

DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



ISTITUTO NAZIONALE
DEL DRAMMA ANTICO
FONDAZIONE ONLUS

Annale della Fondazione INDA
2018 - nuova serie, numero 8

Edizioni ETS

DIONISO

Rivista di Studi sul Teatro Antico

EDITORIAL TEAM

Editor in chief

Guido Paduano

Scientific Committee

Remo Bodei, Massimo Cacciari, Bruno Cagli†, Luciano Canfora,
Giovanni Cerri, Maria Grazia Ciani, Giulio Ferroni, Erika Fischer-Lichte,
Hellmut Flashar, Helene Foley, Nadia Fusini, Delia Gambelli, Mario Martone,
Marianne McDonald, Bernd Seidensticker, Richard Tarrant,
Alfonso Traina, Giuseppe Voza

Editorial board

Elena Maria Fabbro (Università di Udine)
Massimo Fusillo (Università dell'Aquila)
Alessandro Grilli (Università di Pisa)
Maria Serena Mirto (Università di Pisa)
Caterina Mordeglia (Università di Trento)
Maria Pia Pattoni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano-Brescia)
Gianna Petrone (Università di Palermo)

Editorial assistants

Francesco Morosi, Elena Servito

Journal layout

Fabio Impera

Graphics

Carmelo Iocolano

This is a peer-reviewed journal

ISSN 1824-0240

ISBN 978-884675566-7

- 5 GUIDO PADUANO
Colpa e diritto nella produzione tragica del V secolo
sul mito dei Sette a Tebe
- 33 ALESSANDRO GRILLI
«Investigare il destino nella necessità del caso»:
ragione e religione nei *Sette contro Tebe*
- 89 MARIA PIA PATTONI
Zeus tiranno e Prometeo maestro delle arti:
sviluppi tragici e distorsioni parodiche
dal *Prometeo incatenato* al *Pluto* di Aristofane
- 121 ELENA FABBRO
La trasgressione felice nelle commedie ‘pacifiste’ di Aristofane
- 165 MATTEO VERZELETTI
La Nef di Élémir Bourges e i suoi modelli epici
- 183 ANDREA CERICA
Pasolini e l'*Antigone* di Sofocle: un laboratorio di traduzione
- 217 CORRADO CUCCORO
I Labdacidi sulla scena portoghese:
due drammi di Armando Nascimento Rosa
- 243 FLAVIA ZISA
Elena e Menelao nella ceramica ateniese a figure nere
e a figure rosse da Siracusa e Camarina
- 259 GIANMARCO DE FELICE
Il nuovo allestimento della cavea del teatro greco di Siracusa

CORRADO CUCCORO

I Labdacidi sulla scena portoghese: due drammi di Armando Nascimento Rosa

Il già nutrito filone dei drammi portoghesi ispirati alla materia mitica tebana¹ si è arricchito in questo secolo di due testi di Armando Nascimento Rosa², sorprendenti per estro e virtuosismo compositivo: *Um Édipo – O drama ocultado*, scritto quasi interamente nel 2002 e pubblicato nel 2012³, e *Antígona Gelada*, del 2008⁴. Tali opere non costituiscono una dilogia, almeno in senso organico, data l'incompatibilità fattuale dei contenuti; esse sostanziano invece due punti di vista sul mito dei Labdacidi, nel primo caso rivalutando la soggiacente tematica omosessuale legata al 'peccato originario' di Laio, nel secondo proiettando la vicenda tradizionale in una distopia fantascientifica. Per chiarezza espositiva, trattandosi di testi poco accessibili e di fatto largamente trascurati dalla critica italiana, la presentazione e l'analisi di ciascuna opera saranno corredate di una sinossi, in due distinti blocchi tematici.

¹ A. SÉRGIO, *Antígona*, Porto 1930 (ed. parz. Lisboa 1958); J. DANTAS, *Antígona*, Lisboa 1946; J. DE CASTRO OSÓRIO, *A Trilogia de Édipo (A Esfinge, Jocasta, Antígona)*, Lisboa 1954; A. PEDRO, *Antígona. Glosa Nova da Tragédia de Sóphocles*, Porto 1954-1957; N. CORREIA, *O Progresso de Édipo*, Lisboa 1957; M. SACRAMENTO, *Antígona. Ensaio dramático*, Coimbra 1958; B. SANTARENO, *António Marinheiro. O Édipo de Alfama*, Porto 1960; F. RIBEIRO TELES, *A Herança de Édipo*, s.d., dattiloscritto (ca. 1970); H. CORREIA, *Perdição. Exercício sobre Antígona*, Lisboa 1991; F. LOBO, *As Suplicantes*, Lisboa 1991; EDUARDA DIONÍSIO, *Antes que a noite venha*, Lisboa 1991; N. JÚDICE, *Flores de Estufa*, Lisboa 1993. Le traduzioni del presente articolo sono mie, se non diversamente specificato.

² Armando Nascimento Rosa (Évora, 1966) è docente presso la *Escola Superior de Teatro e Cinema* dell'*Instituto Politécnico* di Lisbona.

³ A. NASCIMENTO ROSA, *Três peças mitocríticas. Um Édipo – O drama ocultado, mito-drama fantasmático em um acto*, vol. I, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra 2012 (= ROSA 2012a). Il testo reca in calce la data «luglio 2002» (116). Il debutto avvenne al *Teatro da Comuna* di Lisbona il 4 luglio 2003, con la regia di Miguel Loureiro. Nella *Nota di apertura* (= ROSA 2012b, 9), risalente al dicembre 2011, l'autore avverte che le prime due scene sono state aggiunte nel 2006 in occasione di una rappresentazione londinese.

⁴ A. NASCIMENTO ROSA, *Antígona Gelada*, José Ribeiro Ferreira, Coimbra 2008 (= ROSA 2008a).

I. *La Saga Tebana tra Dioniso ed Ermes*

Il paratesto di ROSA 2012⁵, speciosamente ridondante, mi pare studiato per scoraggiare rigorose categorizzazioni esogene. A proposito del titolo del dramma, CARLSON [2006] 2012, pp. 12-13 ha ravvisato in Paul Valéry e nel Jean Giraudoux del celeberrimo *Amphitryon 38* (1929) due antecedenti dell'implicita autoascrizione di Rosa alla tradizione edipica ('Un' Edipo), insistendo sul pluralismo e quindi sull'intrinseca modestia della formulazione⁶; se sugli ascendenti storici si può sicuramente concordare, non deve sfuggire la discrasia tra i due articoli della titolazione, di cui il secondo ('Il' dramma occultato), una volta inverato dallo sviluppo drammatico, annuncia in realtà una drastica rifondazione (o un restauro ideale) del mito tradito. Ciò vale indipendentemente dall'accezione che si voglia attribuire a *drama* (come storia mitica, in senso figurato, oppure come versione teatrale del mito) e *ocultado* (come latente, quindi presente ma non percepito, oppure come intenzionalmente celato)⁷. Poco importa che nella successiva *Antígona Gelada* lo stesso Rosa si disimpegni dalle acquisizioni pregresse.

L'epigrafe oppone la tesi della rassegnazione all'impotenza umana espressa da Giocasta in Soph. *OT*, episodio III, 977 sgg. («Que pode um homem temer, / se está sujeito à lei do acaso / e em nada lhe é possível / uma presciência clara?») all'afferma-

⁵ *Dramatis personae*: Tiresia, sciamano cieco (*Tirésias – xamã cego*); Giocasta, fantasma della regina di Tebe (*Jocasta – fantasma da rainha de Tebas*); Crisippo, fantasma del figlio di Pelope (*Crisipo – fantasma do filho de Pélops*); Pelope, presenza del padre di Crisippo evocata da Tiresia (*Pélops – presença do pai de Crisipo, evocada por Tirésias*); Manto, figlia di Tiresia (*Manto – filha de Tirésias*); Edipo, viandante cieco, figlio di Laio, ex re di Tebe (*Édipo – viandante cego, filho de Laio, ex-rei de Tebas*); Laio, fantasma del padre di Edipo, incorporato da Tiresia (*Laio – fantasma do pai de Édipo, incorporado por Tirésias*). Secondo CARLSON [2006] 2012, 30 la presenza e l'azione anamnestiche di fantasmi è riconducibile tra l'altro alla tradizione giapponese del teatro Nō.

⁶ Nel titolo originario, *Reflexo de Édipo*, era più marcata la connotazione derivativa (cfr. ROSA 2012C, 137).

⁷ Cfr. BOTTIROLI 2000, 68: «Il latente, in effetti, non è il nascosto; "il latente è l'implicito, vale a dire il manifesto – presente nella cosa detta e non dietro di essa – che non abbiamo saputo vedere a prima vista. Il latente è un'evidenza che attende di essere posta in evidenza" (J. STAROBINSKI, *Psicoanalisi e conoscenza letteraria*, [in *L'occhio vivente*, trad. it., Torino 1975] p. 316)».

zione del valore della *sapientia*, proclamato con formula negativa da Edipo in Sen. *Oed.* 515 («O mal não pode ser curado pela ignorância»)⁸. L'indagine «mitocritica»⁹ condotta da Rosa replica quella giudiziaria della tragedia sofoclea, in chiave però scopertamente psicanalitica, spingendosi ancora una volta sull'incerto limite della razionalità umana e del suo dominio.

L'identità e la natura scenica dei sette personaggi atipicamente convocati sono indice dell'ampiezza dello spettro mitologico contemplato. Esperto classicista, l'autore costruisce una poderosa macchina che non può non colpire e anche sconvolgere il fruitore, come vuole Carlson (*ibid.*, pp. 12 e 42), ma che va valutata nella misura della sua efficacia trasformativa rispetto al pubblico (per il prefatore, indubbia: cfr. p. 42). Rispetto agli eventi edipici della tragedia sofoclea, la riscrittura di Rosa si colloca in un 'dopo' in cui ricerca un 'prima': una dimensione di senso che supporti o addirittura motivi e giustifichi lo stesso mito e il suo archetipo drammatico. Accanto all'esempio della tragedia attica e al magistero di H. Ibsen e soprattutto di A. Strindberg (pp. 15-16)¹⁰, Carlson coglie una componente freudiana nell'orientamento retrospettivo assunto da Rosa (p. 20 sgg.); il freudismo è confermato dai processi di negazione o rimozione che ostacolano a più riprese, nelle rappresentazioni di Giocasta, Edipo e Tiresia, l'emersione della verità. Il gioco di Rosa peraltro, coadunando

⁸ «Che può temere un uomo / se è soggetto alla legge del caso / e in nulla gli è possibile / una chiara prescienza?»; «Il male non può essere curato dall'ignoranza». Una prima epigrafe, avverte CARLSON [2006] 2012, 24, era tratta da T. S. ELIOT, *The Waste Land*: tre versi su Tiresia con mammelle da donna, sospeso tra due vite (*scil.* 218-220: «I Tiresias, though blind, throbbing between two lives, / Old man with wrinkled female breasts, can see / At the violet hour, the evening hour that strives»). Fonte concomitante per il motivo potrebbe essere G. APOLLINAIRE, *Les Mamelles de Tirésias* (1903-1917); cfr. *Um Édipo*, 70, dove Manto neonata agogna «le opulente mammelle di Tiresia».

⁹ Nel volume l'epiteto, conferito anche a *Maria de Mágdala – Fábula gnóstica* (2005) e *O eunuco de Inês de Castro – Teatro no país dos mortos* (2006), non viene mai definito con nettezza né da Rosa né da Carlson. Esso deve riferirsi in ogni caso alla dimensione metatestuale che investe continuamente la scrittura: quella in cui l'autore pare contemplare la propria opera in complicità con il suo fruitore, ammiccando alla tradizione in cui si inserisce sin dal titolo (vd. CARLSON [2006] 2012, 12-13).

¹⁰ Aggiungerei quello di Jean Cocteau, la cui *Giocasta fantasmatica* – in *La Machine infernale*, IV: *Oedipe Roi (Dix-sept ans après)* – mi sembra anzi costituire l'antecedente prossimo del personaggio omologo di Rosa.

con le loro nevrosi personaggi vivi, morti e sospesi tra vita e morte¹¹, applica alla scena anche l'idea hillmaniana della natura mitica e drammatica degli esseri umani, come esplicita lo stesso autore sin dall'epigrafe nel saggio autocritico *Um Édipo, o drama ocultado*¹²; si comprende pertanto perché Manto si rivolga al pubblico quando pronuncia la battuta seguente: «Come è strano questo mondo. I vivi e i morti coabitano fianco a fianco gli uni con gli altri e diventa difficile distinguerli»¹³. Quanto però all'affinità con Euripide che Carlson (pp. 16 e 30) rileva nella valorizzazione di varianti meno vulgate del mito, occorre precisare che rispetto a Rosa mancano nel poeta antico la sindrome dietrologica¹⁴ e l'ambizione a coordinare le sparse testimonianze del passato in una *fabula* pienamente accessibile, perspicua e totalizzante. Così è possibile che al fantasma di Giocasta le disgrazie famigliari impongano di cogliere «i nodi» («os nós») di quella tragedia (si noti il valore ultimativo dell'articolo), come lei rivela a Tiresia (p. 62)¹⁵; e che il medesimo personaggio si permetta di lamentare che in fin dei conti «la storia dei serpenti (*scil.* legati alla figura di Tiresia) era proprio raccontata male»¹⁶. Alla postulazione di una

¹¹ CARLSON [2006] 2012, 15.

¹² Cfr. ROSA 2012c, 123 e 127 sgg., in part. 127: «Lidar com os mitos é conviver com fantasmas; habitam-nos e não vemos nunca os seus contornos definitivos. Cegamos, edipianamente, no momento de os vermos, e acabamos por ser eles, no lapso improvável da decifração» («Affrontare i miti è convivere con fantasmi; ci abitano e non ne vediamo mai definiti i contorni. Diventiamo ciechi, edipicamente, nel momento in cui li vediamo e finiamo per diventare loro nell'improbabile errore della decifrazione»). Rosa rinvia all'Hillman di *Édipo Revisitado* (1987). Le altre due epigrafi del saggio sono tratte da E. LOURENÇO, *Espelho sem Reflexo* (1979), sulla qualità veritativa del teatro assimilata alla visione di Edipo cieco, e da un Atto unico di N. CORREIA, *O Progresso de Édipo* (1957), parimenti incentrato sulla cecità e la visione rispetto ai rapporti di potere, al desiderio e al destino.

¹³ ROSA 2012a, 87: «Como é estranho este mundo. Os vivos e os mortos coabitam lado a lado uns com os outros, e torna-se difícil distingui-los».

¹⁴ *L'Elena* poggiava pur sempre su Stesicoro (fr. 192, 177 Davies; su tale tradizione, iniziata da Esiodo, vd. BETTINI, BRILLANTE 2002, 133 sgg.; MATELLI 2015, *passim*).

¹⁵ «As desgraças do meu lar exigem que eu perceba os nós desta tragédia». Il fantasma seguita con una proposizione che denota respipiscenza rispetto al pronunciamento della regina in Soph. *O.T.* 977 sgg.: «Solo la conoscenza ci salva, amico mio» («Só o conhecimento nos salva, meu amigo»). Cfr. del resto l'epigrafe senecana del dramma, richiamata da ROSA 2012c, 126 (traduzione di *Oed.* 515: *Iners malorum remedium ignorantia est*).

¹⁶ Giocasta – «Esta história de bater nas serpentes está muito mal contada» (63); le

ragione storica delle cose si accompagna il senso di una giustizia da dispensare ed eventualmente da riparare; per es., il fantasma di Giocasta, dotato di capacità profetica, constata che Tiresia non ha ancora ricevuto l'attenzione che merita dai poeti drammatici (p. 63; fino a Rosa, appunto). Nel nuovo quadro finzionale il parricidio e l'incesto vengono ricondotti e subordinati alla loro causa remota: il crimine perpetrato da Laio contro Crisippo¹⁷; la priorità logico-cronologica della materia omosessuale¹⁸ ipoteca così quella tematica, di cui per giunta è tributaria la storia di Tiresia.

Sinossi

Osta a una sintesi equilibrata dei contenuti la grana finissima del testo; quanto segue propone perciò un percorso di lettura dai margini inevitabilmente soggettivi. La vicenda si colloca diegeticamente tra le *fabulae* dei due Edipi sofoclei.

Preceduto e in parte accompagnato da una melodia intonata da Manto¹⁹, appare Edipo in cerca di Tiresia: la cecità che si è inflitto «per vendetta» («por vingança», dove la preposizione è causale; non è spiegato verso chi o che cosa: p. 54) e «per svestire il mantello di tiranno» («para despir o manto de tirano», con *para* finale: *ibid.*) non gli ha procurato l'agognata visione interiore: mentre nel mondo esterno i figli si uccidono in combattimento e regna un Creonte, l'«origine del male» («a origem do mal», p. 55) di Tebe gli è tuttora ignota e la Sfinge, che dimora negli uomini²⁰,

fa eco Rosa 2012c, 136: «Afinal, a história das serpentes estava mesmo mal contada, e os dicionários de mitologia andavam a pedir-me um acrescento nos seus verbetes...» (136); «In fin dei conti, la storia dei serpenti era proprio raccontata male e i dizionari di mitologia mi richiedevano un'aggiunta nelle loro voci...»).

¹⁷ Al figlio di Pelope dedicarono drammi Euripide e Accio (cfr. CARLSON [2006] 2012, 19).

¹⁸ Il peccato iniziale e il segreto occulto consistono dunque nel rapporto trasgressivo di Laio e Crisippo (cfr. CARLSON [2006] 2012, 21).

¹⁹ In tragedia compare già in Eur. *Phoen.* 834 sgg., come personaggio anonimo e muto.

²⁰ Si può scorgere in Sen. *Oed.* 640-641, dove il fantasma di Laio si pronuncia su Edipo (*implicitum malum / magisque monstrum Sphinge perplexum sua*), un primo impulso verso una categorizzazione psicologica della Sfinge (sul motivo mi permetto di rinviare a CUCCORO 2015).

vive ancora. Una volta lasciata dunque Antigone nella locanda di Hipnos (*sic*) a comporre ditirambi²¹, errando «alla deriva come le balene di Gibilterra ingannate dalle navi iberiche» (p. 54), Edipo si accinge ad aprire una seconda e definitiva istruttoria. A Manto intenta a scrutare il cielo si avvicina Giocasta, in forma fantasmatica, senza rivelarsi; dopo avere presagito fuggacemente la prossima fine del padre, Manto parla alla sconosciuta della propria passione per l'intelligenza di Dioniso («dio pericoloso e affascinante» secondo la stessa Giocasta: p. 57) e per quel teatro da cui gli uomini escludono le donne dopo essere stati a loro volta banditi dai riti bacchici (disprezzati, questi, dalla profetessa). Giocasta vaga in cerca di Tiresia, avendo smarrito «il cammino di casa». Rintracciato lo sciamano con l'aiuto di Manto, Giocasta ne è immediatamente identificata; lui peraltro non può aiutare uno spirito che nega la sua stessa condizione²². Il bisogno di sapere dell'interlocutrice è rintuzzato da Tiresia, per il quale la debolezza umana non tollera determinate conoscenze. A questo punto Giocasta rinfaccia allo sciamano l'esperienza della condizione femminile, quella in cui ha generato Manto, segnata dalla storia assai male raccontata dei serpenti percossi; lei ne sa tanto da attirare l'attenzione di Sofocle, che eternerà entrambi con la sua poesia (p. 63)²³.

²¹ Forse con remota allusione al ditirambo di Ione di Chio su Antigone e Ismene (fr. 36 Blum) e all'eroina «baccante di morti» (Eur. *Phoen.* 1489-1490). Si ricordi che *Perdição. Exercício sobre Antígona* (1991) di Hélia Correia si apre con un ditirambo di ben centosettanta versi (ed. Relógio d'Água, Lisboa 2006, 17-22).

²² Il testo, qui come altrove, abbonda di riferimenti anacronistici, nonché metateatrali; per es., a p. 60 Tiresia risponde all'interlocutrice che non è un «sofista» e non ha aperto una scuola per i fantasmi di Tebe; a p. 63 «Hera fez teatro» («fece una sceneggiata») per castigare Tiresia; a p. 76 Tiresia afferma che le persone si identificano con Giocasta ed Edipo «come se si trovassero a teatro» e che molti attori e attrici interpreteranno quei ruoli; a p. 92 Tiresia dice a Edipo che «i mortali» come lui «diventano personaggi di tragedia»; a p. 94 Edipo, dopo avere attribuito alla vita le maschere alternanti della tragedia e della commedia, fa della vita stessa «la maschera della morte», mentre per Tiresia a sua volta «la morte è la maschera della vita»; a p. 96 Crisippo apostrofa sarcasticamente Giocasta come la sua rivale che intende espellerlo «dal dramma» e così via.

²³ La sua chiaroveggenza di defunta è superiore a quella dello sciamano. Per l'evocazione teatrale di Sofocle cfr. P.P. PASOLINI, *Affabulazione*, sesto episodio, Einaudi, Torino 1992, 51-60; H. BAUCHAU, *Oedipe sur la route. Opéra en quatre actes*, Actes Sud, Arles 2003, Atto IV, Scena 3, 52-53 (adattamento del romanzo *Cedipe sur la route*, Actes Sud, Arles 1990, 274 sgg.).

Ora Giocasta assume un ruolo psicoterapeutico: curerà la solitudine di Tiresia con «il farmaco delle parole» («o fármaco das palavras», p. 64). La seduta è preceduta da uno scambio di battute sugli «inquilini dell'Olimpo», ai quali Giocasta non porta rancore, essendo quelli a loro volta soggetti a poteri superiori²⁴; e se del resto – secondo la regina – gli esseri umani sono tutti dèi e demoni (p. 66)²⁵, Tiresia è tra i pochi in grado di «invocare la forza sepolta nell'utero dell'anima» («invocar a força sepultada no útero da alma», p. 66); a tale capacità è legata la punizione dello sciamano, il quale ora, dichiarandosi maestro superato in vita dall'«alunna defunta», si dispone con sollievo a richiamare alla memoria ciò che l'età e l'orgoglio abbiano scotomizzato. Giocasta, interrotta a tratti dall'interlocutore che inverte la narrazione con la propria reviviscenza, ripercorre la biografia di Tiresia in chiave spirituale: devoto a Ermes e ad Atena, egli disdegnava la corporeità e Afrodite, ritenendo che la carnalità non fosse veicolo di conoscenza e che la vita, come il teatro, fosse «essenzialmente una menzogna»²⁶. Di conseguenza Afrodite si vendicò di lui, invitando Zeus a iniziare ai «misteri del tuono [...] il più saggio degli uomini» e poi inondando il letto di Tiresia di filtri amorii. Mentre respingeva disgustato l'amplesso di Zeus nel cuore della notte, Tiresia ferì con uno stiletto «il serpente eretto di Zeus» («a serpente erguida de Zeus», p. 69); invocato il soccorso di Asclepio, la somma divinità maledisse il giovane scostante, condannandolo a perdere a sua volta il «serpente» e a divenire donna. Dopo la metamorfosi, Tiresia divenne amante di Zeus e finì per concepire da lui Manto²⁷; tradita dai vagiti della neonata, scampò con l'aiu-

²⁴ Cfr. J. COCTEAU, *La Machine infernale*, Atto II: *La rencontre d'Oedipe et du Sphinx*, dove Anubi alla Sfinge demotivata risponde: «Les dieux possèdent leurs dieux. Nous avons les nôtres. Ils ont les leurs» («Gli dèi possiedono i loro dèi. Noi abbiamo i nostri. Essi hanno i loro», COCTEAU 2003, 495).

²⁵ A p. 82 Giocasta aggiunge che anche gli dèi «sbagliano e sono imperfetti come la carne umana», ancorché immortali.

²⁶ La castimonia di Tiresia assume tratti cinici o puritani quando sentenza che gli amanti «finiscono avvinghiati a carcasse vive nella macelleria del mondo» («acabam agarrados a umas carcaças vivas no açougue do mundo», 67).

²⁷ Rosa approfitta del fatto che il nome della sposa di Tiresia non è tramandato: cfr. EITREM 1930, 1356.

to dell'amante alla vendetta di Era riparando a Creta, dove dimorò per sette anni nell'oscurità del labirinto. Era tuttavia localizzò le fuggitive e scatenò contro di loro due serpenti speciali, che sercevano veleno letale nelle vagine delle vittime. Pur di uccidere il rettile che insidiava la figlia, Tiresia non si sottrasse all'attacco diretto contro di lei; a questo punto, invocò Afrodite per rimanere in vita e poter allevare Manto; così per grazia divina tornò alla condizione maschile²⁸. A scorno di Era, Tiresia si lamentò con lei proclamandosi padre di Manto e attribuendo la maternità a una ninfa arcadica²⁹. La dea suprema si vendicò di Tiresia dopo il celeberrimo responso sull'intensità orgasmica nell'uomo e nella donna, privando i suoi occhi impertinenti³⁰ della funzionalità (p. 73)³¹; puntualmente, però, Zeus risarcì la vittima con la longevità e la chiaroveggenza sciamanica (p. 74), affinché proteggesse Manto – conclude lo stesso Tiresia – da altri eventuali attentati di Era. Un'analogia costruita da Giocasta tra le vicende di Tiresia e Manto e le proprie con Edipo è censurata dall'interlocutore: «Adesso sei tu che falsifichi la storia del tuo dramma» («Agora estás tu a falsear a história do teu drama», p. 74); Giocasta rimpiange la felicità della propria incoscienza e aggiunge che fuggirebbe in esilio con Edipo dove mai voce denunciasse il loro incesto³². La regina ha ora compreso che non valeva la pena impiccarsi per un meccanismo naturale che induce gli uomini a cercare nelle amanti il «mare delle delizie» («mar das delícias», p. 75) prenatale in cui reimmergersi e le donne a confondere nel corpo maschile il padre e il figlio immaginato: «L'amore è un incesto universale» («O amor é um incesto universal», *ibid.*). Tuttavia per Tiresia sono altri gli «amori maledetti» che hanno causato la catastrofe della famiglia

²⁸ Con il recupero del «serpente», registra puntigliosamente l'autore.

²⁹ Forse una reminiscenza ironica di Soph. *O.T.* 1098 sgg.

³⁰ Lo sguardo beffardo di Tiresia è una trovata di Rosa.

³¹ L'aneddoto del responso risale alla *Melampodia* di Esiodo, fr. 275-6 M.-W.; cfr. [Apollod.] *Bibl.* III 6, 7 e il commento *ad l.* di SCARPI 2013¹¹, 565 sgg.

³² Questa Giocasta, dominata da un irreflesso e oltranzistico principio di piacere tutelato da un corrivo non sapere («Ero felice nell'incoscienza»: «Era feliz na incosciência», 74), qui collima con l'omologo personaggio pasoliniano (cfr. per es. FUSILLO 2007, 67 sgg.). La menzione dell'«esilio» in associazione con il vagheggiato smemoramento (per nescienza o per auto coercizione) è fulgida spia di rimozione.

reale. La conversazione vira sul «crimine di Laio» (p. 77), occorso dopo che il sovrano aveva ottenuto asilo politico presso Pelope re di Pisa a causa di un colpo di Stato, mentre Giocasta si trovava al capezzale della madre morente a Samo³³. Secondo il racconto di Tiresia, Laio si innamorò del figlio dell'ospitante, l'efebo Crisippo, bello come una statua animata³⁴, e una volta alla stregua di un servo gli deterse le spalle con mani materne, spaventandolo (p. 78). A proseguire la narrazione fa ingresso Crisippo, in vesti lacerate e con una ferita mortale al capo, mentre Tiresia esce di scena. Allontanatisi a cavallo dalla reggia³⁵, presso un precipizio da cui si scorgeva il fiume Cerbero che «serpeggiava come una vipera nera» (p. 79) Laio e il sempre più sospettoso e preoccupato figlio di Pelope si rifugiarono in una grotta³⁶, dove il re osò approcci fisici come quelli usuali tra il giovane e la schiava Argena; nel tentativo di sfuggirgli, Crisippo cadde nel vuoto. La maledizione del «fondatore dei pederasti» (p. 81) da parte di Pelope (ora incarnato da Tiresia) fece tremare le colonne della reggia: Laio non avrebbe procreato; in via derogatoria, un eventuale figlio avrebbe ucciso il padre e si sarebbe congiunto sessualmente con la madre. La pietà con cui Giocasta accoglie Laio di ritorno a Tebe, in preda alla disperazione, le costò la furiosa inimicizia di Era³⁷; pur adontata per la colpa del marito, la regina invocò infatti lo spirito di Orfeo³⁸ perché la porta sprangata di Tebe si aprisse davanti al re

³³ La circostanza non mi risulta altrove attestata.

³⁴ Il motivo è diffuso in varie modalità nelle letterature classiche, dalle ancelle auree di Efesto (Hom. *Il.* XVIII 417 sgg.) alla statua eburnea di Pigmalione (vd. per es. Ov. *Met.* X 243 sgg.) alle topiche similitudini romanzesche (per es. Petron. *Sat.* 126, 13-8; Ach. *Tat.* III 7, 2; V 11, 5; Apul. *Met.* IV 32; Heliod. *Aeth.* X 9).

³⁵ Laio e Crisippo si spostano a cavallo, mentre Apollodoro (*Bibl.* III 5, 5) e Igino (*Fab.* 85) parlano di un rapimento avvenuto a bordo di un carro nel contesto di una lezione di guida. Per un'interpretazione antropologica del motivo vd. BETTINI, GUIDO-RIZZI, 2004, 47 sgg.

³⁶ Luogo classico di seduzione: cfr. MASTROMARCO 1997, 7-8 (alle fonti elencate dallo studioso si può aggiungere la *spelunca* di Enea e Didone in Verg. *Aen.* IV 124 sgg.).

³⁷ Per l'irosa contrarietà di Era all'atto contro natura consumato da Laio a danno di Crisippo vd. schol. ad Eur. *Phoen.* 1760, che richiama Pisandro (= F.Gr.Hist. 16 F 10), e Dio Chrys. *Or.* 11, 8. [Apollod.] *Bibl.* III 5, 8 (52) menziona Era in quanto mandante della Sfinge, senza focalizzare la causa.

³⁸ Rosa non manca di ricordare che Orfeo è a sua volta annoverato tra gli antesi-

screditato, allegando peraltro la promessa di una punizione (p. 84). La dea dunque inviò la mostruosa Sfinge a divorare chi transitasse dagli ingressi della città. Il resto, prosegue Giocasta, a Tiresia è noto (dal suo riepilogo si ricavano tre circostanze notevoli: la fertilità venne recuperata grazie a sacrifici offerti ad Afrodite; come in Soph. *O.T.*, episodio IV, 1173, fu Giocasta a esporre Edipo neonato: p. 85; Laio, infine, era accompagnato da un testimone quando il figlio lo uccise in duello³⁹). Entra in scena Manto ad annunciare al padre l'arrivo di un cieco sventurato. Giocasta, scossa dalla notizia, si rivela alla giovane, la quale peraltro confessa di non possedere vocazione per l'ufficio di sciamana essendo lei stessa in cerca della propria identità, in uno strano mondo in cui i vivi e i morti non si distinguono agevolmente (qui si rivolge al pubblico: p. 87). «Competere con le folli sacre di Delfi» (p. 88) non rientra nei piani di Manto⁴⁰ quanto invece recitare in Atene all'ombra di Dioniso, dove la finzione «insegna», «diverte» e «cura» (p. 88; del resto, «Gli attori sono figli degli sciamani»: «Os actores são filhos dos xamãs», *ibid.*). Il padre le ricorda però che i teatri non ingaggiano donne⁴¹; e non servirebbe a lungo travestirsi da uomo, come ipotizza Manto⁴². Entra Edipo; Tiresia lo accoglie affettuosamente e permette a Giocasta di abbracciarlo a sua volta, senza che quello percepisca subito la presenza del fantasma⁴³. Edipo giustifica l'autoaccecamento come mezzo per con-

gnani della pederastia («Quel bardo pederasta doveva comprendere la follia di Laio»: «Esse bardo pederasta havia de entender a loucura de Laio», p. 84); per le fonti vd. BETTINI, GUIDORIZZI 2004, 194-195 n. 12.

³⁹ A un solo accompagnatore (l'araldo Polifonte) fa riferimento in effetti la tradizione raccolta da [Apollod.] *Bibl.* III 5, 7 (51).

⁴⁰ Giustamente CARLSON [2006] 2012, 34 rileva l'ironia dell'asserzione, accennando alla tradizione erudita che lega il personaggio all'oracolo delfico o a quello di Claro (cfr. schol. ad Ap. Rh. I 308 sulla *Tebaide* e Diod. Sic. IV 66, 5-6, dove però la figlia di Tiresia, di nome Dafne, diviene la Sibilla delfica). Il fantasma di Crisippo con ironia predittiva apostrofa Manto con il titolo di «pitonisa» («pitonessa»), 98; a p. 112 però Tiresia negherà che la figlia sia destinata al ruolo di Sibilla. Per le fonti antiche in generale vd. EITREM 1930, 1356 sgg.

⁴¹ Ritorna nell'intervento di Tiresia il *Leitmotiv* del membro virile (89).

⁴² Forse l'autore ha in mente l'episodio famoso del travisamento di Callipatira, a lei necessario per accedere ai giochi olimpici (vd. per es. Paus. V 6, 7).

⁴³ A Edipo che ormai ha avvertito la stretta aliena (92) Tiresia spiega che si tratta di una morta che gli è assai affezionata ma che lui non ha mai conosciuto.

centrarsi sul suo vuoto interiore di contaminatore di Tebe⁴⁴. L'ex sovrano è ossessionato da un'immagine onirica: si vede sventrare con «piacere» («prazer») un uomo estraneo, come si fa con le par-torienti quando si tratta di salvare almeno il nascituro; lo scontro è imposto dalla «legge dei maschi solitari»⁴⁵. Appare inopinatamente il fantasma di Crisippo a sconfessare Edipo, pretendendo che Tiresia gli presti l'energia corporea per potersi palesare; ma lo sciamano si rifiuta di fungere da pietra di Magnesia⁴⁶, giacché lo sforzo richiesto riuscirebbe fatale al proprio fisico debilitato. Considerando comunque ascoltare il giovane, Edipo gli suggerisce di servirsi di Manto; mentre Tiresia e Giocasta lo ostacolano, Crisippo chiama la giovane, «bella come la stella Sirio», che lui usa visitare in sogno (in contesto erotico, sembrerebbe: p. 98). Manto collaborerà con quello spirito senza curarsi degli avvertimenti del padre, per il quale è opportuno che certe cose restino ignote (tanto più che il fantasma di Crisippo per volontà divina non è autonomo come quello di Giocasta: p. 99)⁴⁷. Finalmente il giovane può dialogare con Edipo; gli rivela di essere lui il testimone del delitto: una divinità – presumibilmente Afrodite – gli aveva restituito la corporeità nel momento in cui lui aveva pensato a Laio in termini diversi, rimpiangendo di non avere corrisposto alle effusioni del re⁴⁸. Laio intanto durante il viaggio era tormentato dalla doppia perdita del figlio Edipo e di Crisippo, ipostatizzata nelle fattezze somatiche del secondo. A questo punto il fantasma di

⁴⁴ Il bisogno di giustificare la tradizione emerge ovunque nel dramma di Rosa, non a caso «mitocritico». Quanto all'interpretazione autoriale dell'automutilazione di Edipo, vd. ROSA 2012c, 125, che parla di «un atto letterale di castrazione simbolica»; sul tema vd. PADUANO 1994, 121-122; BETTINI, GUIDORIZZI 2004, 124-125; FUSILLO 2007, 98 e 202-203 n. 177.

⁴⁵ «La voce della rabbia è superiore a quella della ragione» («A voz da raiva é superior à da razão», 93): forse una remota eco di Eur. *Med.* 1079-1080.

⁴⁶ Una sapida allusione allo *lone* platonico (533 d-e), mi pare, dove è appunto questione di divina ispirazione e di teatro. Invece il gioco scenico tra uno spirito che vorrebbe usare un corpo vivo e il *medium* recalcitrante dipende dalla cultura popolare: si pensi a *Ghost* (1990), fortunatissimo film di Jerry Zucker. Il sincretismo di Rosa è quanto mai inclusivo (il modulo si ripete nella sequenza su Crisippo e Laio).

⁴⁷ La circostanza autorizza a imputare l'occultamento del dramma a una censura divina.

⁴⁸ Il manto purpureo di favorito del re che avrebbe indossato alla corte di Tebe richiama forse il *flammeum* di Sporo, amasio di Nerone (vd. Svet. *Ner.* 28).

Laio, a sua volta vanamente contrastato da Giocasta, si incorpora in Tiresia e dopo un abbozzamento con Crisippo sulla materializzazione di lui sul carro lo abbraccia, venendone ricambiato (p. 105). È ora Edipo a rievocare la storia, in termini sofoclei fino all'inaudita e per lui ripugnante scena di due uomini «attorcigliati come serpenti» (pp. 106-107) presso il fatale crocicchio, uno dei quali avrebbe potuto essere il figlio dell'altro. Adiratosi per lo spettacolo⁴⁹, Edipo sfidò il più anziano; l'altro invece svanì. Il fantasma di Laio narra la lontana apparizione di Crisippo nei termini del ritorno di un figlio da tanto tempo abbandonato; enuncia poi il principio della rivalità strutturale che ogni padre avverte nei confronti del figlio, prima che essa si sviluppi nel senso inverso⁵⁰. Edipo, incollerito, bolla il padre come «perverso incestuoso» (p. 108)⁵¹. Benché Tiresia si sia accasciato per lo sforzo eccessivo e Manto per soccorrerlo abbia troncato la mediazione con il fantasma, Crisippo prosegue sfidando Edipo a trovare la spiegazione di tutto in sé stesso, in base al fatto che la vita è molteplice e ambigua (e non unica, come pretenderanno i monoteisti facendo scorrere sangue: p. 110). Giocasta sembra voler riportare ordine nella concatenazione degli eventi; prima che Crisippo esca di scena meditabondo, la regina dichiara di essersi data la morte forse non per avere sposato Edipo, bensì per il rimorso di avere attentato alla sua vita. Edipo vorrebbe ascoltare ancora il padre, ma Tiresia lo informa che Laio si è avviato all'Ade. Lo sciamano, placata la collera maledicente di Manto verso Laio che ha fiaccato mortalmente il padre, perde i sensi. Giocasta, mentre aiuta lo spirito di Tiresia a muovere i primi passi nella nuova condizione⁵²,

⁴⁹ L'omofobia incongrua di Edipo insinua come movente recondito del delitto la gelosia; si prospetta con ciò un processo convergente con quello dell'erotismo onirico pasoliniano, che coinvolgeva le figure del padre e del fratello (vd. FUSILLO 2007, 67).

⁵⁰ Nel complesso di Laio si scorgono tangenze con la rielaborazione edipica di Pasolini in *Affabulazione* (1966), citato del resto da ROSA 2012c, 139 sgg., oltre che nel già menzionato *Edipo re* (cfr. PADUANO 1994, 204-216; FUSILLO 2007, 41 sgg.).

⁵¹ Rosa attua una conflazione di motivi ricavati dagli scolii a Sofocle (cfr. 141): Crisippo suicida subito dopo lo stupro (cfr. schol. ad Eur. *Phoen.* 1760) oppure oggetto di una disputa passionale tra il rapitore Laio ed Edipo, che nel frangente uccide il padre (schol. ad Eur. *Phoen.* 26 e 60).

⁵² Anche la ricomposizione immediata del personaggio dalla vita alla morte ricorda l'immaginario di *Ghost*.

invita Manto a non stupirsi se del corpo del padre resterà in un momento solo polvere, data l'età avanzatissima⁵³. Con voce ancora troppo fioca e perciò amplificata da Giocasta, Tiresia chiede alla figlia di partire per Lesbo, dove potrà coronare la sua vocazione di attrice e trovare l'armonia sul palco, tra i riti di Dioniso. Manto, emozionata, corre ad abbracciare il fantasma del padre e si congeda da Giocasta; questa bacia per l'ultima volta Edipo («Addio figlio mio, amore terribile che il freddo dell'Ade non consuma»: «Adeus meu filho, amor terrível que o frio do Hades não consome», p. 115), prima di uscire di scena con Tiresia. Edipo, che ha indovinato con la conferma di Manto l'identità di quel fantasma, saluta a sua volta Giocasta («Addio mia regina! Al giorno in cui la morte ci ricongiunga!»: «Adeus minha rainha! Até ao dia em que a morte nos encontrel», *ibid.*). Manto accompagna Edipo alla locanda in cui alloggia Antigone; l'indomani si imbarcherà per Lesbo (p. 116).

Come si vede, nella riscrittura di Rosa il tema del delitto e quello dell'incesto⁵⁴ si intersecano con quello della pederastia nel medesimo episodio della fatale «encruzilhada» (il «crocicchio», con ficcante metaforizzazione della topografia), contro la dualità della struttura sofoclea (dove però la materia incestuosa è secondaria o comunque meno rilevata)⁵⁵, per giunta inglobando il tema moderno del complesso di Laio. Nonostante l'impegno esaustivo, il dramma presenta ammorsature per ulteriori sviluppi⁵⁶. Si può parlare però di un finale indefinitamente aperto, come vuole Carlson ([2006] 2012, p. 42) in relazione all'evocazione

⁵³ Altro richiamo alla cultura popolare: il dileguamento della salma di Yoda nel film di Richard Marquand *Il ritorno dello Jedi* (1983).

⁵⁴ A conoscenza di CARLSON [2006] 2012, 28, tra le versioni precedenti della saga edipica solo la riscrittura dell'egiziano Tawfiq al-Hakim (*al-Malik Udib* del 1949, su cui vd. PADUANO 1994, 186-192) assume un atteggiamento «meno condannatorio» verso l'unione incestuosa di Edipo e Giocasta. Si potrebbe aggiungere almeno quella di Renzo Rosso, *Edipo*, Atto II, Scena 5. Già l'Edipo di Gide, peraltro, sconcertava Creonte affermando: «Si mes fils sont aussi mes frères, je ne les aimerai que mieux» («Se i miei figli sono anche miei fratelli, non potrò che amarli di più»: A. GIDE, *Edipe*, Atto III).

⁵⁵ Cfr. in proposito PADUANO 1994, 58 sgg.; FUSILLO 2007, 88-89.

⁵⁶ Basti pensare alla svolta artistica di Manto, affine a quella che H. Bauchau immagina per Antigone – e per Edipo – nel romanzo *Edipe sur la route*, Paris 1990 (a p. 107, per es., dove l'eroina in una propria scultura si raffigura androgina).

di Lesbo? Uno scioglimento siffatto, in quanto esito di una radicale risistemazione della materia, a mio avviso si esporrebbe al rischio dell'insignificanza; lo stesso prefatore, del resto, non esita a formulare più ipotesi interpretative (pp. 41-42). Personalmente ritengo che la vocazione eccentrica e la scelta di Manto sul piano dell'arte veicolino un'istanza di diversità su quello dell'identità sessuale, in senso più rivendicativo che pluralistico (Lesbo è meta pur sempre connotata). In sede di bilancio estetico, inoltre, non è improprio chiedersi in che misura l'effetto trasformativo del dramma riscontrato da Carlson (*ibid.*, p. 42) presupponga da parte del pubblico l'adozione di un'ottica idiosincratica.

La postfazione (= ROSA 2012c), ricca di suggestioni consentanee al clima finzionale del dramma⁵⁷, si dimostra fondamentale per sondare il retroterra compositivo. Con la scorta di Hillman, Rosa considera impossibile osservare la *fabula* edipica prescindendo dalla nevrosi familiare freudiana (p. 128)⁵⁸, vale a dire senza una teoria – essa stessa *poiesis* e mito – gnoseologicamente superiore alla Storia (come la Poesia, appunto, in Arist. *Poet.* 8, 1451 a, 37 sgg.). Tuttavia, l'autore iscrive la propria opera mitocritica non tanto nella «turbolenza notturna e indifferenziatrice di Dioniso», quanto nel segno di Ermes / Toth, dio «esegeta, alato, diplomatico, mercante e anche ciarlatano»; quello «che cristallizza in forma scritta la fugacità effimera dei discorsi e l'impermanenza della memoria» (p. 133)⁵⁹. Al patrono del Coro satiresco (Ermes è amico

⁵⁷ Per es., il Sofocle di Plat. *Resp.* I 329 c-d lamenterebbe ironicamente l'impotenza sessuale causata dall'invecchiamento e dunque verrebbe ormai abbandonato ad Ade da Dioniso, così come il suo Edipo avrebbe espulso Dioniso da sé in una *hybris* autoflagellante (125).

⁵⁸ Una posizione affine a quella di PADUANO 1994, 14 sgg. Analogamente, per il drammaturgo portoghese è impossibile vedere Dioniso sprovvisto della maschera nietzscheana (128).

⁵⁹ Riporto più ampiamente il passo in questione (133): «Porém, a tutela mitocrítica da decifração não pertence à turbulência noturna e indifferenciadora de Dioniso; mas antes a um deus exegeta, alado, diplomata, mercador, e também charlatão, que reside no conceito de hermenêutica. Por isso, *Um Édipo* deve menos à tragicidade dionisiaco-apolínea, do que à especulação inventiva da comunicação *hermesiaca* (termo que forjo aqui por paralelismo analógico com dionisiaco)» [«Tuttavia, la tutela mitocritica della decifrazione non appartiene alla turbolenza notturna e indifferenziatrice di Dioniso, ma piuttosto a un dio esegeta, alato, diplomatico, mercante e anche ciarlatano, che dimora nel concetto di ermeneutica. Perciò, *Un Edipo* deve meno alla tragicità dionisia-

del «saggio ed ebbro» Sileno)⁶⁰ Rosa riconduce anche il carattere ludico della mimesi contemporanea (p. 134), conformemente alla natura profana e perciò intrinsecamente parodica del rito teatrale e alla funzione psicopompica necessaria a un esperimento che congiunge vivi e morti⁶¹. Con la sua ambivalenza il «dramma ermesiacco» (*ibid.*) si sottrae sia alla disperazione tragica sia all'esaltazione epica, per generare più opportunamente «le endorfine dell'intuizione gnostica» (p. 135). Resta il fatto, d'altra parte, che quale nume tutelare del teatro in *Um Édipo* si conferma espressamente quel Dioniso nella sfera del quale si risolve il futuro di Manto. La problematica circostanza prova quantomeno che l'ideale itinerario del personaggio non si sovrappone necessariamente a quello dell'autore.

Riguardo alle fonti, oltre a quelle anticipate dalle epigrafi⁶² Rosa cita J. Cocteau (*La Machine infernale*, 1934), B. Santareno (*António Marinheiro – O Édipo da Alfama*, 1960)⁶³ e P.P. Pasolini (*Affabulazione*, 1966); ma esiste anche un versante accademico dell'ispirazione: è grazie a Maria do Céu Fialho che Rosa conosce lo scolio ad Eur. *Phoen.* 1760, secondo il quale Era attraverso la Sfinge avrebbe punito Tebe per non avere reagito al ratto di Crisippo

co-apolleina che alla speculazione inventiva della comunicazione *ermesiaca* (termine che forgo qui per parallelismo analogico con dionisiaco)»].

⁶⁰ Cfr. del resto POZZOLI 2004, 116: «Ermes, dio della comunicazione, intermedio tra il mondo dei mortali e quello degli immortali, ha tutte le caratteristiche di una divinità "satiresca"».

⁶¹ Rosa esclude recisamente, comunque, che il proprio dramma sia concepibile come «esercizio di stile revivalistico» («exercício de estilo revivalista», 137). Mi chiedo se l'espressione demarchi un territorio rispetto ai tre lavori classicisti di H. Correia qualificati come «esercizi»: *Perdição. Exercício sobre Antígona*, Relógio d'Água, Lisboa 2006 [Dom Quixote 1991¹]; *O Rancor - Exercícios sobre Helena*, Relógio d'Água, Lisboa 2000; *Desmesura – Exercício com Medeia*, Relógio d'Água, Lisboa 2006.

⁶² Con particolare enfasi per Hillman, dove l'autore trova la rivalutazione della pulsione figlicida nel quadro del complesso di Laio. Come si è già notato, tuttavia, nel dramma a esporre il neonato non è Laio, bensì Giocasta: «Ma quando Edipo nacque, la paura degli oracoli ci soprafface tutti, al punto che io abbandonai il neonato che tanto avevo desiderato» («Mas quando Édipo nasceu, o pavor dos oráculos tomou conta de nós todos, a ponto de eu abandonar o bebé que tanto desejava», 85). Il particolare non viene commentato.

⁶³ È doveroso ricordare che i temi dell'omosessualità e dell'incesto si erano già intersecati in *António Marinheiro. O Édipo de Alfama* di Santareno.

– morto poi suicida – da parte di Laio, il proto-pederasta⁶⁴ (p. 140); l'abbrivio creativo invece sarebbe stato duplice: «la singolarità mitica di Tiresia e il mistero umano di Giocasta impiccata» (p. 138).

II. *Un'Antigone transgenica*

In ROSA 2008 l'epiteto *Gelada* si riferisce alla condanna all'ibernazione inflitta da Creonte ad Antigone nell'atmosfera plumbea (e mortuaria) di Tebe 9, stazione spaziale di Caronte, satellite di Plutone, pianeta declassato (cfr. Atto I, Scena 1, p. 27); lo stesso autore (ROSA 2008b, p. 17) dà risalto al particolare astronomico, che indubbiamente contribuisce a connotare lo spaesamento e la precarietà delle presunte certezze scientifiche⁶⁵. Lungo l'arco dei due Atti⁶⁶ non si risale agli archetipi del mito, bensì si adatta la *fabula* tradizionale a un immaginario fantascientifico già canonizzato. I personaggi, le azioni e le situazioni paradigmatici dell'antichi-

⁶⁴ (1) ἱστορεῖ Πείσανδρος ὅτι κατὰ χόλον τῆς Ἥρας ἐπέμφθη ἡ Σφιγξ τοῖς Θεβαίοις ἀπὸ τῶν ἐσχάτων μερῶν τῆς Αἰθιοπίας, ὅτι τὸν Λάιον ἀσεβήσαντα εἰς τὸν παράνομον ἔρωτα τοῦ Χρυσίππου, ὃν ἤρπασεν ἀπὸ τῆς Πίσσης, οὐκ ἐτιμωρήσαντο. [...] (3) πρῶτος δὲ ὁ Λάιος τὸν ἀθέμιτον ἔρωτα τοῦτον ἔσχεν. ὁ δὲ Χρυσίππος ὑπὸ αἰσχύνῃς ἑαυτὸν διεχρήσατο τῷ Ξίφει.

⁶⁵ Tradurrei *Gelada* con «Ghiacciata» per conservare la punta di impertinenza del titolo portoghese; in tal modo si crea altresì una simpatica risonanza con la musa pocillatoria di Emone, che forse non a caso chiude l'opera, come un camuffato sigillo autoriale. L'opera debuttò ufficialmente presso il *Teatro da Comuna* di Lisbona il giorno 11 dicembre 2008, con la regia di João Mota.

⁶⁶ *Dramatis personae*: Mutanti morti (Fantasmi di soldati di Tebe 9); Polinice (fratello di Antigone, morto in un attentato fallito contro Creonte); Antigone (militare di carriera su Tebe 9); Emone (figlio di Creonte e di Euridice, performer del Sileno Bar); Creonte (Comandante in capo della stazione spaziale Tebe 9, su Caronte); Ismene (sorella di Antigone, direttrice di informazione e immagine); Giocasta 2 (clone di Giocasta, tecnico di ibernazione umana); Tiresia (ingegnere genetico transessuale, già Euridice); Giocasta (madre ed ex moglie di Edipo, un tempo *first lady* di Tebe 9); Crisippo (mutante, figlio della Sfinge, compagno di Giocasta); Meteco (guardia dell'Istituto di Ibernazione di Tebe 9); due Guardie. [*Mutantes Mortos (Fantasmas de soldados de Tebas 9); Polinices (irmão de Antígona, morto num atentado falhado contra Creonte); Antígona (militar de carreira em Tebas 9); Hémon (filho de Creonte e de Eurídice, performer no Sileno Bar); Creonte (Chefe maior da estação espacial Tebas 9, em Caronte); Ismena (irmã de Antígona, directora de informação e imagem); Jocasta 2 (clone de Jocasta, técnica de hibernação humana); Tirsias (engenheiro genético transexual, que já foi Eurídice); Jocasta (mãe e ex-mulher de Édipo, antiga primeira dama de Tebas 9); Crisipo (mutante, filho da Esfinge, companheiro de Jocasta); Meteco (guarda do Instituto de Hibernação de Tebas 9); Dois Guardas*].

tà vengono isolati e riassortiti in combinazioni inedite e sovente eccentriche ed esasperate, secondo una prospettiva attualizzante che riduce il modello classico a sfondo ap problematico. Conformemente a tale ispirazione, la composizione mantiene una forte valenza metatestuale nel rinvio alla poetica della perpetua riproducibilità dell'oggetto (anche letterario), per es. attraverso la metafora della clonazione (qui si tratta di preservare il Dna di Polinice, non di inumarne la salma). Il canovaccio sofocleo, drasticamente rimaneggiato, si caratterizza sostanzialmente per due aspetti: l'ambientazione in un futuro distopico alla maniera di Philip K. Dick⁶⁷, qualificato soprattutto dalla manipolazione tecnologica (dove la definizione di *Antigone* «transgénica» coniata per il dramma da ROSA 2008b, p. 18; cfr. Tiresia, Atto I, p. 27), e l'amplificazione del tema erotico, specialmente in chiave incestuosa (Ismene, per es., è nel contempo amante del clone di Giocasta e dello zio Creonte, a sua volta già molestatore di Antigone; Emone e Polinice formano una coppia omosessuale; Tiresia è un ingegnere genetico transessuale ecc.).

Assai suggestiva la prima epigrafe (p. 20), dove una battuta dei Vecchi coreuti (The Elders «[...] Oh, violence is in need of a miracle and gentleness is in need of a little wisdom») risulta tratta dall'*Antigone* brechtiana del 1948 – basata sulla versione di Friedrich Hölderlin del 1804 – nella traduzione inglese di Judith Malina del 1966, a significare l'incessante stratificarsi della tradizione e la straniante deriva del senso.

⁶⁷ Lo scrittore statunitense è omaggiato da ROSA 2008b, 18 e citato nel testo come autore prediletto di Giocasta 2: Atto II, 91. Particolarmente rilevante risulta il Dick di *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), a cui è ispirato un capolavoro cinematografico di Ridley Scott: *Blade Runner* (1982). Giustamente FIALHO 2008, 7-8 individua matrici della costruzione drammatica in A. HUXLEY, *Brave New World* (1932) e G. ORWELL, *Animal Farm* (1945). Alle fonti letterarie e filmiche segnalate dalla studiosa si può aggiungere la suggestione cinematografica di *Atto di forza* di Paul Verhoeven (*Total Recall*, 1990, parimenti da Ph.K. Dick) per il tema dei mutanti e del loro quartiere («bairro», 65); quanto a *Blade Runner*, basti notare che la Sfinge, concepita per scopi militari, ha guidato un'insurrezione di mutanti impiegati nelle miniere (nel film le corrisponde il «modello da combattimento» Roy Batty) e che la memoria di Giocasta 2 è frutto di innesti.

Sinossi

ATTO I (pp. 27-85)

Tiresia pronuncia un prologo programmatico in chiave meta-teatrale, come si riscontra in alcune tragedie attiche e nella commedia latina⁶⁸ (pp. 27-28). Antigone, sedata da potenti droghe, è tormentata da incubi che concernono mutanti morti sotto la sua responsabilità. Polinice, ucciso dalle guardie di Creonte dopo un fallimentare attentato, già costato la vita al fratello gemello

⁶⁸ Vale la pena riportare integralmente il suo discorso: «Esta história já foi contada muitas vezes. Mas nunca como hoje. É uma fábula que arranjei para me distrair da cegueira. A minha mãe pôs-me o nome de Tirésias porque nasci cego. Mas não sou adivinho. Ela era professora de línguas mortas. E adorava ler-me em voz alta os mitos gregos. Quando se cansava deles, alterava-os. Tudo se tornava imprevisível. Deixava-me sem fôlego. Aprendi com ela a fazer o mesmo. Não esperem aqui pelos enredos do costume. Estão bastante modificados. Sou engenheiro genético. Esta é uma Antígona transgénica. Gosto de fabricar monstros. Híbridos reconhecíveis. E o primeiro monstro em que apliquei as pesquisas fui eu mesmo. Enxertei células de mocho e de morcego nos meus olhos cegos, e agora detecto as coisas com a luz e o radar dos seres nocturnos. Estamos em Caronte, a maior das luas de Plutão, planeta despromovido; o astro mais longínquo do sistema solar, também o mais frio e inóspito. Caronte está coberto de água gelada. Por isso se instalou aqui uma colónia humana. Os fundadores deram-lhe o nome de Tebas 9. Não deviam tê-lo feito. Isso despertou fantasmas antigos. Caronte e Plutão são nomes que chamam a morte. Nesta Tebas do espaço, regressam no futuro os rostos do passado. Creonte governa. Édipo está em hibernação, numa vida suspensa. Antígona dorme o primeiro sono desde a morte dos irmãos. Precisou de tomar comprimidos. Em Caronte os mortos povoam o sono dos vivos. Desejo-vos um bom espectáculo...» («Questa storia è già stata raccontata molte volte. Ma mai come oggi. È una favola che ho rimediato per distrarmi dalla cecità. Mia madre mi impose il nome di Tiresia perché ero nato cieco. Ma non sono un indovino. Lei era professoressa di lingue morte. E adorava leggermi ad alta voce i miti greci. Quando se ne stancava, li alterava. Tutto diventava imprevedibile. Mi lasciava senza fiato. Ho imparato da lei a fare la stessa cosa. Non aspettatevi qui intrecci consueti. Risultano parecchio modificati. Sono ingegnere genetico. Questa è una Antigone transgenica. Mi piace fabbricare mostri. Ibridi riconoscibili. E il primo mostro a cui ho applicato le ricerche sono stato io stesso. Mi sono inserito cellule di gufo e di pipistrello negli occhi ciechi e adesso distinguo le cose con la luce e il radar degli esseri notturni. Siamo su Caronte, la più grande delle lune di Plutone, pianeta declassato; il corpo celeste più esterno del sistema solare e anche il più freddo e inospitale. Caronte è ricoperto di acqua gelata. Per questo si è installata qui una colonia umana. I fondatori le diedero il nome di Tebe 9. Non avremmo dovuto farlo. Ciò ha destato antichi fantasmi. Caronte e Plutone sono nomi che richiamano la morte. In questa Tebe dello spazio ritornano nel futuro i volti del passato. Creonte governa. Edipo si trova in ibernazione, in una vita sospesa. Antigone dorme il primo sonno dalla morte dei fratelli. Ha avuto bisogno di prendere compresse. Su Caronte i morti popolano il sonno dei vivi. Vi auguro un buono spettacolo...»).

(cfr. p. 65) Eteocle che difendeva lo zio, appare in sogno alla sorella perché gli rechi aiuto⁶⁹ diventando sua madre. Come riferisce ad Antigone in un dialogo inaudito, Emone, «vedovo» di Polinice (p. 37), aveva cercato di dissuadere il compagno dall'azione eroica (p. 39)⁷⁰. Creonte, scampato all'attentato, tributa onori funebri al fido Eteocle (la salma sarà tumulata in Europa; ma qui sapidamente il nome designa il natio satellite di Saturno: p. 43); per Polinice decreta invece la disintegrazione genetica, prevenendo così qualunque tentativo di clonazione. Antigone però è decisa ad attuare il piano insufflatole da Polinice, nonostante lo scetticismo di Emone circa la possibilità di una reincarnazione anziché di una replica distintamente individuata (quale è il clone di Giocasta con cui convive Ismene: p. 47). Antigone gli chiede di intercedere presso Tiresia perché le fornisca il suo insostituibile supporto tecnico; raggiunge poi Ismene, al momento concentrata in una sessione di sesso virtuale. Dal dialogo di Antigone con Giocasta 2 e poi con la stessa sorella si apprende che Edipo è in stato di ibernazione per sua volontà⁷¹ e che Ismene è anche amante dello zio Creonte, oltre che del clone della madre; del resto, constata giudiziosamente Ismene, la loro famiglia «è nata dall'incesto» e per loro «non v'è rimedio» (p. 53); a lei, inoltre, piace «fornicare

⁶⁹ Maliziosamente Rosa fa dire ad Antigone: «Un morto che chiede aiuto a un vivo. Conosco la situazione, ma non me ne ricordo l'origine» («Um morto que pede ajuda a um vivo. Conheço a situação, mas não me lembro de onde», 35), alludendo a precedenti illustri come W. Shakespeare (*Hamlet*, Atto I) e J. Cocteau (*La Machine infernale*, Atto I: *Le Fantôme*).

⁷⁰ Il dialogo è analogo al prologo dell'*Antigone* sofoclea. Polinice curiosamente non aveva informato Antigone del piano tirannicida perché non era sicuro della sua reazione, conoscendone l'attaccamento all'etica militare (41). Quanto a Emone, l'omosessualità sembra qui motivare l'aneroticismo della coppia immaginata da Sofocle.

⁷¹ Nemmeno Giocasta è morta: ridotta pressoché allo stato vegetativo dagli aguzzini di Creonte, ella vive «abbracciata al suo Crisippo, nel quartiere dei mutanti» (così Antigone, 61). Crisippo, violento figlio della Sfinge, alato e munito di zampe leonine, incatenato alle colonne di casa sua e soggetto a trattamento farmacologico, era già stato amante della regina (63). La Sfinge invece è il risultato di un'ibridazione genetica patrocinata dal Ministero della Difesa al fine di generare un soldato ideale (69); anche per questo motivo sovrviene la cultura popolare, attraverso le vicende fumettistiche di *Hulk* e *Captain America* rinfrescate dal cinema; cfr. per es. *Hulk* (2003) di Ang Lee. La genealogia di Crisippo proposta da Rosa non mi risulta attestata nelle fonti antiche (la madre classica è una Ninfa, di nome Axioche o Danaïs: vd. BETHE 1899, 2499).

con il potere» (p. 54)⁷². Quanto al piano trasgressivo di Antigone, Ismene non collaborerà, per l'assurdità delle speranze della sorella, per le ambizioni pubbliche che nutre in quanto direttrice della maggiore impresa mediatica di Tebe 9 e per avversione al fratello «terrorista» (p. 56). Antigone tuttavia ottiene segreto appoggio da parte di Giocasta 2, che da tecnico di ibernazione ha accesso alle spoglie di Polinice. Tiresia cerca di dissuadere Antigone per un motivo di cui non ricorda nulla, avendo subito un parziale lavaggio del cervello da parte di Creonte⁷³. Antigone visita Giocasta e Crisippo; quest'ultimo le rivela che Edipo non ha ucciso il padre, essendo nato dall'unione adulterina di lui, amasio dello sterile Laio, con Giocasta (p. 66), e che poi, accortosi dell'incipiente trasformazione ferina dei piedi e delle scapole, il re ha preferito farsi ibernare; l'incesto ha funto da alibi mediatico (pp. 67-70)⁷⁴. Polinice stesso, trovandosi nelle medesime condizioni metamorfiche (che toccheranno anche ad Antigone), si era consegnato a Creonte dopo il fratricidio. Emone intanto cerca inutilmente di convincere Ismene a intercedere presso Creonte. Turbata dalle rivelazioni di Crisippo, Antigone agogna riscontri precisi dal padre, ma è frenata da Giocasta 2, secondo la quale un decongelamento troppo rapido causerebbe cecità (p. 82); secondo il clone, inoltre, la testimonianza di Crisippo è totalmente falsa. Antigone riceve infine campioni del Dna di Polinice (p. 84).

⁷² Ismene risulta qui la primogenita, come in ANOUILH 1944 (5: Ismene – «Je suis l'aînée», «Sono la maggiore») e nel *Preludio* dell'*Antigone* brechtiana (dove la Seconda sorella, identificabile con Antigone per le generose intenzioni verso il fratello, dipende psicologicamente dalla Prima), ma contro la tradizione classica (vd. per es. Eur. *Phoen.* 57-58).

⁷³ L'oblio dunque è dovuto a cause meccaniche, non psicologiche come nel dramma edipico del 2003.

⁷⁴ Oltre allo scagionamento dal reato di parricidio, si noti la parziale derubricazione dell'altra imputazione classica, qui adombrata da una nuova e più clamorosa circostanza.

ATTO II (pp. 87-131)

Antigone, provata da tante sorprese⁷⁵, confessa a Emone il turbamento che investe la propria individualità («Ho paura di essere ciò che sono»: «Sinto medo de ser o que sou», p. 87). Emone, intenerito, si offre di diventare il padre adottivo di Polinice redivivo; il rifiuto di Antigone però lo irrita e lo induce a credere che la donna si trincerì in una «fobia affettiva» tollerante del solo fratello (p. 88); Antigone replica infastidita che non ha bisogno del «divano dell'analista» (p. 89)⁷⁶. Giocasta 2 visita Tiresia per rivelargli che ha scoperto di essere depositaria di informazioni affidate dallo stesso ingegnere perché non fossero distrutte dal regime (si tratta tra l'altro di documenti incriminanti su Creonte); le ha scaricate su un *chip*. L'ingegnere commenta stupito: «Il creatore ha custodito segreti nella sua creatura, segreti che lui stesso ignora. È un buon argomento per un *thriller* teologico» («O criador guardou segredos na sua criatura, segredos que ele próprio desconhece. É um bom argumento para um *thriller* teológico», p. 92). Mentre verifica l'attendibilità delle asserzioni di Crisippo, Tiresia esamina l'utero di Antigone mediante ecografia, prima di affidarla al collega Chirone (*Quíron*)⁷⁷ non avendo il coraggio di esporre il referto; a Emone però confida che Antigone non può concepire, possedendo un «utero infantile» (p. 96)⁷⁸. Il problema sarebbe facilmente risolvibile se non urgesse l'operazione di im-

⁷⁵ La tragicità del dramma, se pure è ammissibile in tale forma, consiste tutta negli *aprosdoketa* ansiogeni che si susseguono senza un termine certo, al di fuori di ogni paradigma di contenimento. Quando però Tiresia sentenza: «È possibile che accada qualsiasi cosa a Tebe 9» («Tudo é possível acontecer em Tebas 9»), ogni tensione si placa nell'euforia comica (94). Nemmeno l'inquietante sentenza solipsistica pronunciata da Creonte («Voi siete la mia fantasia cerebrale»: «Vocês são a minha fantasia cerebral», 131) si può considerare autenticamente tragica, in quanto l'enunciato non è dimostrato sulla scena.

⁷⁶ Di nuovo maliziosamente Rosa formula, per bocca di Emone, l'etimologia da lui preferita del nome della protagonista: «Perché neghi la vita, come se facessi eco al nome che ti hanno dato?» («Por que é que negas a vida, como se fizesses eco do nome que te deram?», 89).

⁷⁷ Le competenze mediche di Chirone sono attestate sin da Hom. *Il. IV* 218-9; *XI* 830 sgg.

⁷⁸ Altra possibile declinazione etimologica del nome della protagonista, nel segno della sterilità.

pianto per l'incarnazione dello spirito di Polinice⁷⁹; inoltre, gli esami confermano le parole di Crisippo. Antigone, non vista, ha intercettato la conversazione; come ha compreso Emone, una volta esclusa dalla maternità diviene sensibile all'«appello irresistibile» della morte, cui soggiacque lo stesso Polinice per scongiurare la trasformazione del proprio corpo. Rimasta sola, Antigone si denuncia in forma anonima alle autorità (p. 102). Durante l'incontro con Creonte, dichiara mendacemente di essere incinta del clone di Polinice; lo zio la condanna pertanto all'ibernazione, che comunque non nuocerà né a lei né al presunto embrione (pp. 107-108). Giocasta 2 attira Creonte in una trappola: con il pretesto di volergli svelare il retroscena della cospirazione, lo spingerà a compromettersi davanti alle telecamere nascoste di Ismene. Giocasta 2 sa che Creonte violentò Antigone quando era bambina, dopo averla ubriacata, e cancellò dalla memoria di Euridice (poi Tiresia) e Giocasta 1 le tracce del suo misfatto (p. 113). Creonte uccide Giocasta 2 con un veleno dall'effetto istantaneo, ma ormai Ismene ha registrato tutto. Rifiutando un farmaco preparatorio indispensabile, Antigone si vota alla morte; a Meteco spiega che percepisce ormai la futilità della vita («Sentire che ciascuno di noi è il passatempo futile di un dio folle, che se la ride a nostre spese»: «Sentir que cada um de nós é o passatempo fútil de um deus louco, que se ri à nossa custa», p. 119), sbottando in espressioni truculente e spietate contro la natura corporea dell'essere umano; poi, registrato un messaggio di congedo in cui dichiara di cercare non la morte, ma la libertà, entra nel congelatore (p. 123). Nel corso di una conferenza stampa, Ismene si candida alla presidenza di Tebe 9 (accuse sarcastiche le giungeranno da Emone: pp. 126-127); si batterà perché i mutanti siano accettati. Le ultime parole di Creonte, apparentemente dettate da spirito di vendetta, denunciano la natura fazzia, derivata e indefinitamente riproducibile dei personaggi mitici (e allusivamente l'identità mitica di ogni essere umano): «Siamo tutti imitazioni dozzinali di altri

⁷⁹ La battuta che Emone pronuncia sulla caparbieta di Antigone tradisce la teagagine della cronaca contemporanea: «Ma questo lato dogmatico è una novità per me. Sembra una fondamentalista» («Mas esta faceta dogmática é para mim novidade. Parece uma fundamentalista», 97).

prima di noi. Ci sono già stati altri Tiresia e altre Antigoni, altre Ismeni e altri Creonti a vivere farse e tragedie simili alle nostre, in altri scenari e indumenti. La nostra vita non è originale. È una copia tardiva. Facciamo parte di un gioco programmato. Antigone muore sempre alla fine. Io ho bisogno che mi odino per essere Creonte. Tiresia è un saggio indeciso, che cambia sesso come si cambiano i calzini. Emone e Ismene, mi spiace dirlo, sono figure secondarie. Qualcuno inventa la nostra vita *online* e si diverte a giocare a palla con i nostri neuroni. Ci piacciono i giochi virtuali e non ci accorgiamo che siamo il gioco di altri che ci manipolano. Voi siete dei bifolchi. Prendete sul serio la finzione che interpretate» (p. 130)⁸⁰.

I temi salienti sono l'alienazione dell'uomo (e in generale della natura) nell'artificio, fino allo smarrimento dei confini tra creatore e creatura (cfr. *ibid.*, p. 9); il disincanto circa la controllabilità del destino umano e nel contempo la persistenza del modello tecnocratico (con risvolti frankensteiniani); il totalitarismo. Come si è osservato, d'altro canto, lo stile dissacrante, principalmente a causa della componente salace, neutralizza le virtualità propriamente tragiche, corroborando di riflesso quelle comiche. La preservazione inedita di Edipo, Giocasta (1), Emone e addirittura Crisippo accanto a Ismene sembrerebbe aggettare verso un *sequel*, già propiziato dalle comuni aspettative in una manipolabilità tecnologica del reale più ardita di qualsivoglia fantasia degli antichi.

⁸⁰ «Somos todos imitações baratas de outra gente antes de nós. Já houve outros Tirésias e outras Antígonas, outras Ismenas e outros Creontes, a viverem farsas e tragédias parecidas com as nossas, noutros cenários e roupagens. A nossa vida não é original. É uma cópia tardia. Fazemos parte de um jogo programado. Antígona morre sempre no fim. Eu preciso que me odeiem para ser Creonte. Tirésias é um sábio indeciso, que muda de sexo como quem muda de peúgas. Hémon e Ismena, lamento dizê-lo, são figuras secundárias. Alguém inventa a nossa vida *online* e diverte-se a jogar à bola com os nossos neurónios. Gostamos de jogos virtuais e desconhecemos que somos o jogo de outros que nos manipulam. Vocês são uns parolos. Levam a sério a ficção que interpretam».

ABSTRACT

In the 21st century, the already substantial corpus of Portuguese plays inspired by the Theban myth has been increased by two works by Armando Nascimento Rosa, which strike for both their originality and their virtuosity: *Um Édipo – O drama ocultado, mitodrama fantasmático em um acto* (*An Oedipus – The untold story. A ghostly mythodrama in one act*), 2002-2006, printed in 2012, and *Antígona Gelada* (*Frozen Antigone*), 2008. These plays do not form a dilogy, at least in a consistent way, since their contents are factually incompatible; they instead substantiate two points of view about the Labdacides myth, in the former case by giving prominence to the underlying subject matter of homosexuality (the 'early sin' of Laius and its consequences); in the latter, by transposing the traditional story to a dystopian space station with its technocratic society. Beyond the dramaturgical differences, these texts testify to the hermeneutic research of Rosa and his mythopoetic flair, nourished by the classics and by the lesson of masters like S. Freud, C. G. Jung, and J. Hillman.

KEYWORDS

Armando Nascimento Rosa – Sophocles – Reception Studies – Antigone – Oedipus

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANOUILH, J., *Antigone*, 1944, in «Northlea En Direct: bibliothèque en ligne (F4/5)» (<http://french.chasgg.utoronto.ca/as-sa/editors/antigone.htm>) <ultimo accesso: 29 settembre 2017>.
- BETHE, E., *Chrysippos* in *RE* 3, 2 (1899), 2498-2500.
- BETTINI, M., BRILLANTE, C., *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2002.
- BETTINI, M., GUIDORIZZI, G., *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2004.
- BOTTIROLI, G., *Letteratura e psicanalisi*, in *Enciclopedia Treccani*, Appendice 2000 (LE-Z), Roma 2000, 67-69.
- CARLSON, M., *Serpentes copulantes. Um Édipo, de Armando Nascimento Rosa – A história que não foi contada: um mitodrama fantasmático em um acto*, in A. NASCIMENTO ROSA, *Três peças mitocríticas. Um Édipo – O drama ocultado, mitodrama fantasmático em um acto*, trad. in portoghese di Daniele Avila, vol. I, Coimbra [2006] 2012, 11-42.

- COCTEAU, J., *Théâtre complet*, édition publiée sous la direction de M. Décaudin, Paris 2003.
- CUCCORO, C., *Prometei lusofoni (secc. XX-XXI): appunti di lettura*, in PATTONI 2015, 621-648.
- EITREM, S., *Manto* in *RE* 14, 2 (1930), 1355-1359.
- DO CÉU FIALHO, M., *Prefácio* in ROSA 2008a, 7-15.
- FUSILLO, M., *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma 2007.
- MASTROMARCO, G., *Il seduttore sedotto: da Omero ad Aristofane*, «Synthesis», 4, 1997, 3-20.
- MATELLI, E., *La materia di Elena e del suo doppio: le derive artistiche di un mito*, «Itinera», 9, 2015, 28-46.
- PADUANO, G., *Lunga storia di Edipo Re (Freud, Sofocle e il teatro occidentale)*, Torino 1994.
- PATTONI, M.P. (a c. di), *Prometeo: percorsi di un mito tra antichi e moderni*, Milano 2015 («Aevum antiquum», n.s. 12-13, 2012-2013).
- POZZOLI, O., *Il dramma satiresco*, in: *Eschilo – Sofocle – Euripide, Drammi satireschi*, premessa di G. Zanetto, introduzione, traduzione e note di O. Pozzoli, Milano 2004, 17-130.
- RE*, *Paulys Realencyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*, neue Bearbeitung begonnen v. G. Wissowa, fortgeführt v. W. Kroll und K. Mittelhaus, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen herausgegeben v. K. Ziegler, Stuttgart - München, 1894-1980.
- ROSA, NASCIMENTO, A., *Antígona Gelada*, Coimbra 2008. [a]
- ROSA, NASCIMENTO, A., *Nota de abertura* in ROSA 2008, 17-19. [b]
- ROSA, NASCIMENTO, A., *Três peças mitocríticas. Um Édipo – O drama ocultado, mitodrama fantasmático em um acto*, vol. I, Coimbra 2012. [a]
- ROSA, NASCIMENTO, A., *Nota de abertura* in ROSA 2012, 7-9. [b]
- ROSA, NASCIMENTO, A., *Um Édipo, O drama ocultado (postfácio à peça)*, in ROSA 2012, 121-147. [c]
- SCARPI, P. (a c. di), *Apollodoro, I miti greci (Biblioteca)*, Milano 2013¹¹.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di luglio 2019