

DELIA GAMBELLI

«Errante et sans dessein je cours dans ce palais».  
Per una lettura dell'*Andromaque* di Racine

Uno dei versi più suggestivi del teatro di Racine è pronunciato da Hermione nell'*Andromaque*, rappresentata nel 1667. Eppure, a guardarlo da vicino, questo alessandrino è il prodotto di una sorta di collage di fonti antiche e moderne (peraltro anche quest'ultime ispirate alle prime). L'immagine di una *domus* che a stento contiene tutta la furia di una Deianira errante è nell'*Ercole sull'Eta* di Seneca ([...] *tum per Herculeos lares | attonita fertur; tota vix satis est domus:| incurrit, errat, sistit, Hercules Oetaeus, 245-247*)<sup>1</sup> e nell'*Hercule mourant* di Rotrou oltre al palazzo che tutto trema è presente anche la corsa senza meta («Elle court sans dessein et sa course rapide | Cent fois a fait trembler tout le palais d'Alcide», II, 1, 309-310)<sup>2</sup>. Ma tutta l'*Andromaque* è il risultato di una meticolosa contaminazione. Del resto, i più grandi capolavori del classicismo francese raggiungono un'originalità sorprendente proprio attraverso un lavoro di collage. Racine stesso nelle due prefazioni all'*Andromaque*, del 1668 e del 1676, denuncia le fonti (non tutte, a dir la verità, e non senza reticenze, ripensamenti e omissioni) e addirittura, nell'incipit, fa seguire alla citazione di alcuni versi del terzo Libro dell'*Eneide* una dichiarazione molto esplicita: «Voilà en peu de Vers tout le sujet de cette Tragédie. Voilà le lieu de la Scène, l'Action qui s'y passe, les quatre principaux Acteurs, et même leurs Caractères»<sup>3</sup>. Ma se poi riconosce,

<sup>1</sup> «[...] così lei si trascina, in delirio, attraverso il palazzo di Ercole, e le è a mala-pena sufficiente l'intera casa: corre, vaga, si ferma», trad. Rossi 2000.

<sup>2</sup> MONCOND'HUY 2006. «Corre senza una meta e la sua rapida corsa | Cento volte tremar ha fatto di Alcide tutto il palazzo».

<sup>3</sup> FORESTIER 1999, 197 e 297, a cui rinviano, nelle note *infra*, sia le citazioni dalle *Prefaces* all'*Andromaque* che le citazioni da altre pièces del *corpus* raciniano. Ma per le citazioni dal testo dell'*Andromaque* rinvio a DANDREY 2001<sup>2</sup>; questo perché, mentre Dandrey riporta l'edizione del 1673, Forestier, che pure è l'autore di un apparato critico eccellente e ricchissimo, opta per la prima versione dell'*Andromaque*, del 1668, scelta

per il carattere di Hermione, il debito nei confronti di Euripide («Excepté celui d'Hermione, dont la jalousie et les emportements sont assez marqués dans l'*Andromaque* d'Euripide»), già nella seconda e definitiva prefazione si affretta ad aggiungere che «C'est presque la seule chose que j'emprunte ici de cet Auteur. Car quoique ma Tragédie porte le même nom que la sienne, le sujet en est cependant très différent»<sup>4</sup>. Quanto a Seneca (la cui fortuna nella Francia del Cinque e Seicento si connota come vera "sfortuna", dal momento che è pochissimo citato, pur essendo molto utilizzato), il suo nome sparisce nella seconda e definitiva prefazione; del resto, nella prima le *Troadi* erano citate solo per sottolineare lo scarto introdotto (anche rispetto al secondo Libro dell'*Eneide*) con l'attenuazione della ferocia di Pirro<sup>5</sup> e, soprattutto, mancava ogni accenno all'*Hercules Oetaeus* per alcuni versi così inaspettatamente vicino alla pièce raciniana, in particolare all'incipit dell'ultimo atto.

Racine si era già ispirato al teatro greco qualche anno prima con la *Thébaïde ou Les Frères ennemis* (1664), ma è solo con *Andromaque* che scopre le opportunità creative virtualmente insite nel processo di imitazione proprio attraverso innovazioni e varianti. Come si è appena visto, nell'enunciare i suoi debiti, annuncia, illustra e difende le sue innovazioni. E si può cogliere tra le righe un atto di sfida, il desiderio di creare un'opera di alto valore

che non mi sembra condivisibile (vedi, *infra*, nota 9). «Ecco in pochi versi tutta la trama di questa tragedia. Ecco il luogo della scena, l'azione che vi si svolge, i quattro attori principali e persino i loro caratteri».

<sup>4</sup> FORESTIER 1999, 297. Racine omette del tutto un'altra fonte, peraltro sicuramente utilizzata: le *Troadi* di Euripide. Molte altre, del resto, le fonti narrative e drammaturgiche qui non dichiarate: dall'*Iliade*, all'*Ecuba* di Euripide, ad altri passi dell'*Eneide*, alle *Troadi* di Seneca. Sulla questione delle fonti, oltre a MAY 1949, cfr. FORESTIER 1999, «Notice», 1326-1335; e vedi soprattutto il saggio bellissimo e irrinunciabile di Elena Rossi: ROSSI 1994. «Tranne quello di Hermione, la cui gelosia e le cui sfuriate sono molto marcate nell'*Andromaca* di Euripide [...]. È quasi la sola cosa che prendo qui da questo autore. Infatti, benché la mia tragedia porti lo stesso titolo, la trama è molto diversa».

<sup>5</sup> «Toute la liberté que j'ai prise, ç'a été d'adoucir un peu la férocité de Pyrrhus, que Sénèque dans sa *Troade*, et Virgile dans le second livre de l'*Énéide*, ont poussée beaucoup plus loin, que je n'ai cru le devoir faire» (FORESTIER 1999, 197). «Tutta la libertà che ho preso è stata quella di attenuare un po' la ferocia di Pirro, che Seneca nella sua *Troade*, e Virgilio nel secondo libro dell'*Eneide* hanno accentuato più di quanto io abbia ritenuto opportuno».

e di assoluta originalità, utilizzando materiali preesistenti, trasformandone e a volte sconvolgendone il gioco dei sensi. Il suo atteggiamento nei confronti delle fonti si assimila così a quello adottato con le regole allora vigenti. È all'insegna di una sfida, infatti, che Racine persegue lo scopo, solo apparentemente ossimorico, di creare una pièce che riuscisse a *plaire et toucher*, a riscuotere un successo ampio, pur ottemperando a *contraintes* sempre più rigide; riprendendo, in realtà, la concezione di un "piacere difficile" teorizzata da Chapelain fin dal 1630 per la tragedia, e poi elaborata sul fronte del teatro comico da Molière, che l'aveva anche messa in scena intorno al 1662, definendola una "strana impresa"<sup>6</sup>. E se la sfida con le regole poteva risultare vincente solo a patto di un loro perfetto controllo tecnico, una contaminazione spudorata e felicissima delle fonti poteva attuarsi solo in virtù della conoscenza eccezionale (più che eccezionale, unica nel panorama teatrale dell'epoca) che del patrimonio classico e delle lingue antiche aveva Racine.

Con *Andromaque* la sfida si fa complessa: si tratta, certo, di conciliare le regole con la libertà creativa e di mediare tra il prestigio della tradizione e la sensibilità moderna (rischiare di urtare il gusto degli spettatori avrebbe compromesso l'obiettivo di offrire un prodotto raffinato e insieme coinvolgente); ma si tratta soprattutto, a un livello più profondo, di sovra motivare quelle regole, affrontando così un'altra "strana impresa": l'impresa impervia, se non impossibile, di riuscire, nonostante le varianti (o meglio, proprio tramite quelle), a mantenere e addirittura ravvivare la fascinazione e la carica simbolica di cui le fonti erano irraggiungibili portatrici.

Le innovazioni più significative nell'*Andromaque* concernono prioritariamente i personaggi, a cominciare dal personaggio eponimo, su cui si sofferma Racine nella seconda prefazione:

Andromaque ne connaît point d'autre mari qu'Hector ni d'autre Fils qu'Astyanax. J'ai cru me conformer à l'idée que nous avons maintenant de cette Princesse. La plupart de ceux qui ont entendu parler

<sup>6</sup> Sulla nozione di «étrange entreprise» vedi, da ultimo, GAMBELLI 2010.

d'Andromaque ne la connaissent guère que pour la veuve d'Hector et pour la Mère d'Astyanax. On ne croit point qu'elle doive aimer ni un autre Mari, ni un autre Fils. Et je doute que les larmes d'Andromaque eussent fait sur l'esprit de mes Spectateurs l'impression qu'elles y ont faite, si elles avaient coulé pour un autre Fils que celui qu'elle avait d'Hector<sup>7</sup>.

Andromaque è stata al centro di infiniti commenti, per lo più articolatisi sul piano psicologico; dibattiti e giudizi contrastanti sono stati formulati sulla sua decisione, presa a Troia, di consegnare ai Greci un altro bambino al posto del figlio Astianatte, sul suo attaccamento a Ettore – con il conseguente dilemma se si senta più moglie o madre – sulla civetteria che ispirerebbe il suo rapporto con Pyrrhus, sull'ingenuità nel presumere che anche dopo il suo suicidio Pyrrhus avrebbe continuato a proteggere il figlio, sulla devozione repentina che dichiara per il nuovo sposo, appena saputa la sua morte<sup>8</sup>. Comunque, dal punto di vista del rispetto delle regole, appare più proficuo esaminare la variante enunciata da Racine nella prefazione, riconducibile all'intenzione di conformarsi alla "morale" del tempo e al rispetto delle *bien-séances* (ma anche evidentemente al gusto dell'autore), che sconsigliavano che un re avesse una concubina. Così Pyrrhus, che dopo un anno è ancora solo promesso sposo di Hermione, si limita a corteggiare Andromaque e a ricattarla, minacciandone il figlio, affinché accetti di sposarlo. Ma anche in questo caso la regola,

<sup>7</sup> FORESTIER 1999, 297-298. «Andromaca non conosce un altro marito al di fuori di Ettore, né un altro figlio oltre ad Astianatte. Ho ritenuto di conformarmi all'idea che ora abbiamo di questa principessa. Per lo più, le persone che hanno sentito parlare di Andromaca la conoscono solo come vedova di Ettore e madre di Astianatte. Non si ritiene che debba amare un altro marito né un altro figlio. E dubito che sull'anima dei miei spettatori le lacrime di Andromaca avrebbero suscitato l'impressione che hanno suscitato, se fossero state versate per un altro figlio e non per quello avuto da Ettore».

<sup>8</sup> La critiche più malevoli restano ancora quelle formulate nella *Folle Querelle ou La Critique d'Andromaque* di Subligny, una pièce messa in scena dalla troupe di Molière nel 1668, appena qualche mese dopo la prima rappresentazione di *Andromaque*. *La Folle Querelle*, stampata nello stesso anno (1668), è opportunamente riproposta da Forestier (FORESTIER 1999, 258-295). Subligny, tra l'altro, accusa la protagonista di una «faute de jugement» a proposito della presunta reazione di Pyrrhus dopo il suo suicidio. Per una sintesi esauriente, aggiornata e interessante delle varieguate posizioni esegetiche al riguardo vedi soprattutto TOBIN 2003; e cfr. ROHOU 2005.

la *contrainte*, diventa l'occasione per raggiungere una originalità e un valore artistico più alti. Qui infatti Andromaque decide di suicidarsi subito dopo la celebrazione delle nozze pur di non sostituire Ettore con un altro marito. Se non si suicida è solo perché a morire sull'altare è Pyrrhus, ucciso dai soldati di Oreste. Cambia così il volto del personaggio e della tragedia, dal momento che le nozze sono accettate a condizione della loro simultaneità con un lutto. Inoltre, a rendere più percepibile l'innovazione, Andromaque non compare più in scena nel quinto atto<sup>9</sup> e la sua reazione all'assassinio di Pyrrhus è soltanto raccontata. Con i loro occhi gli spettatori la vedono apprestarsi al sacrificio subito dopo aver garantito la sopravvivenza al figlio. L'Andromaque che dichiara devozione a Pyrrhus rimane dietro le quinte; per di più le sue dichiarazioni sull'altare insanguinato sono riferite in modalità indiretta dal confidente Pylade, mentre quelle di Pyrrhus sono riportate in discorso diretto da Oreste; e per lo spettatore francese della seconda metà del Seicento non è trascurabile la differenza tra quello che avviene sul palcoscenico e quello che è raccontato<sup>10</sup>. La sua identificazione con il senso di un lutto è persino messa in rilievo dal minore – o quasi assente – tasso di tragicità che connota il suo destino (se è l'unica a programmare la propria morte, è anche l'unica a sopravvivere incolume, visto che Oreste, l'altro sopravvissuto, impazzisce; unica schiava, sarà l'unica a regnare, anche se, come già accennato, l'incoronazione non avviene sul palcoscenico). Finalmente, Andromaque rima-

<sup>9</sup> Nella prima versione, stampata nel 1668 (e adottata, come già chiarito, da Forestier per la *Pléiade*), Andromaque riappare nella sc. 3 del V atto; invece, nella versione data alle stampe nel 1673, nel periodo della piena consapevolezza artistica, tra *Bérénice* (1670) e *Phèdre* (1677), Andromaque lascia definitivamente la scena all'inizio del quarto atto, dopo aver confermato la sua intenzione di suicidarsi subito dopo le nozze. Sulla decisione di apportare questo cambiamento importante avrebbe influito, rileva giustamente Forestier, la sostituzione, nel ruolo di Hermione, dell'attrice Marquise Du Parc (morta per parto o per aborto nel 1668) con la Champmeslé: Racine avrebbe infatti deciso di eliminare la presenza di Andromaque nell'ultimo atto per non interrompere la tirata di Hermione (FORESTIER 1999, «Notice», 1324). In ogni caso, la cancellazione di quella presenza mi sembra corrispondere perfettamente alle intenzioni ultime della pièce.

<sup>10</sup> Nel passaggio dall'impero dell'illusione (indicativamente, dagli anni Trenta alla metà del Seicento) al trionfo della verosimiglianza (intorno agli anni Sessanta) tale differenza diventa dirimente.

ne scolpita nell'immaginario non soltanto in quanto personaggio eroico pur appartenente alla schiera dei vinti, ma soprattutto in quanto immagine di un lutto persistente, incancellabile. Vi è perfino qualcosa di estremo nel suo attaccamento a Ettore, qualcosa di impetuoso che l'accomuna sorprendentemente agli altri personaggi, così diversi e così diversamente infelici. Prova una repulsione quasi ossessiva all'idea di sostituire Ettore con un altro marito e definisce "innocente stratagemma" la risoluzione di suicidarsi contando sulla parola di Pyrrhus – risoluzione indubbiamente rischiosa per la sorte del figlio, ma indiscutibile perché imposta dal marito morto («Voilà ce qu'un époux m'a commandé lui-même», IV, 1, 1098; p. 89)<sup>11</sup>.

Strettamente collegata al volto nuovo di Andromaque è la presenza in scena di Pyrrhus, un re che non comanda al cuore altrui e tanto meno al proprio, e che sotto questo profilo incarna la condizione destinata a diventare poi tipicamente raciniana del potere impotente. Per di più la sua presenza, oltre a rendere concreta e tangibile la circolazione perversa del percorso amoroso (disposto secondo un perfetto quadrilatero di personaggi che non amano chi li ama, all'insegna di un'impossibile reciprocità), mette in particolare risalto un confronto rischioso, se non nettamente perdente, di tutti i personaggi appartenenti alla schiera dei vincitori (due re, una figlia e promessa sposa di re) con i Padri e, naturalmente, con una Madre: Elena.

Ma, se non la più significativa, la variante forse più vistosa dal punto di vista della distanza dalle fonti concerne Oreste, inviato dai Greci e da Menelao come ambasciatore per esigere la consegna o l'uccisione di Astianatte e la celebrazione rapida delle nozze di Pyrrus con Hermione. In Racine questo personaggio è fin dall'inizio definito melanconico da Pylade<sup>12</sup>, e Oreste ne ha

<sup>11</sup> Tra parentesi sono indicati, nell'ordine, l'atto, la scena, il numero del verso e, dopo, quello della pagina in DANDREY 2001<sup>2</sup>. In *Andromaque* Jacques Scherer diagnostica una presenza ipertrofica del passato, da cui nasce il fantasma di Ettore (SCHERER 1982, 186). «Ecco quel che uno sposo lui stesso mi ha ordinato».

<sup>12</sup> Da intendere nell'accezione antica. La sfumatura romantica che intravede Forestier mi sembra più pertinente se riferita al personaggio di Antiochus in *Bérénice* (cfr., da ultimo, GAMBELLI 2006, in particolare 108).

ben motivo, visto che è l'unico personaggio a non essere amato da nessuno. In realtà "melanconico" è l'eufemismo di un amico fraterno, perché qui Oreste è affetto da gravi patologie; infatti, non ha nessun controllo sul suo furore, come chiarisce da subito la conclusione della sua lunga tirata nella prima scena del primo atto («J'aime, je viens chercher Hermione en ces lieux, | La fléchir, l'enlever, ou mourir à ses yeux» I, 1, 99-100; p. 35)<sup>13</sup>, ed è vittima di una inguaribile mania di persecuzione, non esente da una vena di masochismo, come confermano i primi versi della sua ultima tirata, prima del delirio: «Grâce aux Dieux! Mon malheur passe mon espérance! | Oui, je te loue, ô ciel, de ta persévérance» (V, 5, 1613-1614; p. 113)<sup>14</sup>. È questo uno dei modi con cui il testo provvede ad attenuare le colpe di un personaggio a rischio di risultare odioso; l'intenzione di mutare la storia e i contorni di Oreste si chiarirà poi nell'ultima edizione rivista dall'autore (nel 1697), con il richiamo a un destino ineluttabile esplicitato dallo slittamento da *transport* a *destin* in uno dei più famosi versi della pièce, nella prima scena dell'atto primo. «Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne» (I, 1, 98; p. 35)<sup>15</sup> correggerà infatti: «Je me livre en aveugle au transport qui m'entraîne»<sup>16</sup>. La correzione estremamente rilevante individua ed evidenzia un nodo nevralgico ai fini della presenza del tragico nel teatro raciniano: l'oscillazione lessicale testimonia infatti l'enigmatica persistente della relazione tra fato e volontà, tra progetto e destino, come hanno opportunamente rilevato i critici più attenti, motivando la loro scelta tra le due lezioni<sup>17</sup>. Comunque Racine è ben attento a non urtare il pubblico con l'ombra di un delitto innominabile, e, dopo aver rimosso il matricidio, insiste sulla riluttanza di Oreste di fronte al regicidio (che tra l'altro nemmeno qui compie personalmente), riluttanza che supera solo per le pressioni ricattato-

<sup>13</sup> «Amo, vengo a cercare Ermione in questi luoghi | Per domarla, rapirla o morire ai suoi occhi».

<sup>14</sup> «Grazie agli Dei! La mia infelicità supera la mia speranza!| Sì, ti lodo, o cielo, per la tua perseveranza».

<sup>15</sup> «Mi consegno come cieco al destino che mi travolge».

<sup>16</sup> FORESTIER 1999, v. 98, 201. E cfr. pp. XIII-XV e 1340. «Mi consegno come cieco al furore che mi travolge».

<sup>17</sup> Cfr. il Dossier di P. Dandrey in DANDREY 2001<sup>2</sup>, 184-190.



rie di Hermione. Eppure, nonostante tutto questo, fin dall'inizio Oreste non si disgiunge dall'immagine della morte. E anche se tale immagine è sempre ricondotta alle sue pene d'amore, un'atmosfera tenebrosa travalica lo strazio passionale e avvolge il suo nome, che rima quasi sempre con *funeste* (per ben otto volte)<sup>18</sup>, finendo così per dire un destino terribile che si sottrae alla narrazione, ma che resta indissolubilmente inscritto nel nome stesso («Il nominare è riconosciuto come conturbante portatore di disfunzione»)<sup>19</sup>.

Allora non è forse un caso che a Oreste sia conferita la prima parola e che sia sempre lui a occupare l'ultima scena: le parole finali della pièce, pronunciate da Pylade, altro non sono infatti se non parole di commento al suo delirio che solo doveva attirare in quel momento l'attenzione del pubblico (ricordo che nel dicembre del 1667 l'attore Montfleury, che interpretava Oreste, muore per aver recitato con troppa foga la parte nel finale della tragedia). Né è un caso che il motore dell'azione sia questo personaggio funesto e che sia il suo arrivo a palazzo a innescare un ultimatum del tempo e un incupirsi dello spazio. In ogni modo, come succederà in *Phèdre* (in cui della fine di Hippolyte è data una giustificazione razionale e verosimile, accanto a quella mitica e inverosimile della tradizione), per il delirio di Oreste si profilano subdolamente due cause: se Pylade vi scorge i sintomi di una perdita della ragione e di un violentissimo attacco di ira, l'evocazione delle Erinini, pur sottoposta a una forte smorzatura razionale che la riconduce e la riduce a un'immagine allucinatoria, persiste non senza accendere nel testo riflessi di inquietudine. Così, ancora una volta l'attenzione a una regola (alla regina delle regole nel Seicento: la verosimiglianza) è pretesto per una sovradeterminazione di effetti semantici e simbolici e finisce per diventare uno strumento

<sup>18</sup> La rima *Oreste* | *funeste* si trova ai vv. 5, 45, 389, 537, 1141, 1249 e 1417, in DAN-DREY 2001<sup>2</sup>; inoltre qui *funeste* rima due volte con *reste*, una volta con *déteste*, e un'altra con *modeste*. Nel resto del corpus raciniano la rima più ricorrente con *funeste* è *reste*. Può essere interessante notare che, a parte alcune rime con *modeste* e *céleste*, per due volte *funeste* rima con *inceste*, e proprio nella *Thébaïde* e in *Phèdre*, le due pièces percorse dallo spettro dell'incesto.

<sup>19</sup> Riporto direttamente la formulazione esemplare di Rossi 1994, 224.



di efficacia scenica per rappresentare la violenza dell'Eros (e per tagliare i ponti con l'amore galante).

L'invenzione delle varianti finora menzionate porta a trasformazioni essenziali, a esiti drammaturgici nuovi tali da dar vita a una tragedia imprevista, che finisce per cambiare senso ai dati della tradizione. Per esempio, nella versione raciniana diventa assolutamente invasiva, lo si è già accennato, l'evocazione di padri e madri, come risulta evidente fin dall'elenco dei personaggi, tutti designati attraverso i loro legami genitoriali:

ACTEURS

Andromaque, Veuve d'Hector, captive de Pyrrhus.

Pyrrhus, Fils d'Achille, Roi d'Épire.

Oreste, Fils d'Agamemnon.

Hermione, Fille d'Hélène, accordée avec Pyrrhus.

Pylade, Ami d'Oreste.

Cléone, Confidente d'Hermione.

Céphise, Confidente d'Andromaque.

Phoenix, Gouverneur d'Achille, et ensuite de Pyrrhus.

Suite d'Oreste.

*La Scène est à Buthrot, ville d'Épire, dans une salle du palais de Pyrrhus.*<sup>20</sup>

Nel loro primo incontro Pyrrhus e Oreste, sotto il velo sottile di un'intenzione complimentosa e lusinghiera, di fatto si rinfacciano reciprocamente la loro filiazione. Oreste così si rivolge a Pyrrhus: «Et qu'à vos yeux, Seigneur, je montre quelque joie | De voir le Fils d'Achille et le vainqueur de Troie [...] Que le fils seul d'Achille a pu remplir sa place» (I, 2, 145-50; p. 37)<sup>21</sup>; e Pyrrhus così replica a Oreste: «Qui croirait en effet, qu'une telle entreprise | Du Fils d'Agamemnon méritât l'entremise» (I, 2, 177-78; p. 38)<sup>22</sup>. Poco dopo è Andromaque a ricordare a Pyrrhus da chi è nato, senza omettere di alludere anche alla figlia di Elena: «Seigneur, voilà des soins dignes du fils d'Achille [...] Retournez, retournez

<sup>20</sup> DANDREY 2001<sup>2</sup>, 30.

<sup>21</sup> «E che ai vostri occhi, Signore, io mostri gioia | Nel vedere il figlio d'Achille e il vincitore di Troia [...] Che il figlio d'Achille solo ha potuto prenderne il posto».

<sup>22</sup> «Chi crederebbe, infatti, che una siffatta impresa | Meritasse del figlio d'Agamennone l'intervento».

à la fille d'Hélène» (I, 4, 310 e 342; p. 46 e p. 47)<sup>23</sup>. Fa eccezione solo Hermione; non perché rinunci al confronto con Achille, ma perché, innamorata com'è di Pyrrhus, non ha dubbi sulla superiorità di quest'ultimo: «Les exploits de son père effacés par les siens» (II, 1, 467; p. 54)<sup>24</sup>.

(Un'insistenza tanto sottolineata chiama in causa sicuramente l'attenzione costante di Racine al conflitto generazionale<sup>25</sup>, anche se qui il testo, tra le quinte, potrebbe adombrare, al di là di una eventuale frattura politica e culturale, un'altra soglia: quella tra vivi e morti, di cui Racine non può non sentire la presa nei mesi in cui compone la pièce e comincia a leggerla a corte, mesi segnati dalla perdita insopportabile del nonno materno, a cui era estremamente affezionato, e che seguiva di soli tre anni la morte dell'amatissima nonna paterna, per la quale aveva scritto: «J'ai trop de douleur pour songer à autre chose qu'à l'extrême perte que j'ai faite»<sup>26</sup>; tanto più che le perdite recenti si aggiungevano ai lutti gravissimi da cui era stata segnata tutta la sua infanzia. Il testo potrebbe allora autorizzare a supporre una qualche inattesa solidarietà tra traumi personali e favola tramite la potenza simbolizzante del mito e dell'arte).

Un nodo genitoriale molto menzionato è quello che unisce a Ettore il figlio Astianatte: personaggio presente nell'elenco degli attori e nel dialogo, Astianatte è, sì, ancora vivo, ma del tutto assente dalla scena. La madre stessa, confrontandolo continuamente al padre, lo definisce un suo "resto" (come in IV, 1, 1122-24:

<sup>23</sup> «Ecco, Signore, del figlio d'Achille impegni degni [...] Ritornate, ritornate dalla figlia di Elena».

<sup>24</sup> «Le gesta del padre cancellate dalle sue».

<sup>25</sup> Indubbiamente il conflitto generazionale, pur rappresentato naturalmente per figure, appare davvero centrale nel teatro di Racine. «De toutes ses tragédies, c'est *Andromaque* qui est le plus purement et avec la constance la plus remarquable le drame de la deuxième génération» (SCHERER 1982, 183, e vedi anche 184-186). «Tra tutte le sue tragedie è *Andromaque* a essere, nel modo più puro e con la costanza più rilevante, il dramma della seconda generazione». Riporto il commento di Scherer, pur non condividendolo, perché il conflitto generazionale, se è molto appariscente ed esibito in *Andromaque*, mi sembra trovare il suo climax e una profonda connessione con la trama tragica in *Phèdre*.

<sup>26</sup> FORESTIER 1999, «Chronologie», p. LXXVI. «Provo troppo dolore per pensare ad altro che non sia la perdita estrema che ho subito».

«Il est du sang d’Hector, mais il en est le reste; | Et pour ce reste enfin j’ai moi-même en un jour, | Sacrifié mon sang, ma haine et mon amour»<sup>27</sup>. Perfino Oreste lo definisce tale più volte: «Astyanax, d’Hector jeune et malheureux fils, | Reste de tant de rois sous Troie ensevelis [...] D’une guerre si longue entretenir le reste» (I, 1 e 2, 71-72 e 154; p. 34 e p. 37)<sup>28</sup>. Inoltre, nella tradizione e nell’opinione comune è morto a Troia; e se è vero, come ricorda Forestier, che i Francesi colti erano già preparati a questa smentita della tradizione, dal momento che nel poema epico *La Franciade* di Ronsard era Astianatte a fondare la dinastia francese, è altrettanto indubitabile che a metà del Seicento la *Franciade* non la legge più nessuno, mentre *l’Eneide* rimane uno dei testi classici più letti e prediletti. La consistenza evanescente di Astianatte – ombra dietro le quinte – conferisce per contrasto ancora più vigore alla figura del padre defunto di cui invece risuonano in scena le parole in modalità diretta, come in Seneca, quando Andromaque, dopo essersi rivolta a lui come fosse davanti ai suoi occhi («Pardonne, cher Hector, à ma crédulité», III, 6, 940; p. 80)<sup>29</sup>, ricorda l’ultimo addio («Chère épouse, dit-il en essuyant mes larmes [...]», III, 8, 1021; p. 84). Addirittura, a giudicare dall’affermazione di Andromaque già citata, è Ettore a disporre lo svolgimento dell’azione: «Voilà ce qu’un époux m’a commandé lui-même».

Alle varianti legate al trattamento delle *bienséances* e della *vraisemblance* si affiancano quelle derivanti dalle regole dell’unità di tempo e di luogo. Pur dipanandosi entro il limite rigoroso delle 24 ore (e forse grazie a questo varco strettissimo che finisce per favorire l’irrompere di altri riferimenti cronologici), il tempo è deviato continuamente, si espande nell’evocazione incessante di un tempo altro, come succederà poi soltanto nella *Bérénice* (una dei tre capolavori di Racine; gli altri due essendo, a mio modestissi-

<sup>27</sup> «È del sangue di Ettore, ma ne è il resto; | E per questo resto alla fine ho io stessa in un giorno | Sacrificato il mio sangue, il mio odio e il mio amore».

<sup>28</sup> «Astianatte, d’Ettore giovane e sventurato figlio, | Resto di tanti re sotto Troia sepolti [...] Di una guerra così lunga trattenere il resto».

<sup>29</sup> Traduco qui, nell’ordine: «Perdona, Ettore caro, la mia credulità», «Cara sposa, disse le lacrime asciugandomi».

mo ma irremovibile parere, *Andromaque* e *Phèdre*). Quanto alla regola dell'unità di luogo, proprio l'analisi del suo funzionamento nel teatro di Racine è alla base di un saggio breve e illuminante di Francesco Orlando, un grande Siciliano che è stato un maestro anche per l'esegesi dei testi. Il saggio prende l'avvio da alcuni versi di *Andromaque* pronunciati da Pylade all'inizio del terzo atto:

Nos vaisseaux sont tous prêts et le vent nous appelle.  
Je sais de ce palais tous les détours obscurs;  
Vous voyez que la mer en vient battre les murs. (III, 1, 790-91; p. 70)<sup>30</sup>

Francesco Orlando osserva che qui, per la prima volta nel corpus raciniano, entrano in scena un campo visivo impressionante e una impressionante potenzialità di immagini (con quel passaggio repentino dall'aria aperta e dalle vele gioiosamente spiegate al vento all'oscurità labirintica di un palazzo). Da *Andromaque* in poi l'immagine di vascelli in partenza assume il valore di uno slancio euforico, peraltro sempre disatteso; soprattutto in *Phèdre*, dove un distico pronunciato dal personaggio eponimo («Déjà de ses vaisseaux la pointe était tournée, | Et la voile flottait aux vents abandonnée»)<sup>31</sup> si riferisce alla partenza di Hippolyte, partenza annunciata fin dalla prima scena del primo atto e sempre rinviata; e, come si sa, Hippolyte avrebbe potuto sfuggire alla morte soltanto se fosse riuscito ad allontanarsi prima della maledizione del padre. In *Andromaque* la partenza continuamente menzionata e mai realizzata è quella di Hermione (collegata a quella di Oreste). Oreste spera segretamente di riportare via con sé, sui vascelli appunto, Hermione, volente o nolente; e la stessa Hermione progetta di seguirlo dopo il compimento della vendetta. La regola dell'unità di luogo assume così valori poetici e drammaturgici, ponendo il problema stesso della libertà morale: l'incapacità di gestire il destino è rappresentata dall'impossibilità di lasciare il luogo in cui si svolge l'azione, quel palazzo che nel

<sup>30</sup> «I vascelli son pronti e il vento ci chiama. | Conosco del palazzo tutti i meandri oscuri; | Vedete che il mare giunge a batterne le mura».

<sup>31</sup> III, 1, 797-98 (FORESTIER 1999, 848). «E già dei suoi vascelli la punta era voltata, | E la vela fluttuava ai venti abbandonata».

Seicento francese rappresenta la fase finale, la più costrittiva di quella regola<sup>32</sup>.

Restano da osservare tuttavia altri elementi, al di là della emozionante lettura di Francesco Orlando.

La ristrettezza del luogo dell'azione favorisce e paradossalmente esalta l'irruzione di un altro spazio: in questo caso di un'altra città, dell'altra città, la città davvero presente in scena (mentre Butroto, indicata nella didascalia iniziale, non è mai nominata nel testo), che è anche il luogo forse più mitico della cultura occidentale: Troia. Troia diventa un'immagine spettrale che trasfigura lo spazio scenico. Se Seneca dà l'impressione di riportare Andromaca a Troia, con Racine *Andromaque* sembra non aver mai lasciato Troia:

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle,  
 Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.  
 Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,  
 Entrant à la lueur de nos palais brûlants,  
 Sur tous mes frères morts se faisant un passage,  
 Et de sang tout couvert échauffant le carnage (III, 8, 997-1002; p. 83)<sup>33</sup>

Insomma, tutte le varianti raciniane tendono a immergere la pièce in una dimensione fantasmatica: il tempo e il luogo rinviano a un altrove, i personaggi assenti appaiono più concreti, più fecondi in azioni efficaci di quelli in scena, svuotandoli così in qualche modo di valore e di consistenza. Davvero la scena sembra abitata da fantasmi. Alle ombre dei Padri subito si aggiungono altre ombre: sono le tracce di personaggi anteriori, sono gli echi e i sussurri di tragedie lontane (e recenti), sono risonanze, riprese, riscritture a venire; tutto si presta a suscitare un'atmosfera di incanto e di turbamento.

Ma niente forse dà la misura della dimensione fantasmatica

<sup>32</sup> Questi i punti centrali, di sicuro maldestramente e parzialmente riportati, del saggio fondativo e indimenticabile di Francesco Orlando (ORLANDO 1983).

<sup>33</sup> «Pensa, pensa, Cefisa, a quella notte crudele, | Che per tutto un popolo fu una notte eterna. | Immagina Pirro, con gli occhi scintillanti, | Che entra al bagliore dei nostri palazzi in fiamme, | Che si apre un varco tra tutti i miei morti fratelli, | E che, tutto di sangue coperto, istiga alla strage».

quanto il verso che fa da titolo a questa lettura: «Errante et sans dessein je cours dans ce palais» (V, 1, 1395; p. 103)<sup>34</sup>.

Ritorna qui l'immagine del palazzo; ma in gioco ora non è soltanto il valore simbolico dell'unità di luogo come segno della libertà morale dei personaggi, del loro desiderio e della loro incapacità di evaderne: il *palais* diventa la proiezione dello smarrimento e dello spaesamento di Pyrrhus, di Oreste e soprattutto di Hermione, diventa il luogo della loro erranza. Non è un caso, allora, che la dimensione spaziale metta in scena qui, nell'*Andromaque*, una inattesa solidarietà tra ambiente esterno e intimità psicologica tramite l'identità dei lessemi vocati a esprimere lo sconvolgimento morale con quelli che descrivono lo scatenarsi degli elementi naturali. È Oreste, fin dai primissimi versi, a designare con l'aggettivo *funeste*, che rima, come si è già visto, tanto spesso con il suo nome, il luogo in cui si svolge l'azione, anticipando e inaugurando così l'accostamento dell'ambiente circostante con l'allusione a un pericolo ineluttabile, accostamento che sarà poi ripreso, appunto, da Pylade: «Qui l'eût dit qu'un rivage à mes vœux si funeste | Présenterait d'abord Pylade aux yeux d'Oreste?» (I, 1, 5-6; p. 31)<sup>35</sup>. Non meno rivelatrici appaiono le occorrenze di *fureur*: se per lo più misurano uno stato d'animo, la prima occorrenza è rivolta a una forza naturale, al furore delle acque del mare: «[...] Depuis le jour fatal que la fureur des eaux [...]» (I, 1, 11; p. 31)<sup>36</sup>; e l'ultima, proseguendo una linea che dall'esterno penetra sempre più nella visione allucinatoria di un personaggio, è rivolta a una spaventosa forza infernale: «Venez, à vos fureurs Oreste s'abandonne» (V, 5, 1641; p. 114)<sup>37</sup>. E il lessema *errante* che ricorre, variamente declinato, nel corpus raciniano<sup>38</sup>,

<sup>34</sup> «Errante e senza meta corro per il palazzo».

<sup>35</sup> «Chi l'avrebbe detto che una riva ai miei voti tanto funesta | Avrebbe presentato per primo Pilade alla mia vista?».

<sup>36</sup> «Da quel giorno fatale in cui il furore delle acque».

<sup>37</sup> «Venite, ai vostri furori Oreste si abbandona».

<sup>38</sup> Il lessema risuona in altri punti del corpus raciniano, ma le occorrenze si riferiscono sempre o a un campo semantico dichiaratamente geografico: succede nella *Thébaïde* («POLYNICE. Faut-il [...] | Qu'errant et vagabond je quitte mes Etats [...]» IV, 3, 1211-214; p. 102 «Dovrò [...] | Errante e vagabondo lasciare i miei stati»), in *Bérénice* («ANTIOCHUS. Je demeurai longtemps errant dans Césarée» I, 4, 235; p. 463 «Rimasi

mai altrove raggiunge l'intensità struggente che ha qui dove, guarda caso, a pronunciarlo è il personaggio il cui nome, nella sua prima sillaba, ne predice e riproduce il fonema iniziale (suggerendo ancora una volta che anche assonanze minime e microeffetti linguistici collaborino alla messa in atto di una coerenza profonda in un corpus dal tasso elevatissimo di elementi e intenzioni poetiche come quello raciniano). Il disorientamento è denunciato fin dalle prime battute. Per mettere al corrente l'amico, Pylade informa Oreste della situazione a Butroto e in particolare del "disordine" di Pyrrhus: «Ainsi n'attendez pas que l'on puisse aujourd'hui | Vous répondre d'un cœur si peu maître de lui. | Il peut, Seigneur, il peut dans ce désordre extrême | Epouser ce qu'il hait, et perdre ce qu'il aime» (I, 1, 119-122; p. 35)<sup>39</sup>. E Oreste, a sua volta, quando Hermione lo esorta a non invidiare il destino di Pyrrhus («Ah, ne souhaitez pas le destin de Pyrrhus, | Je vous haïrais trop»), denuncia la mala fede di quella dichiarazione: «Vous m'en aimeriez plus» (II, 2, 539-40; pp. 57-58)<sup>40</sup>. Ma la stessa Hermione non esita a confessare alla confidente la propria confusione interiore:

errante a lungo in Cesarea»), in *Mithridate* («MITHRIDATE. Errant de mers en mers, et moins Roi que Pirate» II, 4, 563; p. 650 «Errando di mari in mari e meno Re che Pirata»), in *Esther* («ZARÈS. Où vos Aïeux errants jadis furent jetés» III, 1, 895; p. 984 «Dove i vostri Avi erranti un dì furono gettati»); oppure si riferiscono, più raramente, a un campo esplicitamente metaforico: in *Britannicus* («NARCISSE. Que présage à mes yeux cette tristesse obscure | Et ces sombres regards errant à l'aventure?» II, 2, 379-80; p. 388 «Che presagisce ai miei occhi questa tristezza oscura | E questi cupi sguardi erranti all'avventura?»), in *Phèdre* («PHÈDRE. Et mon âme déjà sur mes lèvres errante», III, 1, 770; p. 847 «E la mia anima già sulle mie labbra errante»). E l'ossimoro struggente di erranza e di luogo chiuso contenuto nelle parole di Hermione non riecheggia con altrettanta intensità nemmeno nell'altra occorrenza presente in *Britannicus*, la più affine a quel verso anche per la compresenza dei due lessemi *palais* e *errant* («ALBINE. [...] Faut-il que vous veniez attendre son réveil? | Qu'errant dans le palais sans suite et sans escorte | La mère de César veille seule à sa porte?» I, 1, 2-3; p. 377 «Occorre che veniate ad attenderne il risveglio? | Che errante nel palazzo senza seguito e senza scorta | La madre di Cesare vegli sola alla sua porta?»).

<sup>39</sup> «Così non aspettatevi che oggi si possa | Rispondervi di un cuore che non sa controllarsi. | Può, Signore, può in un tale disordine | Sposare quel che odia e perdere quel che ama»

<sup>40</sup> «Ah, non auguratevi il destino di Pirro, | Vi odierai troppo»; «Mi amereste di più».



CLÉONE. Ne m'aviez-vous pas dit que vous le haïssez?

HERMIONE. Si je le hais, Cléone ? Il y va de ma gloire.

[...]

Je crains de me connaître, en l'état où je suis.

De tout ce que tu vois, tâche de ne rien croire

Crois que je n'aime plus. Vante-moi ma victoire.

Crois que dans son dépit mon cœur est endurci.

Hélas, et s'il se peut, fais-le moi croire aussi.

(II, 1, 412-413 e 428-432; pp. 52-53)<sup>41</sup>

Come nel caso appena visto di Hermione, sono dunque gli stessi protagonisti a dar voce e sfogo alla lacerazione che li devasta, se pure con reticenza e a volte addirittura riluttanza. E lungo una continua, snervante oscillazione tra amore e odio, mostrano davvero un volto doppio<sup>42</sup>, immagine che trova forse in Seneca il primo spunto: *nec unus habitus durat aut uno furit | contenta voltu: nunc inardescunt genae, | pallor ruborem pellit et formas dolor | errat per omnes*<sup>43</sup> (*Hercules Oetaeus*, 250-253, e anche se tale immagine si riferisce esclusivamente a mutamenti fisici repentini, il rinvio al passaggio seneciano trova un'ulteriore giustificazione nel ricorrere, lì, della forma verbale *errat* per ben due volte nel giro di sette versi; la prima, nel passaggio citato all'inizio di questa lettura: [...]*tum per Herculeos lares | attonita fertur; tota vix satis est domus: | incurrit, errat, sistit*). Nella pièce raciniana momenti di consapevolezza si alternano a momenti, peraltro fugaci, di accecamento, o meglio di rifugio dietro lo scudo dell'onore e della gloria (del resto, due anni prima della rappresentazione di *Andromaque*,

<sup>41</sup> «CLEONE. "Non mi avevate detto che lo odiavate?" | ERMIONE. "Se lo odio, Cleone? Ne va della mia gloria [...] Ho paura di conoscermi, nello stato in cui sono. | A tutto quel che vedi, cerca di non credere | Credi che non amo più. Vantami la mia vittoria. | Credi che nel dispetto il mio cuore sia indurito. | Ahimé, e se possibile, fallo credere anche a me».

<sup>42</sup> Forestier osserva che «Racine n'a pas seulement créé des personnages à deux faces, installés dans une attitude erratique vis-à-vis de leur passion amoureuse: il a mis en œuvre une esthétique de la contradiction [...]» (FORESTIER 1999, «Introduction», p. XXXIV). «Racine non ha creato soltanto dei personaggi a due facce, installati in un atteggiamento erratico verso la loro passione amorosa: ha messo in atto un'estetica della contraddizione».

<sup>43</sup> «Non persiste in un solo atteggiamento, e non si accontenta nella furia di una sola espressione: ora le guance si infiammano, il pallore scaccia il rossore ed il dolore vaga per tutta la sua figura».

qualcuno aveva dichiarato che l'amor proprio non è mai così violento come nella passione amorosa)<sup>44</sup>. In ogni modo, quello che è definito odio si rivela essere dettato da una strategia, vana, di sopravvivenza, per sfuggire a una perdita inaccettabile, a un lutto irrimediabile, figura segreta dell'*Andromaque*, insieme all'esaltazione della gravidanza epica di cui sono spesso portatori i vinti.

(Pregnanza epica dei vinti che affiora in alcune tra le più belle pagine della letteratura francese, dalla *Chanson de Roland* a una poesia particolarmente suggestiva delle *Fleurs du mal* di Baudelaire, *Le Cygne*, che inizia proprio con un pensiero ad Andromaca: «Andromaque, je pense à vous... [...] | Ainsi dans une forêt où mon esprit s'exile | Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor! | Je pense aux matelots oubliés dans une île | Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encore!», 1 e 49-52<sup>45</sup>).

A guardare da vicino, l'oscillazione tra i due volti di un personaggio – quando è repentina e quasi simultanea – è sempre evidenziata da un segno tipografico: tre puntini di sospensione<sup>46</sup>, che qui svolgono una funzione inedita: non indicano soltanto un'esitazione di chi parla, né un'interruzione da parte dell'interlocutore, ma sono la formalizzazione di un vero cambio di scena, dell'apertura di un sipario interiore. E a conferma di una coerente e furtiva intenzione del testo, i puntini di sospensione in quella particolare

<sup>44</sup> Così La Rochefoucauld in MACCHIA 1978, 172: «Il n'y a point de passion où l'amour de soi-même règne si puissamment que dans l'amour».

<sup>45</sup> Leggo *Le Cygne*, naturalmente, nella splendida edizione delle *Fleurs du mal* a cura di Luca Pietromarchi (PIETROMARCHI 2008, 234-239): «Andromaca, penso a voi! [...] Così nella foresta in cui si esilia il mio spirito un vecchio | Ricordo dà di fiato, a pieni polmoni, al corno! Penso ai | marinai dimenticati in un'isola, ai prigionieri, ai vinti!... | e a quanti, quanti altri ancora!»

<sup>46</sup> La presenza dei puntini di sospensione è stata da me riscontrata nella *Pléiade*, edizione estremamente affidabile anche sotto questo profilo, come chiarisce Forestier che nella sua nota ai criteri di edizione sottolinea – e motiva – proprio il rispetto della punteggiatura originale: «Nous avons en revanche scrupuleusement respecté la ponctuation originale» (FORESTIER 1999, «Lire Racine», p. LIX). Una funzione identica dei puntini di sospensione, la cui presenza è stata sempre verificata e controllata sulla stessa edizione, mi sembra ricorrere soltanto altre tre volte in tutto il corpus raciniano: in *Bérénice* (II, 5, 641; 477), in *Bajazet* (IV, 4, 1221; 602) e in *Athalie* (I, 1, 147-48; 1021). Mentre la stessa funzione di quel segno tipografico – di apertura improvvisa di un sipario nel teatro interiore – sarà molto frequente e attiva in uno straordinario romanzo del '700, impregnato di accenti e toni raciniani: *La Nouvelle Héloïse* di Rousseau.

funzione si riscontrano una volta, e una volta sola, negli interventi di tutti e tre i personaggi lacerati (Hermione, Phyrrius, Oreste):

HERMIONE. Si sous mes lois, Amour, tu pouvais l'engager!  
S'il voulait!... Mais l'ingrat ne veut que m'outrager. (II, 1, 439-440; p. 53)

PYRRHUS. Je puis perdre son fils; peut-être je le dois.  
Etrangère... que dis-je? esclave dans l'Epire,  
Je lui donne son fils, mon âme, mon empire. (II, 5, 688-693; p. 64)

ORESTE. Hé bien! il faut le perdre, et prévenir sa grâce;  
Il faut... Mais cependant que faut-il que je fasse?  
(IV, 3, 1201-1202; p. 94)<sup>47</sup>

Ora, quell'oscillazione rileva esattamente il percorso da letture ingannevoli di sé a una lucidità spietata, degna a tratti della Phèdre di Racine. È un'erranza all'interno di un palazzo le cui alte mura battute dai flutti racchiudono oscurità minacciose e depistanti.

Nell'incipit inquieto e improvviso dell'ultimo atto («Où suis-je? Qu'ai-je fait? Que dois-je faire encore? | Quel transport me saisit? Quel chagrin me dévore? | Errante, et sans dessein, je cours dans ce palais» V, 1, 1393-95; p. 103)<sup>48</sup>, Hermione riconosce, intanto, il suo errare, ancor prima di avvertire e giudicare, due scene dopo, il suo errore (l'errore di un'«amante insensée»)<sup>49</sup> e quello di Oreste, diventato un mostro ai suoi occhi per aver preso alla lettera parole sconvolte senza aver saputo leggere il fondo dell'anima, le ragioni del cuore: «Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée?» (V, 3, 1546; p. 110).

La domanda si carica di risonanze infinite (e forse tocca da vicino tutti noi ricercatori erranti, sempre a rischio di distrarci e di seguire i nostri desideri e i nostri fantasmi più che quelli nascosti tra

<sup>47</sup> «ERMIONE. Se sotto il mio volere, Amore, tu potessi vincolarlo! Se volesse!... ma l'ingrato vuole solo oltraggiarmi»; «PIRRO. "Posso mandarle a morte il figlio; forse lo devo. | Straniera... che dico? Schiava in Epiro, | Le concedo il figlio, l'anima mia, il mio impero»; «ORESTE. Ebbene, occorre mandarlo a morte e prevenirne il favore; | occorre... Ma tuttavia che cosa devo fare?».

<sup>48</sup> «Dove sono? Che ho fatto? Che devo fare ancora? | Che furor mi trascina? Quale strazio mi divora? | Errante e senza meta, corro per il palazzo».

<sup>49</sup> «Ah, fallait-il en croire une amante insensée?» (V, 3, 1545; p. 110). «Ah, occorre dar fede a un'amante insensata?».

le quinte del testo). La trama tragica individua la colpa nella cattiva lettura del cuore e del mondo. E finalmente, in questo modo, anche in questo modo, Racine ritorna alle origini, ritrova, dopo averlo «rigenerato», il fondo del mito nel nesso inaugurale, anch'esso irrisolvibile, di enigma e identità, di erranza e conoscenza.

## ABSTRACT

Racine's *Andromaque* puts on the scene dramatic strategies which have a great effect on the play between the imitation of the ancient sources and the variants introduced to respect the rules; but actually the respect of those bonds turns into the quest for a refined pleasure and into the occasion for creating enthralling plays of high aesthetic value. Thus the face of the ancient tragedy changes. Here *Andromaque* becomes the icon of an irredeemable mourning which is the secret figure of the pièce. And the other heroine, Hermione, gives a new voice and a new sense to an inner loss caused by a devastating passion. A suggestive verse (probably inspired by Seneca) conveys this sense of wandering; in it, we find a dominating spatial element: the threatening labyrinthine palace where the action takes place. Through the variants and the innovations, Racine achieves an unexpected originality and, at the same time, he reactivates the symbolic charge of the myth.

## KEYWORDS

Imitation / Invention - Rules / Freedom - Overdetermination of the Rules - Fathers / Sons - Mourning - Wandering

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

DANDREY 2001<sup>2</sup>

RACINE, *Andromaque*, préfacée, annotée et commentée par Patrick Dandrey, Paris, Le Livre de Poche, 2001<sup>2</sup>.

## FORESTIER 1999

Racine, *Œuvres complètes, I. Théâtre – Poésie*, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1999.

## GAMBELLI 2006

DELIA GAMBELLI, *Bérénice ou Les Amants magnifiques. Les transports furtifs d'une pièce faite de rien*, «Cahiers de Littérature française», IV, Racine, dirigé par Gabriella Violato et Francesco Fiorentino, IV (octobre 2006), 105-123.

## GAMBELLI 2010

DELIA GAMBELLI, *Dall'«étrange entreprise» all'«étrange embarras»*. *Su alcuni esercizi di stile nel teatro di Molière*, in Gabriella Bosco, Monica Pavesio, Laura Rescia (a c. di), *Contatti Passaggi Metamorfosi. Studi di letteratura francese e comparata in onore di Daniela Dalla Valle*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, 363-374.

## MACCHIA 1978

François de La Rochefoucauld, *Massime*, introduzione di GIOVANNI MACCHIA, traduzione e note di Giovanni Bogliolo, testo francese a fronte, Milano, BUR, 1978.

## MAY 1949

GEORGES MAY, *D'Ovide à Racine*, Paris, Puf, 1949.

## MONCOND'HUI 2006

*Hercule mourant*, Dominique Moncond'huy (éd.), in Jean de ROTROU, *Théâtre complet*, dir. Georges Forestier, «STFM», tome II, 2006.

## ORLANDO 1983

FRANCESCO ORLANDO, *Su tre versi dell'Andromaque*, in *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna, Il Mulino, 1983, 115-132.

## PIETROMARCHI 2008

CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione di Giorgio Caproni, introduzione e commento di Luca Pietromarchi, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 2008.

## ROHOU 2005

JEAN ROHOU, *Jean Racine: bilan critique*, Paris, Armand Colin, 2005.

## ROSSI 1994

ELENA ROSSI, *“Les détours obscurs”. Le annotazioni di Racine alle tragedie greche*, Fasano, Schena, 1994.

## ROSSI 2000

SENECA, *Ercole sul monte Eta*, introduzione, traduzione e note di Elena Rossi, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 2000.

## SCHERER 1982

JACQUES SCHERER, *Racine et / ou la cérémonie*, Paris, PUF, 1982.

## TOBIN 2003

RONALD W. TOBIN, *Andromaque's Choice*, «Orbis Litterarum», LVIII, 5 (October 2003), 317-334.