe troppo lontano (di diverso avviso, ad es., TAPLIN 1977, 452-9; DI BENEDETTO; MEDDA 1997, 13-16.)

pago), con apertura massima della *skènè*: questo mostra in modo chiaro che in questa trilogia Eschilo affrontò con decisione *programmatica* il problema della messa in scena degli interni.

2. Nelle *Eumenidi* Eschilo presenta due cambi di scena nel corso della tragedia: una cosa rarissima. Tra le tragedie conservate solo l'*Aiace* di Sofocle ne presenta uno: uno solo.⁴⁴ Anche se la cosa sembra imbarazzare alcuni critici,⁴⁵ le *Eumenidi* presentano due cambi di scena in presenza del Coro. È chiaro che Eschilo nell'*Oresteia* volle affrontare di nuovo il problema drammaturgico del cambio di scena in corso d'opera, con cui si era misurato frontalmente dodici anni prima con le *Etnee*. Infatti noi sappiamo da un papiro⁴⁶ che per il teatro di Siracusa, probabilmente nel 471/70,⁴⁷ Eschilo compose le *Etnee*, che prevedevano addirittura cinque cambi di scena. Chiaramente in quell'occasione le macchine e i fondi messi a disposizione da Ierone erano enormi, praticamente illimitati, e Eschilo poté strafare, forse per omaggiare diverse città siciliane. Nel teatro ateniese il corego forniva di solito una (sola) facciata scenica per tragedia. Evidentemente nel 458 Eschilo trovò un corego generoso, che gli diede la disponibilità di macchine e mezzi per più facciate sceniche: così poté proporre la realizzazione di due cambi di scena in corso di tragedia.

Ma — soprattutto — se ha concepito una trilogia siffatta, evidentemente il grande tragediografo, al culmine della sua esperienza teatrale, sapeva di poter disporre dei mezzi adatti per poter affrontare e risolvere quel problema, e ne ha dato una dimostrazione straordinaria, impiegando ripetutamente sia l'ecciclèma, la macchina che sposta un po' verso il pubblico le cose interne alla *skènè*, sia i verricelli laterali che possono tirare e spostare i pannelli centrali della *skènè* stessa, consentendo al pubblico una visione ottimale anche sullo spazio retroscenico (oltre che la consueta sostituzione dei pannelli centrali).

44. E uno ne aveva il perduto dramma di Sofocle Ἀχιλλέως ἐρασταί, secondo il P.Oxy. citato alla n. 46 (cf. *TrGF* IV, 165 s. RADT).

45. In particolare TAPLIN 1977, 377 s. e 384 ss. (e 416-8); cf. DI BENEDETTO; MEDDA 1997, 310-311. Taplin ritiene inconciliabile la presenza del Coro col cambio di scena e decide quindi che il Coro ogni volta esce e poi rientra. In realtà la costante presenza del Coro nell'orchestra può essere un preciso elemento di unità e continuità nello svolgimento della tragedia (cf. POLI-PALLADINI 2001, 291 ss.) e c'è sempre la possibilità che un giro attorno all'orchestra renda simbolicamente un trasferimento di luogo.

46. P.Oxy. 2257, fr. 1 (*TrGF* III, 126-127 RADT), ridiscusso più recentemente da POLI-PALLADINI 2001, 290 ss. (con ampia bibliografia).

47. Vd. RADT 1985, 61-62 e 126-130; CORBATO 1996, 62-65; POLI-PALLADINI 2001, 288-296.

Con questo non voglio dire che sia stato Eschilo l'inventore di queste macchine, ma di certo è l'autore che le ha usate in maniera chiaramente programmatica, insistita, ripetuta nella trilogia del 458, proprio per la rappresentazione di interni diversi.⁴⁸ E lo ha fatto magistralmente, tanto che è stato subito preso a modello: prima di tutto da Sofocle, che nell'*Aiace* (composto pochi anni dopo l'*Oresteia*) impiegò una volta l'ecciclèma e una volta il cambio di scena in corso di tragedia.

BIBLIOGRAFIA

- W. S. BARRETT 1964, *Euripides Hippolytus*, ed. with Introd. and Commentary, Oxford.
- M. BIEBER 1961, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton.
- H.-D. BLUME 1991³ [1978], *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt.
- A.L. BROWN 1982, «Some problems in the *Eumenides* of Aeschylus», *JHS* 102, pp. 26-32.
- A. CASANOVA 2017, «La macchina teatrale chiamata ecciclèma», *Prometheus* 43, pp. 3-42.
- C. CORBATO 1996, «Le Etnee di Eschilo», in B. GENTILI (ed.), *Catania antica. Atti del Convegno della SISAC, Catania 23-24 maggio 1992*, Pisa-Roma, pp. 61-72.
- A.M. DALE 1969, *Collected Papers*, Cambridge.
- V. DI BENEDETTO 1987, «Le *Eumenidi*: una tragedia di interni e senza σκηνή», in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, Urbino, vol. I, pp. 121-139.
- V. DI BENEDETTO 1995, «Eschilo e lo sviluppo delle forme tragiche», Introduzione a *Eschilo. Oresteia*, trad. e note di E. MEDDA; L. BATTEZZATO; M. P. PATTONI, Milano, pp. 5-190.
- V. DI BENEDETTO 2010, *Omero. Odissea*, Introd. trad. e comm., testo greco a fronte, Milano.
- V. DI BENEDETTO; E. MEDDA 1997, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.
- M. DI MARCO 2009², *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma.

48. Ritorna in mente la categorica affermazione della *Vita Aesch.* 14 (T 1.53-55 RADT): «Πρῶτος Αἰσχύλος... τὴν τε σκηνὴν ἐκόσμησεν καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τῇ λαμπρότητι, γραφαῖς καὶ μηχαναῖς κτλ.» La presa di posizione di TAPLIN 1977, 443-7 contro l'uso della macchine in Eschilo resta tutto sommato inspiegabile: anche DI BENEDETTO; MEDDA 1997, 19-22 se ne discostano (anche se si ostinano a negare l'uso dell'ecciclèma).

- E. FRÉZOULS 1989, «Architecture théâtrale et mise en scène», *Dioniso* 59, pp. 313-344.
- P. J. FINGLASS 2015, «Agamemnon's Death: A Reply to Nova», *Aevum Antiquum* n.s. 15, pp. 89-94.
- ED. FRÄNKEL 1950, *Aeschylus. Agamemnon*, ed. with a Commentary, Oxford.
- A. F. GARVIE 1986, *Aeschylus Choephoroi*, with Introd. and Comm., Oxford.
- E. GRECO 2010, *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d. C.*, Tomo 1: *Acropoli, Areopago, Tra Acropoli e Pnice*, Atene-Paestum.
- N. C. HOURMOUZIADIS 1965, *Production and Imagination in Euripides*, Athens.
- D. LANZA 1997, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Milano.
- G. LEY 1989, «Agatharchos Aeschylus and the construction of a skene», *Maia* 41, pp. 35-38.
- G. LEY 2007, *The theatricality of Greek tragedy: playing space and chorus*, Chicago.
- C. M. LUCARINI 2016, «L'ἔκκύκλημα nel teatro greco dell'età classica», *Hermes* 144, pp. 138-156.
- G. MASTROMARCO; P. TOTARO 2008, *Storia del teatro greco*, Milano.
- E. MEDDA 2015, «La veste/trappola di Agamemnone fra realtà drammatica e immaginario pittorico», *Aevum Antiquum* n.s. 15, pp. 95-105.
- H.-J. NEWIGER 1989, «Ekkyklema e mechané nella messa in scena del dramma greco», *Dioniso* 59, pp. 173-185 (= in tedesco *WJA* 16, 1990, 32-42).
- I. NOVA 2015, «*Mortifera vestis*. Tracce di una tradizione antica sulla morte di Agamemnone», *Aevum Antiquum* n.s. 15, pp. 3-33.
- A. PICKARD-CAMBRIDGE 1946, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford.
- A. J. PODLECKI 1989, *Aeschylus. Eumenides*, Warminster.
- L. POLI-PALLADINI 2001, «Some reflections on Aeschylus' *Aetnae(ae)*», *Rheinisches Museum für Philologie* 144, pp. 287-325.
- S. RADT 2009² [1985], *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 3. *Aeschylus*, Göttingen.
- C. F. RUSSO 1984², *Aristofane autore di teatro*, Firenze.
- A. H. SOMMERSTEIN 1989, *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge.
- A. H. SOMMERSTEIN 2008, *Aeschylus Oresteia*, London-Cambridge MA.
- O. TAPLIN 1977, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- U. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1914, *Aeschylos. Interpretationen*, Berlin.
- D. WILES 1997, *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge.