

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

GUIDO PADUANO

Colpa e diritto nella produzione tragica del V secolo sul mito dei Sette a Tebe

1. Il mito dei Sette a Tebe, ricordato nell'*Iliade* da due degli Epigoni, Diomede e Stenelo, ha interessato tutti e tre i grandi tragici del V secolo; e di tutti e tre ci sono pervenute opere che lo investono, o come oggetto primario della drammaturgia o come efficace sfondo di vicende che gli sono collegate.

La tragedia di Eschilo che porta questo titolo, rappresentata nel 467 a.C. come terza di una tetralogia dopo *Laio* ed *Edipo*, inscena la difesa di Tebe, organizzata dal figlio di Edipo Eteocle contro l'esercito raccolto dal fratello Polinice per sostenere le proprie pretese al trono, e si chiude con il mutuo fratricidio. Nell'esodo, che è quasi unanimemente considerato in tutto o in parte spurio¹, si affaccia il dibattito sulla sepoltura di Polinice, che è l'indimenticabile argomento dell'*Antigone* di Sofocle, del 441 a.C. All'incirca quindici anni dopo, nelle *Supplici* di Euripide, il diritto alla sepoltura esce dal γένοϛ di Edipo per riguardare gli alleati di Polinice, ed è sostenuto con la forza delle armi dal re di Atene Teseo.

Attorno al 410 si collocano le *Fenicie* di Euripide, che prendono il nome dal Coro di giovani donne che, in viaggio verso Delfi, dove sono consacrate al tempio di Apollo, assistono allo svolgersi della guerra: l'argomento riprende i *Sette* di Eschilo, differenziandosene per scelte di forte valore metalinguistico², e allargando il campo dei personaggi anche a Giocasta che, contraddicendo la tradizione già omerica, non si è suicidata dopo la scoperta dell'incesto, e a un Edipo non ancora esule.

Infine nell'*Edipo a Colono*, opera postuma di Sofocle, il conflitto tra i fratelli viene discusso prima che arrivi alla sanguinosa soluzione, ma quando essa già appare inevitabile, addirittura so-

¹ Riserve sulla vulgata sono state affacciate da LLOYD-JONES 1959 ed ERBSE 1974.

² Analisi in FOLEY 1985, 106-146, e SAÏD 1985.

vradeterminata, dalla caratterizzazione dei contendenti e dalla maledizione di Edipo, che grava con terribile rilievo sulla scena.

Quello che mi propongo è un rapido esame comparativo, limitato alla drammatizzazione delle cause della guerra e del suo fondamento etico-giuridico. L'aver usato nel titolo il termine «mito» mi obbliga a una precisazione metodologica: non si tratta di risalire dallo sciame delle varianti a una presunta sostanza primigenia del senso, ma di percorrere il cammino opposto, ritrovando nella diffrazione della stessa materia del contenuto opposizioni che, come nel caso più vistoso e certo più studiato delle *Elette*, sono riconducibili a diverse visioni del mondo, e al dialogo a distanza fra tradizione culturale e attualità.

2. Almeno nella prima parte dei *Sette*, che fissa una volta per tutte quantità e qualità dell'identificazione emotiva, nessuna voce rappresenta, o anche soltanto porta l'eco di un punto di vista estraneo alla città e al suo bisogno di autoconservazione di fronte alla minacciosa presenza dell'esercito nemico: questo bisogno è drammatizzato mediante la contrapposizione fra il Coro di donne tebane, terrorizzato dal pericolo e dai presagi di devastazione, stupro, saccheggio, e il re Eteocle, che le rimprovera aspramente per il loro autolesionistico disfattismo, cui contrappone la propria sollecitudine efficace nel prendere gli opportuni provvedimenti per la difesa: giusta le sue previsioni, essi saranno in grado di smontare il castello dei roboanti propositi nemici.

Neanche la preghiera agli dei che occupa larga parte della parodo investe a fondo il problema della responsabilità della guerra (vv. 169-172):

Non consegnate la città in preda alle lance di un esercito che parla una lingua straniera: ascoltate in piena giustizia le suppliche, le mani tese di noi fanciulle.

La giustizia qui invocata è il valore che regola la correttezza del rapporto rituale fra la cittadinanza e i suoi protettori, gli dei poliadi, non quello fra le due parti belligeranti; anzi, la menzione di «un esercito che parla una lingua straniera» nasconde, o

rimuove, o censura la terribile specificità di *questa* guerra, che dentro l'alterità insinua il cancro della paradossale familiarità, annoverando tra le file dell'esercito straniero l'altro figlio di Edipo.

Del tutto diversa è la concezione della giustizia chiamata in causa dall'insegna di Polinice, ultima a venir descritta dal messaggero (vv. 642-648):

Ha uno scudo nuovo, rotondo, sul quale è applicata una doppia insegna: si vede una donna che con atteggiamento modesto conduce un guerriero armato, raffigurato in oro. Dice di essere la Giustizia e la scritta recita: «Riporterò quest'uomo: avrà la città e il ritorno nella casa paterna».

Ribatte Eteocle, mirando a distruggere, come ha fatto per le altre insegne dei nemici, il carattere ominoso e preoccupante (vv. 662-671):

Se la Giustizia, la vergine figlia di Zeus, fiancheggiasse le sue opere e le sue intenzioni, questo potrebbe essere: ma da quando nacque, andando in esilio dall'oscuro grembo materno, quando fu allevato e arrivò alla giovinezza, quando sulle guance gli crebbe la barba, mai la Giustizia lo degnò di uno sguardo: e neppure adesso credo che sarà al suo fianco per la rovina di questa terra. Oppure sarebbe pienamente giusto dire che la Giustizia porta un nome falso, se sta assieme a un uomo capace di tutto.

A prescindere dall'efficacia retorica che possiamo accreditare a queste parole, è evidente che esse sono del tutto sprovviste di valore argomentativo³, e non sono altro che un'aggressione verbale uguale e contraria a quella semiotica con cui Polinice accompagna l'azione militare. La negazione del termine valoriale («sarebbe pienamente giusto dire che la Giustizia porta un nome falso») è altrettanto immotivata della sua affermazione.

L'equilibrio tuttavia si era alterato poco prima, al momento di riferire il rimprovero fatto a Polinice dall'indovino Anfiarao, suo alleato solo perché costretto dalla vanità della moglie Erifile (vv. 580-586):

³ Cfr. AÉLION 1983, 211.

Quale impresa gradita agli dei, bella da dire e da ascoltare per i posteri è devastare la patria e gli dei congiunti, facendo irruzione con un esercito straniero? Quale giustizia potrà estinguere una fonte materna? E la patria presa con la forza delle armi come potrà dirsi mai tua alleata?

L'indiscussa saggezza di Anfiarao stabilisce un principio che vedremo valere, esplicitamente o *ex silentio*, in tutti i nostri testi, e scavalcare la stessa ambivalenza della δίκη: nessuna giustizia infatti può restare valida nel momento in cui porta a «estinguere la fonte materna», a violare cioè i valori parentali indicati dal termine «patria» che già ai vv. 14-20 Eteocle esaltava, esortando i concittadini

a difendere la città e gli altari degli dei, e non lasciar estinguere i loro culti, e i figli e la terra madre, carissima nutrice: lei vi ha allevati quando da piccoli strisciavate sul suo suolo benigno perché foste cittadini e guerrieri fidati in vista di questo dovere.

Altro concetto destinato a diventare topico è l'etimologizzazione infausta del nome di Polinice, che tornerà nella parodo di *Antigone* (v. 111) e nelle *Fenicie* (vv. 637, 1494).

Condannare l'azione militare di Polinice contro la patria *independentemente* dalle sue ragioni è stabilire un limite logico al disotto del quale non si negano possibili torti di Eteocle, ma nemmeno si affermano: in effetti la sua colpevolizzazione, diffusa nella critica, è il frutto di una teoria aprioristica e generalizzata: nella fattispecie dipende da una cieca e ottocentesca fiducia nel possesso della verità suprema da parte del Coro credere che esso colga nel segno addebitando a Eteocle il torto di voler affrontare alla settima porta il fratello; ho discusso la questione su questa stessa rivista⁴, per cui mi limiterò a ricordare a volo d'uccello i principali argomenti: 1) il Coro ha approvato tutte le scelte precedenti che hanno assegnato a ogni porta della città un difensore, e si contraddice biasimando l'ultima che deriva da quelle per semplice differenza; 2) l'ipotesi che il sovrano si sottragga al dovere di combattere personalmente e ottenga così una vittoria che il Coro

⁴ PADUANO 2013.

stesso definisce κακίην, ignobile (v. 716), è certo in armonia col narcisismo originario che è il sentimento guida di tutti i cori, ma in totale contrasto con l'etica aristocratica che riconosce il suo archetipo nell'Ettore del XXII dell'*Iliade*; 3) l'impulso sanguinario, il delirio che viene addebitato a Eteocle, è una interpretazione peculiare ed erronea del suo reale atteggiamento che resta, come prima, del tutto razionale: come prima aveva dissipato il panico e le fobie del Coro, riducendo a livello di apparenza e mistificazione la minaccia nemica, così adesso dissipa la sua patetica illusione che si possa andare oltre la necessità divina, sfuggendo al destino che si è fissato una volta per tutte sui Labdacidi quando Laio ha disobbedito al divieto oracolare di avere figli. La determinazione a uccidere e morire nasce in Eteocle dall'accertamento dell'inevitabile, e dall'inevitabile acquiescenza.

Parimenti è oscura la responsabilità, congiunta o disgiunta, che possono aver avuto i figli di Edipo nel provocare la maledizione paterna, con l'augurio che si spartissero col ferro l'eredità paterna⁵.

3. È forse opportuno considerare a parte l'esodo dei *Sette*, rigurgitante di anomalie, qualcuna delle quali riguarda il punto specifico da me considerato.

La conclusione della guerra induce nel Coro sentimenti ambivalenti, di sollievo per la salvezza per la città e di dolore per la morte dei due fratelli, come ambivalente è risultata nei confronti di Eteocle, vittorioso capo dello stato e dell'esercito, ma soffocato nelle spire del destino familiare.

Segue il compianto, nel quale si inseriscono le nuove voci delle sorelle Antigone e Ismene, e che considera su un rigoroso piano di equilibrio i due fratelli fino a quando viene introdotto l'elemento di novità rappresentato da un araldo portatore di una decisione dei *probuloi*: la parola può indicare, come nell'*Agamennone* (v. 386) una generica funzione di consiglio⁶, o può recidere ogni

⁵ Giustamente LLOYD-JONES 1959, 84, minimizza il problema.

⁶ Cfr. LLOYD-JONES 1959, 94-95.

rapporto con la cronologia di Eschilo se allude alla magistratura attiva in Atene dopo la spedizione in Sicilia: questa ipotesi mi pare più probabile in considerazione del carattere formale del provvedimento.

La decisione suona devastante, comportando la separazione del destino *post mortem* di Eteocle, a cui sono riconosciuti gli onori funebri, e Polinice, che ne viene invece escluso «perché avrebbe distrutto la città dei Tebani, se un dio non si fosse messo da ostacolo alla sua lancia, e anche da morto ha la contaminazione degli dei della patria che ha disprezzato» (vv. 1015-1018).

Ma Antigone controbatte questa decisione con l'argomento che il vincolo della parentela, che comporta l'obbligo del seppellimento, è una forza prevalente e prioritaria (vv. 1031-1034):

Hanno una forza terribile le viscere (σπλάγχχνον)⁷ comuni dalle quali siamo nati, da una madre infelice e da un padre sventurato. Perciò, anima mia, condividimi di buon grado i suoi mali anche se non vuole⁸, essendo lui morto e tu viva, ma con anima congiunta.

Poco oltre, Antigone si spinge a contestare le motivazioni del divieto, eccependo che Polinice «ha subito un torto e lo ha ricambiato» (v. 1049), e attirandosi la risposta che «la sua azione è stata contro tutti, non contro uno solo».

Il dissidio non si risolve, e il corteo funebre si divide in due seguendo le esequie dei due fratelli, senza che il divieto venga fatto valere in alcun modo.

Per questa sezione del testo emerge con tutta evidenza la suggestione di una dipendenza dall'*Antigone*. Suggestione che potrebbe essere ingannevole⁹, o forse secondaria – sempre nell'ambito dell'atetesi – rispetto a una più probabile dipendenza dall'esodo delle *Fenicie*¹⁰, tragedia in cui il tema della sepoltura

⁷ FRAENKEL 1964, 63, obietta all'uso del singolare con questo significato.

⁸ ἄκοῦντι è incongruo, come rilevato da WILAMOWITZ 1914, 94; HUTCHINSON 1985, 215, lo spiega come puro complemento retorico all'antitesi.

⁹ Come argomenta LLOYD-JONES 1959, 97. WUNDT 1906, 360-361, ha indicato una diversità di motivazioni del divieto in *Antigone* e nell'esodo dei *Sette*, che si riferiscono rispettivamente alla sfera divina e umana. Nello stesso senso differiscono le motivazioni della ribellione di Antigone, come ha ben indicato AÉLION 1983.

¹⁰ Cfr. HUTCHINSON 1985, 209-211.

ha radicamento organico – il che non l'ha salvato da un altrettanto sistematico tentativo di assegnarlo all'interpolazione, con un procedimento che è eufemistico definire, con Mastronarde, «methodologically dubious»¹¹.

È infatti Eteocle a esprimere prima del duello il divieto di seppellire il fratello, in contraddizione aperta – e a mio parere dotata di spessore metalinguistico – con il passo dell'*Antigone* (v. 515) in cui la protagonista rinfaccia a Creonte che Eteocle stesso, se potesse parlare, sarebbe in disaccordo con lui:

Alla città e a te, Creonte, impongo che se la mia parte prevale, il corpo di Polinice non sia mai sepolto in terra tebana¹², e che chi lo seppellirà sia messo a morte, fosse anche uno della famiglia (vv. 774-777)¹³.

Di contro, è altrettanto esplicita la richiesta di Polinice morente (vv. 1447-1452):

Seppelliscimi, madre, e tu, sorella, nella terra della patria, e smorzate la collera della città verso di me, in modo che della terra patria possa ottenere almeno questo, anche se ho distrutto la mia casa. Chiudimi le palpebre con la tua mano, madre, e addio. Già mi avvolge la tenebra¹⁴.

Il valore prioritario del γένος, dato come motivazione della ribellione di Antigone nell'esodo dei *Sette*, è comune alla tragedia di Sofocle, dove assume forme scultoree e indimenticabili

¹¹ MASTRONARDE 1994, 368. Oltre al suo commento, fondamentali per la discussione di questo problema sono FRIEDRICH 1939, FRAENKEL 1963, ERBSE 1966.

¹² Non si è prestata dovuta attenzione al fatto che questa formulazione è priva dell'integralismo sacrilego che ha il decreto di Creonte di *Antigone*, ed è molto più facilmente integrabile con le usanze greche: si pensi che lo stesso Edipo, a motivo del pur involontario parricidio, non può essere sepolto a Tebe (*Oed. Col.* 407).

¹³ Il passo, considerato interpolato da FRIEDRICH 1939, 288-289, e da FRAENKEL 1963, 34-37, è giustamente difeso da DILLER 1964, 649, e da MASTRONARDE 1994, 368-370.

¹⁴ L'espunzione dei vv. 1447-1450, proposta da HOSE 1990, 69-70, già di per sé gratuita, è resa ulteriormente improbabile dal commovente nesso con la preghiera a Giocasta del v. 1651: chiudere gli occhi del morente è concepito come una prima parte delle onoranze funebri. FRIEDRICH 1939, 287, e FRAENKEL 1963, 101, negano che prelude alla discussione del divieto di sepoltura, considerandolo invece un mezzo per caratterizzare Polinice (argomento la cui fragilità non è sfuggita a DILLER 1964, 649; il problema è discusso in LESKY 1996, 682-684).

(«Giacerò accanto a lui, e saremo ancora cari l'uno all'altro», v. 73), e alle *Fenicie*, con una formulazione che fa pensare a un diretto influsso sofocleo («È una cosa nobile che due persone care giacciono accanto», v. 1659)¹⁵.

Le affinità lessicali tra *Sette* e *Fenicie*, ricapitolate da Hutchinson¹⁶, sono piuttosto deboli e banali¹⁷, ma io credo si possa addurre una prova più convincente: la giustificazione o attenuante che l'Antigone pseudo-eschilea adduce per l'azione di Polinice contro Tebe, quella di aver risposto a un torto subito, trova riscontro *solo* nelle *Fenicie*: «in che cosa ha prevaricato, se ha cercato di recuperare la sua parte di terra?» (v. 1655).

Di questo tema, che corrisponde a un movimento apologetico nei confronti dell'assalitore che attraversa, come vedremo, tutta l'azione drammatica delle *Fenicie*, non c'è traccia nell'*Antigone* (come non ce n'è nel testo certo di Eschilo); e la discrepanza ideologica creata dalla sua assenza o presenza è di primaria importanza.

Nell'ottica della protagonista dell'*Antigone* che si afferma come universalmente valida – per quanto la critica sia ancora infestata dalle conseguenze dell'infelice interpretazione di Hegel – il diritto dei morti a ricevere da parte dei loro φίλοι le onoranze funebri è considerato un assoluto, che prescinde da ogni valutazione dei loro comportamenti e delle loro azioni in vita. Lo mostra con ogni desiderabile chiarezza l'andamento della sticomitia con Creonte (vv. 518-521):

CR. Ma devastava questa terra, e l'altro la difendeva contro di lui.

ANT. Eppure Ade esige queste norme.

CR. Ma non è equo trattare il buono come il malvagio.

ANT. Chissà se è questa la legge che vige laggiù!

Si vede bene come Antigone non contesti l'opposizione di valori che pone i due fratelli da parti opposte rispetto alla comunità civica, ma la consideri superata dalla legislazione relativa ai morti, le celebri leggi non scritte, con tutta evidenza sovraordinate al

¹⁵ Cfr. MASTRONARDE 1994, 616.

¹⁶ HUTCHINSON 1985, 209.

¹⁷ Così LLOYD-JONES 1959, 108.

semplice editto (κήρυγμα) di Creonte – se il cieco potere tirannico non lo applicasse col terrore.

Suona così a vuoto la retorica del sarcasmo che Creonte aveva applicato agli dei, escludendo che potessero condannare la sua azione (vv. 284-287):

Premiano forse con l'onore della sepoltura, come fosse un benefattore, l'uomo venuto a bruciare le colonne dei templi, le statue, la loro terra, a distruggere le loro leggi?

Lo stesso dibattito ha andamento e termini analoghi nelle *Supplici* di Euripide, dove l'araldo tebano sostiene che l'esito della guerra, come è stato voluto dagli dei, avalla la decisione di negare sepoltura ai caduti, e apostrofa così Teseo (vv. 504-505):

O vantati di essere più saggio di Zeus, o ammetti che giustamente gli dei hanno punito i malvagi.

Ma il re di Atene replica ammettendo le colpe dei caduti («se avete subito qualche torto da parte degli Argivi, sono morti, li avete gloriosamente respinti e la giustizia ha fatto il suo corso», vv. 528-530) solo per proclamare l'intoccabilità del loro diritto alla tomba: l'autorità a cui si fa ricorso è in questo caso il Πανελλήνων νόμος (v. 526), cui viene attribuito un valore maggiore rispetto alla legislazione delle singole poleis.

4. Fin dal prologo, che attua nella forma più estesa lo schema euripideo che è oggetto di scherno nelle *Rane* di Aristofane, le *Fenicie* si dedicano ad approfondire le cause della guerra, la responsabilità e la reciproca posizione dei due fratelli, dopo che Giocasta ha narrato *ab ovo* la fondazione di Tebe, l'oracolo trasgredito da Laio, l'esposizione di Edipo, l'inconsapevole parricidio, l'incesto conseguente alla vittoria sulla Sfinge, la nascita dei quattro figli: nella menzione dei due maschi una formula epica di cortesia indugia su Polinice (κλεινήν [...] Πολυνείκους βίαν, v. 56), mostrando fin d'ora una preferenza inequivocabile¹⁸. Dopo la tragica scoperta, Edipo si è accecato e, rinchiuso in casa dai due

¹⁸ Cfr. MASTRONARDE 1994, 159-160.

figli (come rimarca anche Tiresia ai vv. 874-875), ha scagliato su di loro la maledizione già nota dai *Sette*. Per scongiurarla Polinice ed Eteocle hanno stabilito di regnare a turno per un anno, mentre l'altro fratello andava in esilio, onde evitare ogni contatto da cui potesse scaturire un conflitto. Ma dopo il primo anno di regno, il più anziano dei due, Eteocle, è mancato ai patti, e Polinice ha raccolto un esercito sotto gli ordini del suocero Adrasto per sostenere col mezzo estremo della guerra la rivendicazione della sua parte¹⁹ (μέρη, v. 80): terminologia che mette in luce la legalità della richiesta²⁰. Qui il prologo si conclude con l'annuncio dell'iniziativa che la stessa Giocasta ha preso, di invitare i due figli a un incontro, garantito da una tregua.

Nella scena successiva, la cosiddetta τειχοσκοπία, un vecchio servitore ragguaglia Antigone sull'esercito nemico, nominando e descrivendo l'uno dopo l'altro Ippomedonte, Tideo, Partenopeo, lo stesso Polinice e Capaneo. L'atteggiamento di Antigone è attraversato da una sofferta ambiguità: all'osservazione del servo sulla vastità minacciosa dell'esercito raccolto da Polinice, ribatte esprimendo la preoccupazione che le opere difensive non reggano all'assedio; e alle vanterie di Partenopeo e poi di Capaneo replica con l'augurio che vengano sconfitti e distrutti²¹, manifestando il terrore della cattura in modo che ricorda da vicino i *Sette*²². Ma alla vista di Polinice un impeto irresistibile le ispira il desiderio di volare «al suo collo carissimo» (δέρα φιλάτα, v. 166). Tuttavia gli psicanalisti che frequentano assiduamente la saga tebana possono risparmiarsi ogni illazione e ogni ambiguità incestuosa: la preferenza di Antigone discende dall'esilio patito da Polinice (φυγάδα μέλεον, v. 167) e dalla lunga lontananza (χρόνον, v. 166) come la preferenza accordatagli in Sofocle nasce dall'oltraggio stesso che gli arreca l'editto di Creonte. In ogni caso colpisce lo

¹⁹ Già a questo punto dunque la maledizione di Edipo viene scavalcata come causa, nel suo valore metafisico e drammaturgico, dall'indole dei due fratelli: cfr. su questo punto NEUMANN 1995, 61 e 75.

²⁰ Cfr. MASTRONARDE 1994, 164. Questa limitazione delle pretese di Polinice torna ai vv. 483, 601-603, 1655.

²¹ Cfr. AÉLION 1983, 211.

²² Cfr. FOLEY 1985, 117-119.

slancio emotivo capace di trasformare in immagini di bellezza, fascino, orgoglio le armi portate contro la patria (vv. 168-169).

Nessun giudizio etico sulla spedizione traspare dalle parole di Antigone, ma uno pesantissimo viene pronunciato dal servitore, che commenta la maledizione da lei scagliata contro Partenopeo riecheggiando quasi alla lettera quella che nei *Sette* era l'insegna di Polinice (vv. 154-155):

Così sia, figlia mia: ma costoro giungono nella nostra terra con la giustizia; e temo che questo gli dei lo discernano bene.

Gli fa eco il Coro, che nella parodo riprende il terrore del Coro di Eschilo, e conclude (vv. 256-260):

Argo pelasgica, temo la tua forza e ciò che viene dagli dei: non muove a una lotta ingiusta colui che si dirige a recuperare la sua casa.

Segue l'entrata di Polinice, assai cauto e dubbioso, ma rinfancato dall'omaggio del Coro, che onora in lui un congiunto, in quanto discendente di Agenore, e soprattutto dalla torrenziale monodia di Giocasta, ancora sul tema della lontananza e dell'esilio (che al v. 319 viene attribuito alla $\lambda\acute{\omega}\beta\alpha$ di Eteocle: una posizione assai più netta di quella assunta dalla madre in altri momenti della tragedia)²³: si aggiunge la testimonianza del dolore di Edipo, che si è pentito della maledizione, e la lamentazione tradizionale di non aver potuto celebrare le nozze del figlio.

A sua volta Polinice conferma l'emozione di ritrovarsi in Tebe e la sua convinzione di esserne stato scacciato ingiustamente ($\text{o}\acute{\upsilon}\ \delta\text{u}\text{k}\alpha\acute{\iota}\omega\varsigma$, v. 369); di conseguenza rifiuta ogni responsabilità sull'azione che intraprende contro la propria città: è un fatto compiuto contro la sua volontà ($\alpha\text{kou}\sigma\acute{\iota}\omega\varsigma$, v. 433 – secondo la formula che avrebbe determinato il proscioglimento in tribunale), mentre la volontà che l'ha determinato ($\epsilon\text{kou}\sigma\iota$) è quella dei congiunti più stretti ($\tau\omicron\iota\varsigma\ \phi\iota\lambda\tau\acute{\alpha}\tau\omicron\iota\varsigma$). Un concetto analogo è contenuto nella precedente definizione del soccorso prestatogli dai suoi alleati come $\lambda\upsilon\pi\rho\acute{\alpha}\nu\ \chi\acute{\alpha}\rho\iota\nu$, «un servizio doloroso, ma necessario».

²³ Cfr. MASTRONARDE 1994, 241.

La sua posizione risulta di fatto ammorbidita dalla speranza che la guerra sia ancora una minaccia e non una realtà, e che la mediazione della madre possa avere successo.

Arrivato Eteocle, che tiene a precisare di aver accettato l'incontro col fratello soltanto per riguardo verso Giocasta, quello che può fare la mediatrice è solo cercare di alleggerire la carica di tensione e aggressività reciproca che si esprime nel linguaggio non verbale, nello «sguardo terribile e l'ansimare iracondo» (v. 454) di Eteocle, e nell'atteggiamento sfuggente di Polinice che viene invitato a guardare negli occhi il fratello.

Poi l'agone inizia col discorso di Polinice, che lamenta un torto subito e ha dunque il ruolo dell'attore.

Dichiara in partenza che il suo discorso sarà semplice in quanto aderente alla verità, e in effetti risulta sovrapponibile al resoconto fatto da Giocasta nel prologo: c'è stato un patto stipulato tra i fratelli di comune accordo (e, si sottolinea adesso a v. 474, nell'interesse di entrambi)²⁴, che Eteocle non ha rispettato e che Polinice chiede di riattivare: la fattispecie giuridica si esaurisce qui²⁵, e riscuote la scontata, anche se prudente, approvazione del Coro (vv. 497-498).

Prende poi la parola Eteocle, che si ispira al relativismo sofistico («niente per i mortali è simile o uguale, tranne i nomi: i fatti no», vv. 501-502) per spostare il discorso dal regime del giudizio etico-giuridico, che ha per criterio la giustizia ripetutamente invocata da Polinice²⁶, all'ambito del desideri²⁷: il suo è il desiderio

²⁴ Per la difficile costruzione cfr. MASTRONARDE 1994, 283.

²⁵ MASTRONARDE 1994, 280, trova Polinice in difetto rispetto all'esortazione della madre a «non avere ricordo dei mali di prima», v. 464, che apparenta al principio ispiratore delle amnistie, il μη μνησικακείν (cfr. Thuc. IV 74; non si tratta comunque di un termine tecnico: in Aristoph. *Lys.* 590, a torto addotto da MEDDA 2006,169, i κακά in questione consistono esclusivamente nell'impegno bellico della gioventù ateniese). Ma quel principio si riferisce all'inopportunità di rancori persistenti *dopo* la conciliazione, mentre nel caso presente la rievocazione del torto subito costituisce l'esposizione organica della propria causa, che Polinice è stato invitato, anche formalmente, a sostenere. Vale a dire, riprendendo la lettera delle parole di Giocasta che precedono quelle prima citate, «a considerare soltanto i motivi per cui è venuto».

²⁶ Vv. 471, 490, 496, oltre al prezioso gioco linguistico dei vv. 492-493: «facendo tutto con giustizia, senza giustizia sono privato della patria nel modo più empio».

²⁷ NEUMANN 1995, 69.

di potere (τυραννίς), legittimato dalla sola condizione che si sia o ci si ritenga in grado di appagarlo: «Sarò mai schiavo di quello quando mi è possibile comandare?» (v. 520).

La personalizzazione come divinità della Τυραννίς esprime niente di più che la sua designazione come valore sommo, per il raggiungimento del quale nessuna impresa appare troppo ardua, né salire al cielo né scendere sottoterra (vv. 504-505): a mio parere queste esperienze estreme richiamano anche un forte significato trasgressivo, di violazione di leggi concepite insieme come divine e naturali, violazioni proverbiali come quelle di Bellerofonte o Piritoo, e capaci di inverare con l'esempio la successiva massima di Eteocle che «se bisogna commettere ingiustizia, la cosa migliore è commetterla per il potere, e per il resto serbarsi pii» (vv. 524-525)²⁸: come si vede l'unico suo richiamo alla giustizia ha carattere antifrastico, e scandalizza debitamente il Coro, che ripete la topica condanna euripidea della retorica messa al servizio delle cattive azioni²⁹.

Per estremizzazione dei toni e centralità drammaturgica il discorso di Eteocle è un passo senza paralleli nel teatro greco³⁰: lo può illuminare per contrasto l'analisi del comportamento di Agamennone nell'*Ifigenia in Aulide*, dove una simile brama di potere è dissimulata in modo radicale e coerente come quello con cui invece qui viene proclamata³¹. Si può rintracciare qualche analogia con la ierogamia di Pistetero e Basileia negli *Uccelli*, dove la distanza dei generi comporta una magica leggerezza e anche una

²⁸ Non per questo direi con MASTRONARDE 1994, 296, che Eteocle smentisce il suo relativismo accettando la terminologia di Polinice: al contrario conferma che alla stessa parola (ἀδικεῖν) dà «nei fatti» un significato diverso, ritenendolo un comportamento accettabile a certe condizioni.

²⁹ Cfr. soprattutto *Med.* 576-578, impetuosamente rincarata nella *rhexis* di Medea, *Hec.* 1187-1191, fr. 528, 583 Kn. Ma in verità altre parti del discorso di Eteocle sono difettose di coerenza retorica e di rilevanza logica: assodato che egli non è disposto in nessun caso a lasciare volontariamente il potere, è contraddittorio rimproverare al fratello di aver scelto la via delle armi piuttosto che la trattativa, perché risulta falso che πᾶν γὰρ ἐξαίρει λόγος (v. 516): cfr. SAÏD 1985, 513; NEUMANN 1995, 73.

³⁰ Uno stretto rapporto lessicale si ha con il fr. 250 Kn. (dall'*Archelao*) dove alla τυραννίς viene attribuito il secondo posto fra le entità divine, dopo la morte.

³¹ Questo modello avrà a sua volta fortuna nelle culture successive: basti pensare alla rappresentazione dell'ascesa al trono di Riccardo III nella *history* di Shakespeare.

concretizzazione carnale; si può anche pensare alla teoria della sopraffazione predicata da alcuni sofisti e pervenutaci in parte attraverso il *Gorgia* e la *Repubblica* di Platone. Ma la suggestione più forte scavalca i secoli e rimanda al fascino nero dei tiranni senecani, soprattutto l'Atreo del *Tieste*, più ancora che alle poche spaventose parole che pronuncia, sulla traccia euripidea, l'Eteocle delle frammentarie *Fenicie*.

La lunga risposta arbitrale di Giocasta si rivolge innanzitutto ad Eteocle, e per prima cosa modifica abilmente il quadro che egli stesso ha dato di sé. Alla τυραννίς, la divinità cui il figlio ha espresso la propria integrale devozione, e che indica il possesso del potere, sostituisce la φιλοτιμία, l'ambizione, che a parità di contenuti psichici (come mostra l'uso quasi sinonimico delle due parole nel prosieguo del discorso) indica un movimento verso l'acquisizione. La sostituzione non solo apporta elementi di incertezza e precarietà ma inverte la definizione dello *status quo*, e quelli complementari di mutamento e turbativa: mentre Eteocle parla di un potere che possiede – avendolo arbitrariamente trasformato da transitorio (o periodico) in permanente – Giocasta demistifica la sua come una cupidigia espansiva: a lui passa l'onere della prova per lo squilibrio a cui la comunità è sottoposta, e che viene chiamata in causa ai vv. 559-561:

Su, se ti chiedo, avanzando due possibilità, se preferisci esercitare il potere o salvare la città risponderai «esercitare il potere»?

Τυραννίς e φιλοτιμία si contrappongono entrambe alla giustizia, valore per Giocasta non negoziabile: la φιλοτιμία è senz'altro «una dea ingiusta» (v. 532), la τυραννίς è, con ossimoro dal forte rilievo epigrammatico, «un'ingiustizia fortunata» (v. 549).

Al polo opposto, la lode dell'ἰσότης («uguaglianza») si pone come eliminazione di ogni genere di sopraffazione, mentre dietro l'illustre richiamo all'equilibrio cosmico che già nell'*Aiace* di Sofocle rappresentava il massimo paradigma dell'ordine, è facile intravedere l'impegno patriottico per la pur tanto tormentata democrazia ateniese.

Rivolgendosi poi a Polinice, Giocasta raffigura in modo più

icastico dell'Anfiarao dei *Sette*, ma restando sulla sua lunghezza d'onda, l'insopportabile contraddizione di una vittoria ottenuta contro la propria patria (vv. 571-577):

Dimmi, in nome degli dei: se tu conquistassi questa terra (non sia mai!), come innalzerai trofei a Zeus? Come inaugurerai i sacrifici, dopo aver preso la patria, e cosa scriverai sul bottino dedicato presso le acque dell'Inaco? «Questi scudi Polinice consacrò agli dei dopo aver incendiato Tebe»? Figlio mio, che tu possa non avere mai una simile fama tra i Greci!

È agghiacciante la risposta di Eteocle alle argomentazioni della madre: esse, e con loro ogni possibilità di mediazione e di trattativa, vengono liquidate come mera perdita di tempo.

Si sviluppa così tra i due fratelli un breve e feroce dialogo, dove si attualizza il motivo che nei *Sette* abbiamo visto essere un'indebita illazione del Coro: l'eros di uccidere, la reciproca sete di sangue (v. 622).

A quel punto si arriva dopo che Polinice ha ancora una volta avanzato le sue richieste, parziali e moderate, alle quali Eteocle oppone un appropriamento oltranzistico e totalitario («governerò io la mia casa», v. 602); d'altra parte Polinice non può obiettare all'accusa di essere «nemico della patria» (v. 609) che, nella prospettiva del fratello, gli vieta perfino di pronunciare il nome della madre (v. 612: è all'opera, credo, lo specifico nesso eschileo tra maternità e terra nutrice)³². Contro questa accusa non c'è altra possibilità che ripetere ai vv. 629-630 l'argomento già prima avanzato da Polinice: il suo attacco alla città non è azione volontaria bensì necessitata dal comportamento del fratello.

Nella parte successiva della tragedia, per lungo tempo non si parla di responsabilità né di diritti: è tuttavia pertinente alla valutazione delle parti in causa il fatto che Euripide si dedichi meticolosamente allo smontaggio del protagonista dei *Sette* per quel che riguarda le sue funzioni pubbliche e militari.

L'Eteocle che in Eschilo disponeva con sovrana sicurezza la difesa, fino a coronare nell'esito aulesionistico la nomina dei difensori alle sette porte, qui ricorre ai consigli di Creonte, che a

³² *Supra*, p. 8.

ogni passo marcano la sua insufficienza (a v. 713 attribuita all'inesperienza giovanile, *νεάζων*)³³. La cifra caratteristica del personaggio di Eschilo, la vanificazione delle roboanti vanterie nemiche, è bensì citata a v. 716 («Io so che quelli sono arditi a parole»), ma falsificata dalla risposta di Creonte, che oltretutto si carica di un richiamo all'attualità contemporanea: «Argo gode di qualche considerazione da parte dei Greci».

Nella sequenza successiva, Creonte boccia regolarmente le varie proposte di Eteocle: la sortita in massa dell'esercito, perché affida tutte le *chances* della guerra a un solo azzardo (*ἄπαξ*, v. 723); l'imboscata notturna, perché non assicura la ritirata; l'attacco di sorpresa «perché poi bisogna vincere» (v. 729); la manovra con la cavalleria, perché l'esercito nemico «è protetto tutt'intorno dai carri» (v. 733)³⁴.

Spinto all'exasperazione Eteocle, che chiede se l'unica opzione rimasta non sia la resa (v. 734), si torna al piano di Eschilo, la difesa delle sette porte, ognuna affidata a un responsabile: non solo questa proposta è attribuita a Creonte, ma la sua origine è esplicitata nel bisogno di affiancare *συστρατηγούς* al comandante supremo, perché «un uomo solo non vede tutto» (v. 745). Nella forma discorsiva come nel contenuto progettuale, è sempre l'auto-sufficienza dell'Eteocle di Eschilo che viene negata.

La distinzione tra le sorti della guerra e quelle del *γένος*, che era vivissima in Eschilo, ma attiva soltanto a livello concettuale, viene esplicitata da Euripide come diacronia scenica, per cui si ha prima il sacrificio del figlio di Creonte, Meneceo, decisivo per la salvezza della città, poi sopravviene un primo messaggero a riferire dello scontro in cui sono caduti Partenopeo e Capaneo, proprio i due investiti dalla maledizione di Antigone.

L'esito favorevole del combattimento è presentato come interlocutorio (vv. 1196-1198); inoltre il messaggero riferisce a Giocasta che Eteocle ha sfidato Polinice a un decisivo duello³⁵: Giocasta

³³ MASTRONARDE 1994, 355, richiama il giudizio sulle giovinezza di Serse nei *Persiani*.

³⁴ Su questo passo cfr. GARLAN 1966.

³⁵ Sul carattere tardivo di questo scontro, che non risparmia alle due parti il tributo di sangue, cfr. EBENER 1963, 74; MASTRONARDE 1994, 487.

chiama allora Antigone e le due donne si precipitano nel vano tentativo di impedirlo. Come riferisce un secondo messaggero, sono arrivate in tempo per raccogliere le ultime parole di Polinice e la muta ma affettuosa dipartita di Eteocle.

5. Nell'*Edipo a Colono* la rivalità tra i due fratelli per il trono è riferita da Ismene, che sopraggiunge a portare a Edipo (e ad Antigone) notizie di Tebe: essa è scoppiata di recente (vv. 371-373), dopo una fase in cui entrambi sembravano voler restare nell'ombra e cedere il trono a Creonte. La rivalità è stigmatizzata dal padre come ulteriore violazione dei doveri familiari (vv. 418-419), dopo quella compiuta per omissione, non opponendosi al suo esilio, che a differenza delle *Fenicie* qui precede e non segue la guerra.

L'esilio stesso era desiderato da Edipo, come è testimoniato dall'*Edipo Re* (vv. 1449-1450), nel disperato furore conseguente alla scoperta della verità, ma viene poi sentito come brutale ingiustizia rispetto alla conquista interiore della propria innocenza. Rispetto a questa colpa Edipo pronuncia e riconferma in scena la propria solenne maledizione.

Peraltro la responsabilizzazione precisa del torto subito è nello stesso Edipo piuttosto oscillante; una prima volta la si attribuisce indistintamente a Polinice ed Eteocle (vv. 440-444):

Proprio allora dopo tanto tempo, la città mi scacciò e loro, i miei figli, che potevano soccorrere il loro padre, non vollero: per una piccola parola non detta ho vagato per sempre esule, mendicante.

Nell'aspro diverbio con Creonte, è lui che viene accusato della cacciata di Edipo, presumibilmente a nome della collettività che dice di rappresentare («non mi ha mandato una persona, ma la generalità dei cittadini», vv. 737-738).

Infine, è la volta di Polinice (vv. 1354-1361):

quando tu, sciagurato, avevi il trono e lo scettro che ora tuo fratello tiene in Tebe, tu hai cacciato tuo padre, gli hai tolto la patria, lo hai costretto a indossare queste vesti che adesso ti fanno piangere

a guardarle, adesso che anche tu sei giunto al mio stesso travaglio. Non devo piangere, ma sopportare: finché vivo però mi ricorderò di te come di un assassino.

L'allusione a un periodo di regno esercitato da Polinice è poco chiara e poco conciliabile coi vv. 367-376; ma potrebbe alludere al patto della turnazione, se Polinice è stato il primo a tenere il regno, tanto più che nella versione seguita da Sofocle, il figlio maggiore è lui e non Eteocle (e per questo avverte maggiormente il discredito dell'esclusione, vv. 1422-1423).

Ma ben altro è il valore di verità di questi versi: Edipo smaschera l'identificazione affettiva di cui Polinice si è fatta un'arma che spera possa convincere il padre a seguirlo e in tal modo ad assegnare la vittoria alla sua parte come da responso oracolare (vv. 1331-1332).

Su questa identificazione Polinice ha puntato fin dalla sua entrata in scena (vv. 1254-1256):

Che fare? Devo piangere per prima la mia disgrazia o quella che qui vedo, del mio vecchio padre?

E poi (vv. 1335-1338):

mendicante ed esule sono io, esule sei anche tu: io e te abitiamo presso altri adulandoli; la nostra condizione è la stessa.

Si potrebbe notare che qui Polinice, nell'accentuazione strumentale più che compiaciuta del proprio degrado, commette un errore retorico irrimediabile, coinvolgendo nella medesima umiliazione il rapporto tra Edipo e Teseo, che invece fin dall'inizio ha avuto una squillante e lucente dignità³⁶.

Ma quello che viene soprattutto aggredito dalla proverbiale acutezza di Edipo è il paralogismo, che è anche un sofisma morale, per cui le situazioni di padre e figlio sono uguali e altrettanto compassionevoli solo se vengono considerati gli effetti e taciute le cause: una volta esplicitate quest'ultime, all'ingannevole paral-

³⁶ Si pensi all'apostrofe «figlio di Laio» (v. 553) che di un solo colpo d'ala riscatta, riportandolo alla tradizione aristocratica, l'orrendo viluppo familiare di Edipo.

lelismo in cui Polinice usurpava il ruolo di vittima si sostituisce una catena inarrestabile in cui occupa quel ruolo solo dopo aver avuto quello del carnefice, e non può quindi accreditarsi l'innocenza che in questa tragedia è pertinenza idiosincratca del padre.

Sconfitto dialetticamente, Polinice si ritira, avviandosi a una sconfitta annunciata e inevitabile, dalla quale invano tenta di distoglierlo Antigone: a lei rivolge la preghiera di avere una tomba che richiama da vicino quella delle *Fenicie* (vv. 1409-1410) e che prefigura la situazione di *Antigone*.

Può sorprendere nell'*Edipo a Colono* il silenzio su Eteocle, che viene coinvolto nel discorso solo quando si può accomunarlo a Polinice: questo silenzio è vistoso allorché viene presentato come rappresentante della città Creonte, che in assenza di questa precisazione verrebbe naturale considerare ambasciatore del figlio di Edipo attualmente regnante.

Lo scopo di Creonte è lo stesso di Polinice: portare Edipo dalla propria parte (vale a dire dalla parte di Eteocle), e anche il suo approccio è in parte sovrapponibile a quello di Polinice nella commiserazione iniziale («esule, povero, errabondo», vv. 745-746; «infamia miserevole per te, per me, per tutta la famiglia», vv. 753-754). Anche la sua ipocrisia è demistificata da Edipo, che mostra come il ritorno in patria che gli si richiede sia una finta integrazione e una reale esclusione («tu vieni a prendermi, ma non per portarmi a casa, per collocarmi nelle vicinanze», vv. 784-785); ma Creonte stesso è pronto a gettare la maschera della simpatia sostituendola con la violenza e il ricatto, entrambi esercitati nel rapimento di Antigone e Ismene: questo primo tentativo di distogliere Edipo dalla meta destinata della sua esistenza fallisce per mano di Teseo.

6. Possiamo arrivare a una conclusione che forse suona deludente per chi constati come i più cospicui tratti differenziali nel trattamento della materia tragica siano riconducibili a specificità dei grandi tragici che sono ben note e addirittura vulgate nella storiografia letteraria.

Non ritengo però inutile osservare come queste specificità operino, oltre che con precise manifestazioni espressive, attraverso omissioni e silenziosi spostamenti dei fattori drammaturgici.

Abbiamo visto che la condanna di Polinice è un dato unanime: nessun diritto può assolverlo dall'accusa di matricidio simbolico come Sofocle nell'*Elettra* assolve da quella di matricidio reale Oreste ed Elettra (cheché ne dica la critica mammista). Ma questo zoccolo irriducibile di negatività assume rilievo differente a seconda non solo e non tanto delle varie immagini dell'avversario che possono essergli contrapposte, ma soprattutto dell'ambito concettuale e valoriale che interessa primariamente il poeta.

Nei *Sette* la simpatia, a mio parere incondizionata, di cui gode Eteocle non deriva dai torti di Polinice, ma dall'elementarità del rischio in cui si trova Tebe e dal terrore che la minaccia, e che richiede un'altrettanto immediata ricerca della salute pubblica da parte del sovrano: ad essa Eteocle provvede senza bisogno di professioni esplicite, con la magnifica prova dei fatti, smontando il pericoloso disfattismo del Coro e la credenza nell'invincibilità del nemico.

Ma Eteocle è comunque soggetto alla maledizione del padre e destinato alla rovina del γένος: questa situazione non crea certo due immagini incompatibili del personaggio, e tanto meno due diverse azioni drammatiche, ma opera una distinzione negli ambiti dell'attività umana che definisce il rapporto dell'uomo con il dio, cioè la questione centrale del teatro di Eschilo: da un lato la guerra, il cui esito dipende dalla competenza di chi la gestisce, tanto che affidarsi per intero alla benevolenza divina può essere censurabile, in quanto colpevole trascuratezza dei propri compiti (vv. 223-225); dall'altro la dinamica dell'ἀνάγκη familiare, predefinita e inevitabile, nei confronti della quale la libertà si limita al *modo* di accettare l'inevitabile: e il modo di Eteocle consiste nella lucida lettura della realtà, senza la minima tentazione di cedere all'autoinganno cui lo invita il Coro.

Parimenti marginale è la problematica etico-politica rispetto all'orizzonte delle due tragedie di Sofocle: nell'*Antigone* la soverchia, esaltato dallo scenario funebre, il legame del γένος che struttura le emozioni e l'ethos della protagonista – fulcro come

sempre della drammaturgia sofoclea. Nell'*Edipo a Colono*, decisivi sono ancora gli stessi valori, sotto forma di una prova cui sono sottoposti tutti i figli di Edipo, e che solo Antigone, e in misura minore Ismene, superano. Nell'assente Eteocle è apparentemente assente la corda affettiva; in Polinice è adulterata dalla strumentalità e dall'ipocrisia.

Nessuno neppure si meraviglierà che le questioni di stato occupino invece il centro della scena nelle *Fenicie* di Euripide, il poeta che aveva già affrontato molti anni prima, nelle *Supplici*, un rischioso confronto tra i diversi sistemi di governo: da quel modello le *Fenicie* non si allontanano molto perché, mentre il discorso di Polinice non oltrepassa i limiti della vicenda e dell'interesse personale, quello di Eteocle e la replica di Giocasta presentano i due opposti paradigmi di un regime dispotico e di uno democratico. Tutto euripideo è il suggerimento all'attualizzazione che ne deriva.

La scelta suggerita allo spettatore non è in dubbio³⁷, ma neppure è negabile un fascino cupo e inquietante della tirata di Eteocle: con essa tocchiamo a mio parere un altro punto sensibile del teatro di Euripide, l'interesse per quelle che possiamo chiamare le pulsioni estreme, e rese perverse dalla loro estremizzazione. Come la pulsione vendicativa di Medea dall'essere legittima, e anzi doverosa, si converte in un *monstrum* reso palese dalla trasformazione della gratificazione in auto-distruzione, così la φιλοτιμία di Eteocle, parola con possibili risvolti positivi come mostra l'uso eschileo³⁸, diventa il simbolo divinizzato dell'ingiustizia quando si dichiara superiore alle leggi di natura, quando nella scelta astratta proposta da Giocasta ai vv. 559-561 prospetta la possibilità che l'uomo di stato anteponga sé allo stato.

Infine, inconfondibile tratto euripideo è il trattamento metalinguistico della tradizione. L'Euripide che nell'*Elettra* aveva per un lungo tratto seguito passo passo le *Coefore* contestando puntigliosamente i criteri di riconoscibilità del γένος per cui Elettra ritrova

³⁷ Per quanto il termine τύραννος e derivati abbia nel V sec. un uso prevalentemente neutro (cfr. O'NEIL 1986), un'idea attendibile delle reazioni del pubblico si ricava dalle *Vespe* di Aristofane, che testimoniano una fobia della tirannide diffusa in Atene negli anni della guerra.

³⁸ Cfr. MASTRONARDE 1994, 299-300, e DE ROMILLY 1965, 36-41.

il fratello, attacca il modello dei *Sette* allorché Eteocle, accettando la proposta di Creonte, dichiara l'intenzione di disporre alle sette porte i relativi difensori, ma «dire il nome di ciascuno sarebbe una grave perdita di tempo, quando già i nemici sono accampati sotto le mura» (vv. 751-752): questi due versi sostituiscono dunque la scena assiale dei *Sette*, la superba presentazione contrapposta di assalitori e difensori.

Che sia considerato controverso lo spirito dell'allusione, lasciando aperta la possibilità che si tratti addirittura di un omaggio al predecessore, a me sembra inverosimile. Non credo neppure si possa essere d'accordo con Fraenkel³⁹, che la considera una critica negativa, ma bilanciata dal riconoscimento positivo che Euripide farebbe dell'opera eschilea trasportando il catalogo dei Sette nella *teichoscopia*. In realtà il cuore dell'operazione polemica sta precisamente nello spostamento del catalogo – un pezzo di bravura immancabile – fuori dalla presenza scenica di Eteocle, togliendogli l'impeccabile valutazione di ogni singolo nemico e la superba organizzazione della difesa⁴⁰. Nella pedissequa e tacita applicazione dei consigli di Creonte culmina lo svilimento del personaggio⁴¹, che si accompagna alla demonizzazione del *Machtwille* nel tracciare del personaggio un ritratto tutto negativo,

³⁹ FRAENKEL 1963, 56.

⁴⁰ Togliendogliela anzi due volte, se è vero che i vv. 1104-1140 non sono da espungere (cfr. MASTRONARDE 1994, 456-459). Che siano ridondanti rispetto alla *teichoscopia* non v'è dubbio, ma le *Fenicie* sono spesso e quasi generalmente interessate dalla ridondanza, a meno che con una palese petizione di principio non vengano abbreviate e semplificate da una selva di espunzioni. Dire che il passo «risulta in conflitto con la strategia narrativa della *rhesis* del Messaggero» (MEDDA 2006, 241) che privilegierebbe la rappresentazione della battaglia collettiva sugli exploit individuali è un'altra evidente petizione di principio perché la strategia narrativa di un brano di 110 versi cambia se se ne espunge un terzo (37 versi); e comunque nella parte successiva e superstita le iniziative dei singoli occupano la scena con Partenopeo e Capaneo, oltre a ovvie menzioni degli eroi come leader. ERBSE 1984, 238-239, sostiene l'autenticità sulla base del fatto che la reduplicazione sarebbe il frutto di una raffinata operazione intertestuale su Omero, due volte ripreso, nella *τεῖχοςκοπία* e nel catalogo. Lo stesso presupposto è implicito in vari studi sul rapporto tra le insegne degli assalitori nei *Sette* e nelle *Fenicie*, contro i quali non mi pare possa valere l'obiezione di Mastronarde, che la stessa interpretazione potrebbe applicarsi alle interpolazioni.

⁴¹ Cfr. MEDDA 2006, 203. Anche MASTRONARDE 1994, 360-361, interpreta il passo come caratterizzazione di Eteocle, ma difficilmente si può convenire che il tratto caratterizzato sia la sua «impatience», che connotava piuttosto il personaggio di Eschilo.

contraltare di quello eschileo⁴².

Chi sostiene che Euripide ha solo ingrandito ombre già presenti in Eschilo⁴³ deve fare i conti non solo con la problematicità di questa interpretazione dei *Sette* ma col rovesciamento puntuale e quasi parodico dell'Eteocle stratega che traspare dalla scena con Creonte.

Come che sia, la nuova raffigurazione di Eteocle è responsabile della successiva svolta drammaturgica: Tebe non può più essere salvata da lui, cioè dai valori di cui si rivela vuoto⁴⁴. Compare allora il profeta Tiresia a indicare dove sta la sola salvezza possibile della città: nel sacrificio di una vittima, il figlio di Creonte Meneceo, proprio la persona che l'ha accompagnato in scena. Creonte si ribella a quest'idea, supplica invano Tiresia di non rivelare alla città la profezia («mi chiedi di ἀδύκεϊν» è la risposta, v. 926), e dopo l'uscita del profeta trama per far fuggire il figlio, tracciando anche il suo itinerario. Ma uscito anche Creonte, Meneceo informa il Coro (e il pubblico) di aver ingannato il padre per tranquillizzarlo e di essere invece deciso a morire: sapremo del compimento del suo sacrificio da una cursoria informazione del messaggero (vv. 1090-1092).

A mio parere il complesso di queste scene, che si deve con ogni probabilità all'innovazione euripidea⁴⁵, costituisce il momento più alto di affermazione dei valori condivisi⁴⁶ e, in considerazione del modo in cui emergono, di tensione drammatica

⁴² Già WILAMOWITZ 1903, 549, considerava la colpevolizzazione di Eteocle tratto innovativo di Euripide nei confronti della tradizione.

⁴³ AÉLION 1983, 216-218 (che arriva a sostenere che il suo ruvido comportamento con le donne del Coro prefigura il despota adoratore della Τυραννίς!).

⁴⁴ Cfr. AMIECH 2004, 44.

⁴⁵ Cfr. STEPHANOPULOS 1980; 115-122, O'CONNOR-VISSER 1987, 82-87.

⁴⁶ A proposito del sacrificio di Meneceo, il poeta «parla direttamente al suo popolo» (così POHLENZ 1961, I, 444). Per contro CONACHER 1967, 241-242, e VELLACOTT 1975, 197-199, ne fanno una lettura dissacrante, il primo adducendo la mancanza di effetti visibili sull'azione, il secondo la «morbid compulsion» di cui il giovane sarebbe vittima come Ifigenia nell'*Ifigenia in Aulide*. MASTRONARDE 1994, p. 393, pur non spingendosi a questi estremi, ammette come per Ifigenia una «bitter light» che adombrerebbe retrospettivamente l'azione eroica: non sono d'accordo, perché nessuna delle ipoteche ideologiche che gravano sulla causa di Ifigenia (guerra futile, affermazione del razzismo) è attiva o trova qualche analogia nel caso di Meneceo.

all'interno di una tragedia senza dubbio composta e ineguale: nel personaggio di Meneceo si realizza vittoriosamente⁴⁷ la dedizione al bene pubblico invano richiesta dall'impotente Giocasta⁴⁸, e alla quale mancano Polinice, che non considera il corpo sociale, Eteocle, che ne ha una considerazione perversa come oggetto di dominio, e per ultimo Creonte, che lo subordina agli affetti familiari⁴⁹.

La costruzione drammaturgica è solennizzata dalla sacralità inerente a Tiresia e dalla sua reticenza, fin troppo evidente riuso del suo grande confronto con Edipo nell'*Edipo Re*.

Müller-Goldingen⁵⁰ ritiene di poter stabilire un'opposizione tra le due scene fondata sul fatto che in Sofocle la reticenza di Tiresia sarebbe fine a se stessa, in Euripide indirizzata a lumeggiare l'incoerenza di Creonte, che non sarà in grado di onorare le sue affermazioni patriottiche.

In realtà i cultori di letteratura greca dovrebbero essere informati che in letteratura *tutti* i personaggi secondari sono funzionali a dare informazioni sui personaggi principali, e la reticenza del profeta in *Edipo Re* è tanto poco fine a stessa da suscitare la potentissima espressione delle due principali pulsioni di Edipo, a quest'altezza del dramma ancora unificate, l'amore per la sua città e quello per la conoscenza.

Per quanto riguarda le *Fenicie*, poi, io non credo che il personaggio principale caratterizzato indirettamente sia Creonte, perché l'incoerenza di questi non si limita ad alludere alla fallibilità, o se si preferisce alla miseria umana, ma rimanda a sua volta per contrasto al comportamento cristallino del figlio, che in questa sezione occupa il fuoco della scena, corrispondentemente al carattere decisivo della sua azione per le sorti della guerra⁵¹.

⁴⁷ Meneceo è definito dalle azioni καλλίνικα (1059) come Edipo dalla vittoria sulla Sfinge (1048): cfr. PODLECKI 1962, 368.

⁴⁸ La concordanza è notata da FOLEY 1985, 110.

⁴⁹ La contrapposizione tra Meneceo e questi personaggi è evidenziata da AÉLION 1983, 225; ERBSE 1984, 235; MÜLLER-GOLDINGEN 1985, 161; NEUMANN 1995, 61. Sul conflitto tra bene pubblico e interesse privato cfr. anche EBENER 1963, 73; RAWSON 1970, 59-76.

⁵⁰ MÜLLER-GOLDINGEN 1985, 146-147. Si associa a questa tesi MEDDA 2006, 219.

⁵¹ La rivendicazione del carattere non episodico del sacrificio di Meneceo è già in RIEMSCHEIDER 1940, p. 33. Analisi approfondita in FOLEY 1985, 132-136.

È Meneceo che si assume il peso della singolarità eroica e, aggiungo, non solo a confronto degli altri personaggi della tragedia, ma di un paradigma culturale e antropologico fra i più saldi: fin dall'*Odissea* conoscevamo la capacità umana di elaborare trame astute, fondate sulla manipolazione linguistica, al servizio del narcisismo originario, per guadagnare cioè la propria sopravvivenza: non mi risultano altri esempi di un inganno della parola (κλέψας λόγους, v. 992) usato per finalità opposte, per esercitare il diritto o dovere di immolarsi al bene comune.

ABSTRACT

The paper analyses the different ways in which Aeschylus, Sophocles, and Euripides treated the myth of the Seven against Thebes: the strategies vary from polar oppositions (Eteocles, for example, is idealized by Aeschylus and demonized by Euripides) to progressive gradation (see for instance the theme of Polyneices' responsibilities and possible extenuating circumstances).

KEYWORDS

Aeschylus – Sophocles – Euripides – Seven against Thebes.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AÉLION, R., *Euripide héritier d'Eschyle*, Paris 1983.
- AMIECH, C., *Les Phéniciennes d'Euripide. Commentaire et traduction*, Paris 2004.
- CONACHER, D.J., *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto 1967.
- DILLER, H., recensione di FRAENKEL 1963, «Gnomon», 36, 1964, 641-650.
- EBENER, D., *Die Phoenizierinnen des Euripides als Spiegelbild geschichtlicher Wirklichkeit*, «Eirene», 2, 1963, 71-79.
- ERBSE, H., *Beiträge zur Verständnis der euripideischen Phoinissen*, «Philologus», 110, 1966, 1-34.
- ID., *Zur Exodos der Sieben (Aisch. Sept. 1005-1078)*, in J.L. Heller, J.K. Newman (eds.), *Serta Turyniana*, Urbana 1974, 169-198.
- ID., *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlin 1984.
- FOLEY, H.P., *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca 1985.

- FRAENKEL, E., *Zu den Phoenissen des Euripides*, «Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse», München 1963, Heft 1.
- Id., *Zum Schluss der Sieben gegen Theben*, «Museum Helveticum», 21, 1964, 58-64.
- FRIEDRICH, W.H., *Prolegomena zu den Phönissen*, «Hermes», 74, 1939, 265-300.
- GARLAN, Y., *De la poliorcétique dans les Phéniciennes d'Euripide*, «Revue des Études Anciennes», 68, 1966, 264-277.
- HOSE, M., *Überlegungen zur Exodos der Phoinissai des Euripides*, «Würzburger Jahrbücher für Altertumswissenschaft», 16, 1990, 63-74.
- HUTCHINSON, G.O., *Aeschylus. Septem contra Thebes*, edited with introduction and commentary by G.O. H., Oxford 1985.
- LESKY, A., *La poesia tragica dei Greci*, tr. it., Bologna 1996.
- LLOYD-JONES, H., *The end of the Seven against Thebes*, «Classical Quarterly», 9, 1959, 80-115.
- MASTRONARDE, D.J., *Euripides. Phoenissae*, edited with introduction and commentary by D.J. M., Cambridge 1994.
- MEDDA, E. (a c. di), *Euripide. Le Fenicie*, Milano 2006.
- MÜLLER-GOLDINGEN, C., *Untersuchungen zu den Phönissen des Euripides*, Stuttgart 1985.
- NEUMANN, U., *Gegenwart und mythische Vergangenheit bei Euripides*, Stuttgart 1995.
- O'CONNOR-VISSER, E.A.M.E., *Aspects of Human Sacrifice in Euripides*, Amsterdam 1987.
- O'NEIL, J.L., *The semantic usage of tyrannos and related words*, «Antichthon», 20, 1986, 26-40.
- PADUANO, G., *Eschilo e l'invenzione del personaggio*, «Dioniso», n.s. 3, 2013, 5-25.
- PODLECKI, A.J., *Some themes in Euripides' Phoenissae*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 93, 1962, 355-373.
- POHLENZ, M., *La tragedia greca*, tr. it., Brescia 1961.
- RAWSON, E., *Family and fatherland in Euripides' Phoenissae*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies», 11, 1970, 109-127.
- RIEMSCHEIDER, E., *Held und Staat in Euripides Phönissen*, Würzburg 1940.
- DE ROMILLY, J., *Les Phéniciennes d'Euripide ou l'actualité dans la tragédie grecque*, «Revue de Philologie», 39, 1965, 28-47.

- SAÏD, S., *Euripide ou l'attente déçue: l'exemple des Phéniciennes*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», n.s. 15, 1985, 501-527.
- STEPHANOPOULOS, T.K., *Umgestaltung des Mythos durch Euripides*, Athens 1980.
- VELLACOTT, P., *Ironic Drama: a Study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge 1975.
- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U., *Der Schluss der Phönissen des Euripides*, «Sitzungsberichte der königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften» 1903, 587-600.
- ID., *Aischylos Interpretationen*, Berlin 1914.
- WUNDT, M., *Die Schlusscene der Sieben gegen Thebes*, «Philologus», 65, 1906, 357-381.

ALESSANDRO GRILLI

«Investigare il destino nella necessità del caso»: ragione e religione nei *Sette contro Tebe*¹

1. *Il protagonista dei Sette tra discontinuità e dialettica*

Nel protagonista dei *Sette contro Tebe* gli studiosi hanno a più riprese evidenziato segni di discontinuità che sono stati interpretati come indizio di una costruzione disorganica, o comunque non unitaria del personaggio². La questione è rilevante, anche laddove, come mi sembra ragionevole, si rinunci ad attribuire a Eschilo una tecnica di costruzione del personaggio fondata sulla mimesi naturalistica³. Il principale argomento di questi interpreti

¹ Il testo greco dei *Sette* è citato dall'edizione di HUTCHINSON (1985); occasionali divergenze sono motivate in nota. Le traduzioni da Eschilo sono mie e cercano di riflettere, nella maggior aderenza possibile alla lettera del testo, gli snodi della mia interpretazione. Ringrazio Carmen Dell'Aversano, Guido Paduano e Maria Pia Pattoni per la generosità e la pazienza con cui hanno accettato di leggere e discutere con me il testo di questo articolo, che deve ai loro consigli non poche rettifiche o integrazioni. Solo mia, come è ovvio, resta la responsabilità di omissioni o inesattezze.

² A questa impostazione del problema ha contribuito in primo luogo WILAMOWITZ (1914: 66-67; ma cf. già WILAMOWITZ 1891, 227 n. 2), che ha sottolineato l'apporto di fonti mitiche disomogenee per motivare il presunto carattere disorganico dell'azione dei *Sette*. Altrove (1914, 63) Wilamowitz motiva le incoerenze come prevalenza dell'effetto drammatico della singola scena sull'insieme (una sorta di estensione all'indietro del principio che Tycho von Wilamowitz enuncerà poi a proposito di Sofocle). Cruciale si è però rivelato in seguito il contributo di Solmsen (1937; sui *Sette* vd. in particolare p. 198), che con la sua enfasi sul ruolo dell'Erinni nell'opera di Eschilo ha dato l'avvio a una posizione 'analitica' ripresa poi da studi numerosi e importanti (da MURRAY 1940 a WINNINGTON-INGRAM 1983). In essi la discontinuità nel carattere di Eteocle viene ricondotta a matrici metafisiche (l'irruzione dell'*ἀνάγκη*), o psicologiche (l'improvvisa rivelazione di una brama di potere celata fino al momento dello scontro con Polinice), ma parte sempre dal postulato che l'azione dei *Sette* sia scandita da un percorso *disorganico* dell'eroe. Sull'incoerenza insistono, evidenziandone aspetti diversi, PATZER 1958; WOLFF 1958; DAWE 1963, 31 sgg. A questa posizione si contrappone invece una serie di studi che rivendica, in varie prospettive, la costruzione unitaria del personaggio (vd. OTIS 1960; VON FRITZ 1962; KIRKWOOD 1969; SMITH 1969; GARZYA 2005, 40-41; da ultimo PADUANO 2013).

³ Tra i problemi della teoria letteraria, la costruzione del personaggio è fra i più complessi e dibattuti (per un limpido orientamento generale vd. STARA 2004). La stessa

è che il personaggio di Eteocle sembra conoscere una svolta repentina a partire dal v. 653, quando allo stratega equilibrato e padrone di sé succede un guerriero emotivamente alterato dall'improvviso incombere del duello fraticida. Indubbiamente, appare marcato il fatto che l'azione del dramma si risolva in una lunga preparazione alla battaglia dove per centinaia di versi non si fa mai menzione di Polinice e dei suoi progetti: passano così quasi sotto silenzio le stesse matrici della vicenda – l'ἀρχή paterna e le motivazioni della rivalità tra i due fratelli⁴. È probabile invece che all'interno della trilogia (dopo il *Laio* e l'*Edipo*, i *Sette* sono la terza parte di una trilogia che esplora le varie tappe del mito tebano dei Labdacidi) questi elementi fossero già stati evocati. Che la reticenza sia un dato saliente, perciò, è innegabile; che da essa

nozione di 'mimesi naturalistica', ingannevolmente evidente per il senso comune, non può essere data per scontata se non con le cautele dovute al relativismo degli orizzonti culturali e alle ipoteche filosofiche che legano in modi vari e complessi la costruzione della realtà e quella della sua rappresentazione letteraria.

⁴ La maledizione di Edipo viene menzionata una sola volta prima del v. 653, quando Eteocle la invoca insieme all'Erinni del padre, affiancandola a Zeus, alla Terra e agli dei poliadi, per pregarli di risparmiare la città (69-70). Nell'ipotizzarne la causa, gli studiosi la riconducono a un torto (mai evocato nel dramma) dei figli nei confronti del genitore. È interessante osservare come in assenza di informazioni esplicite nelle fonti si cerchi talvolta di colmare le lacune con pericolosa disinvoltura: ad esempio per CAMERON 1964, 7-8 è stata la negligenza di Eteocle «in discharging the duties of a son toward his father [...] which first brought on the curse of Oedipus and led to the battle between the brothers» (questo minimizza tra l'altro la percezione dell'ἀρχή come parte di un comportamento compromesso dall'ira, come sembra presupposto dai vv. 781 e 785); l'eventuale responsabilità di Polinice in uno scontro di cui si sottolinea più volte la simmetria viene tendenziosamente scotomizzata. Sul problema vd. anche CROISSET 1965, 129; FERRARI 1972, 169-170; HUTCHINSON 1985, xxv-xxvii. Nel dramma passa altresì sotto silenzio la causa della lite tra i fratelli e dell'esilio di Polinice (HUTCHINSON 1985, xxx-xxxi), che in Hom. *Il.* IV 409 viene ricondotta genericamente alla stoltezza degli eroi (ἀτασθαλῆαι; cfr. Pind. *Nem.* 9.18 sgg.). Per Hes. *Op.* 162-163 la rivalità dei fratelli dipende dalla spartizione delle ricchezze di Edipo (μῆλων ἐνεκ' Οἰδιπόδαο). Nessuna di queste motivazioni può essere presupposta con sicurezza per i *Sette*, anche se viene data tendenzialmente per scontata la responsabilità di Eteocle nei confronti del fratello esiliato (cfr. ad es. WINNINGTON-INGRAM 1983, 49): mi sembra evidente che in casi del genere è la precomprensione ermeneutica a far sembrare ovvi, solo perché coerenti con la propria lettura, elementi altrimenti non documentati. Di fatto, non abbiamo modo di sapere come la versione eschilea ripartisse le responsabilità della lite tra fratelli: nella tradizione tragica le colpe sono tendenzialmente simmetriche, ma talora con importanti distinzioni che sbilanciano la responsabilità (come nell'*Edipo a Colono* o nelle *Fenicie* di Euripide).

però si possa inferire, come pure è stato fatto⁵, che il dramma rivelerebbe così la disomogeneità delle fonti mitiche da cui Eschilo deriva la sua materia – il poeta come maldestro rapsodo che mette insieme versioni disparate ma non riesce a nascondere agli occhi d’aquila del filologo i punti di sutura – è senz’altro possibile, ma tutt’altro che convincente. La mia opinione, al contrario, è che questa discontinuità sia largamente dovuta allo sguardo degli interpreti. Eteocle, come spero di mostrare in questo studio, non va letto come giustapposizione di parti disomogenee, ché anzi la decisione di affrontare il fratello e l’accettazione del destino si configurano nel personaggio come uno sviluppo coerente di matrici complesse ma tutt’altro che disorganiche.

La continuità di Eteocle prima e dopo la presunta ‘frattura’ emerge lampante ad esempio dalla considerazione dei vv. 656-657 (ἀλλ’ οὐτε κλαίειν οὐτ’ ὀδύρεσθαι πρέπει, | μὴ καὶ τεκνωθῆῖ δυσφορώτερος γόος, «Ma non sta bene piangere e lamentarsi, che da questo non nasca un compianto anche maggiore»), dove l’eroe cerca di comprimere l’empito dell’emozione con un richiamo all’autocontrollo. Non è vero che Eteocle è prima equilibrato e poi scomposto: il suo equilibrio *permane* al di là di una esternazione di disappunto intensa ma breve (653-655), e cede presto il passo a un’argomentazione analitica della propria decisione. La continuità con l’Eteocle della prima parte del dramma è evidente soprattutto nel v. 657: qui infatti Eteocle esorta se stesso alla calma *con la stessa motivazione* ribadita con insistenza alle donne del Coro per tutto il primo episodio: non si devono manifestare emozioni negative e scomposte perché da esse, per analogia o per contagio⁶, possono scaturire solo effetti peggiori (182-186, 191-194, 236-238, 250, 254).

Anche l’anomala reticenza su Polinice e sull’antefatto mitico della guerra, che ritarda oltre la metà del dramma il chiarimento della situazione di Tebe e del sovrano, non è a mio giudizio

⁵ Da WILAMOWITZ 1914, 95-106, incline a rappresentare Eschilo come artista imperfetto.

⁶ Per non parlare dei rischi di avveramento cledonomantico, come osserva HUBBARD 1992, 306-307 analizzando questi versi nel quadro di una rilettura dei vv. 4-7 del dramma.

sufficiente a giustificare una presunzione di discontinuità: considerando infatti i testi conservati e le testimonianze antiche sulla poesia di Eschilo, è possibile interpretare questo inconsueto e anomalo ritardo come una forzatura ricercata a fini *espressivi*, come quella che caratterizza ad esempio il personaggio di Niobe nel perduto dramma omonimo⁷.

Ritengo insomma che vedere nell'Eteocle dei *Sette* un personaggio disorganico sia largamente inesatto, anche se il consenso suscitato da una simile linea interpretativa induce comunque a non liquidare frettolosamente la questione. A mio giudizio, l'approccio più produttivo consiste nel riconsiderare il problema della 'discontinuità' di Eteocle nei *Sette* in una diversa prospettiva, vale a dire non come un fenomeno di linearità interrotta, ma come un dato *sistemico*, legato alla coesistenza di atteggiamenti e principi-guida in reciproca tensione. Più che presunti cambiamenti di rotta nel personaggio, questo approccio invita ad indagare in primo luogo l'insieme dei processi cognitivi e, in misura minore, emozionali, impliciti nelle parole di Eteocle fin dalla sua entrata in scena, e rivelati dalle sue scelte, dalle sue valutazioni dei dati di fatto e, come ovvia conseguenza, dalle sue azioni. Credo che così facendo possano emergere con maggiore chiarezza nel personaggio le nervature di un profilo 'composito', in cui segnali a vario titolo contraddittori mettono in luce una ricorrente interferenza di orizzonti solo parzialmente allineati⁸. Sentirò di aver

⁷ Nelle *Rane* di Aristofane (908-913), Euripide rimprovera a Eschilo di aver ingannato gli Ateniesi introducendo personaggi velati e muti (γούζοντασ οὐδὲ τουτί) come l'Achille dei *Mirmidoni* e la Niobe della tragedia omonima (sull'identificazione dei drammi vd. DOVER 1993, 307): al di là della polemica del 'teatro di parola' contro le forme della drammaturgia più antica, questa critica ci permette di capire che il personaggio dolente in scena determinava con il suo lutto silenzioso, e refrattario alle sollecitazioni ben oltre i limiti della convenzione teatrale (di norma il personaggio entra in scena per parlare, mentre Niobe era presumibilmente già in scena fin dall'inizio come uno *stage prop*: sul problema TAPLIN 1972), un turbamento dell'orizzonte d'attesa (il concetto è definito da JAUSS [1967] 1969, 57-61). Il drammaturgo aveva così risolto in modo originale e memorabile il trattamento di una materia mitica ampiamente nota agendo sulla dilatazione delle attese e la forzatura di alcune convenzioni drammaturgiche.

⁸ Come si vedrà oltre, la mia analisi presuppone e discute l'idea di Albin Lesky (1966, che estende al teatro di Eschilo i risultati di LESKY 1961a), secondo cui l'epos arcaico e ancora la tragedia eschilea rappresentano l'azione umana come effetto di una

raggiunto il mio obiettivo se la mia analisi riuscirà a presentare questa costruzione composita del personaggio come un riflesso, in senso lato, della tensione epistemica che caratterizza la cultura attica già nella prima metà del V secolo – in particolare nella contrapposizione via via sempre più marcata tra gli schemi di pensiero propri della religione tradizionale e le forme di razionalismo più o meno accentuato implicite nell'impalcatura ideologica della polis democratica⁹.

I *Sette a Tebe* sono considerati, giustamente, un dramma dell'interpretazione¹⁰: l'incertezza, o l'illusoria certezza, che caratterizzano, anche in generale, la condizione umana si risolvono, nella specifica vicenda dei *Sette*, in una vera e propria avventura erme-

'doppia determinazione', in cui convergono fino a sovrapporsi il piano della necessità divina preordinata e quello della volontà individuale.

⁹ Nel dibattito critico, la posizione dominante attribuisce a Eschilo una visione del mondo in rapporto di continuità rispetto a strutture estremamente arcaiche di pensiero (GLOTZ 1904, 408-409). Studiosi benemeriti dell'opera di Eschilo come Denys Page contrastano peraltro l'eccellenza drammaturgica del poeta con la sua pochezza speculativa (in DENNISTON, PAGE 1960, xv) e interpretano come retrograda la posizione religiosa di Eschilo rispetto al pensiero presocratico e alla critica di Senofane in particolare. La tendenza è in felice inversione negli ultimi anni. Si consideri, tra i non molti contributi in questa direzione, lo studio di Richard Seaford sui rapporti tra visione del mondo eschilea e filosofia arcaica (SEAFORD 2012). La mia interpretazione dei *Sette* si richiama in parte anche a studi di molto precedenti, come GOLDEN 1966, che si sforzano di contrastare la vulgata storico-letteraria argomentando un maggiore allineamento di Eschilo al razionalismo politico del V secolo (anche se di fatto sono ben lungi dal condividere la lettura che Golden dà di questa specifica tragedia, da cui Eteocle esce ad esempio come autocrate bellicista; per una sobria valutazione di pregi e difetti dell'interpretazione di Golden si può utilmente leggere GARVIE 1968). Per una riconsiderazione complessiva del problema religioso in Eschilo vd. BEES 2009, di cui peraltro non condivido le conclusioni eccessivamente monolitiche (che presuppongono, tra l'altro, il rifiuto della paternità eschilea del *Prometeo*). Sull'evoluzione delle idee relative alla colpa ereditaria vd. GAGNÉ 2013, in part. 133 sgg. e 344 sgg.; sul tema nel corpus eschileo vd. SEWELL-RUTTER 2007.

¹⁰ Questo vale non solo in relazione al problema della lingua (su cui si vedano almeno CAMERON 1970, JUDET DE LA COMBE 1987 e GRILLI 2018a e 2018b) ma al ruolo che la semiotica svolge su vari livelli nell'azione del dramma. Un'esplorazione sistematica che sceglie di collocare appunto la procedura dell'interpretazione al centro di una lettura monografica è ZEITLIN 1982 – uno studio senz'altro pionieristico per le prospettive di applicazione dello strutturalismo e in genere dei metodi critico-letterari all'analisi dei testi classici. Purtroppo il partito preso metodologico dell'autrice conduce in questo caso a una serie di posizioni poco condivisibili, quando non largamente pretestuose (penso soprattutto all'interpretazione dei campioni come simboli di una periodizzazione della storia umana).

neutica, in cui l'azione intrapresa è associata a momenti di elaborazione inferenziale particolarmente sviluppati (le decisioni sulla guerra a partire dal rapporto dell'esploratore, 69 sgg.; le reazioni all'avvicinarsi dell'esercito, 78 sgg.; lo schieramento dei campioni alle porte di Tebe, 375 sgg.). Nei *Sette*, insomma, l'azione stessa si configura come *effetto* di specifiche strategie di interpretazione: al centro del dramma si collocano infatti i sette cosiddetti *Redepaare*, coppie di discorsi di varia estensione in cui un messaggero nomina e descrive il campione collocato dagli Argivi alle porte tebane, mentre Eteocle risponde contrapponendo l'avversario più opportuno¹¹. Ciascuno di questi schieramenti è correlato a un ragionamento semiotico più o meno stringente, e, visto che dei duelli il testo non includerà né lo svolgimento né la semplice narrazione, ciò che finisce per sostanziare concettualmente ed espressivamente lo scontro è proprio la forma di 'attacco semiotico' con cui Eteocle sembra voler trionfare preliminarmente degli avversari di Tebe. Già la prima parte del dramma, del resto, è organizzata da Eschilo come una doppia e polarizzata preparazione 'semiotica' alla battaglia: Eteocle cerca di elaborare le informazioni prudentemente raccolte definendo una strategia (30-38), mentre il Coro reagisce visceralmente alle evidenze sensoriali e narrative dell'esercito nemico incombente abbandonandosi al panico e alla disperazione (78 sgg., 203 ἔδεισα).

Questa innegabile centralità della dimensione semiotica nei *Sette* avalla l'ipotesi che i processi inferenziali, fondati su una concatenazione di premesse in larga parte non esplicitate, siano un terreno privilegiato per l'analisi della visione del mondo implicita nel testo e nelle posizioni specifiche dei personaggi, e in quanto tali vadano scandagliati con particolare attenzione. Credo

¹¹ L'espressione *Redepaare* (*Redenpaare* altrove, ad es. in WILKENS 1974) è entrata nel lessico tecnico degli studi eschilei grazie a FRAENKEL [1957] 1964. Per interpretazioni focalizzate in prevalenza sul II episodio del dramma si vedano, oltre a ZEITLIN 1982, 53 sgg., PATZER 1958; FERRARI 1972; MALTOMINI 1976. Il problema considerato in primo luogo dagli studiosi, che di volta in volta ne hanno sostenuto ogni possibile variante, consiste nel determinare il momento in cui Eteocle opera la scelta dei campioni, se a priori o in base all'identità del campione argivo. A seconda del momento, infatti, lo scontro fratricida si configura come un effetto del destino o come una libera scelta di Eteocle. Sul problema si veda oltre, n. 58.

che sia possibile, più precisamente, mostrare come il panorama dei processi inferenziali da cui dipendono le azioni di Eteocle sia attraversato da una sorta di faglia epistemica, una discontinuità di visioni del mondo in cui si rispecchiano, più che le contraddizioni mitiche del personaggio¹², alcune aporie filosofiche che prendono corpo nella cultura della nascente democrazia ateniese, sospesa tra religiosità tradizionale e problematica fiducia nelle tecniche e nella visione razionalistica delle cose. Questa ‘faglia epistemica’ nelle prospettive del protagonista si può ricondurre all’azione simultanea di due diversi ordini di principi inferenziali¹³: da un lato, le parole di Eteocle manifestano una complessiva conformità all’orizzonte della religiosità tradizionale; dall’altro, molte considerazioni e molte scelte dell’eroe sembrano rimandare piuttosto a un orizzonte genericamente razionalistico, attento alle tecniche e ispirato a considerazioni di un complessivo pragmatismo. Al primo ordine di principi appartiene una fiducia di fondo nell’ordine metafisico del mondo, e in una conseguente, affidabile corrispondenza di cause ed effetti – un legame che si può certo intendere come fiducia nella teodicea, ma dove emergono altresì le tracce di una concezione arcaica e superstiziosa del po-

¹² L’esempio più macroscopico riguarda la discendenza dei fratelli: secondo alcune fonti Eteocle e Polinice non sono figli della coppia incestuosa ma nascono dalla seconda moglie di Edipo, Euriganea. Paus. IX, 5.10 osserva, a proposito della versione odissiacca del mito in *Od.* XI, 271-280, che se gli dei rendono noto l’incesto a breve distanza dall’unione di Edipo ed Epicasta (ἄφαρ, «subito», 274), causando il suicidio di quest’ultima (277-279), non è possibile che sia lei la madre dei quattro figli di Edipo (si potrebbe obiettare, com’è ovvio, che ἄφαρ significa anche ‘repentinamente’, ma la discussione del problema esula dall’ambito di questo lavoro). Un altro esempio di contraddizione mitica è la grande distanza che separa ben tre ordini di motivazioni per l’ἀρχή del padre: 1. motivazione soggettiva del padre (i figli gli mancano di rispetto in modi diversi, ma per inavvertenza e su questioni di limitata importanza: il fatto che Polinice gli abbia messo davanti la tavola aurea di Cadmo appartenuta a Laio, secondo *Theb.* fr. 2 Bernabé, cit. in *Ath.* XI, 465e; oppure per lo scambio della spalla con la coscia come porzione delle carni sacrificali, secondo *Theb.* fr. 3 Bernabé, cit. in *Σ S. OC* 1375, 54.16 De Marco); 2. motivazione oggettiva (l’uccisione reciproca dei fratelli è l’effetto punitivo della colpa incestuosa di Edipo (*Pind. Ol.* 2.41-42)); 3. motivazione soggettiva dei figli (il loro comportamento cupido e immorale *legittima* a posteriori la maledizione: questa è la motivazione prevalente nelle versioni tragiche della vicenda e nella tradizione posteriore).

¹³ Per una definizione di ‘principio inferenziale’ come aspetto di una visione del mondo alla base di possibili concatenazioni argomentative mi permetto di rimandare a DELL’AVERSANO, GRILLI 2005, 30 sgg., 49.

tere magico del *λόγος*. Al secondo ordine di principi si possono ascrivere invece segnali di un approccio complessivamente razionalistico alla realtà – un approccio che attribuisce un'importanza centrale alle informazioni sui dati di fatto e alla loro valutazione tecnica. A questa fiducia nel sapere strumentale si affianca la capacità di valutazioni etiche e psicologiche fondate su una nozione disincantata e pragmatica della natura umana. Consuetudini, inclinazioni, dinamiche di psicologia sociale concorrono così a formare un bagaglio indispensabile per la gestione dell'emergenza in corso, la quale, se da un lato richiede la competenza tecnica dello stratega, è altresì impraticabile, dall'altro, senza specifiche capacità di elaborazione retorica e di comunicazione.

Schematizzando e accentuando i contrasti, potremmo ricondurre le due radici della visione del mondo di Eteocle alle seguenti contrapposizioni:

VISIONE DEL MONDO RELIGIOSA		VISIONE DEL MONDO RAZIONALISTICA
1. abbandono al volere degli dei e del fato	<i>vs</i>	fiducia nella conoscenza positiva e nelle scelte individuali
2. dinamica retributiva basata su criteri morali (teodicea)	<i>vs</i>	dinamica retributiva basata su effetti pragmatici (successo tecnico)
3. potere ominoso, magico-sacrale della parola	<i>vs</i>	impiego analitico e socialmente opportuno della parola

La distinzione analitica aiuta a riconoscere i singoli elementi, e permette di apprezzarne la contrapposizione; cionondimeno il testo mostra come il personaggio di Eteocle sia costruito in modo da riflettere una tendenziale e paradossale congruenza a *entrambi* gli orizzonti: questo continuo intrecciarsi di matrici largamente disomogenee, per non dire incommensurabili, è a mio giudizio il tratto più caratteristico del protagonista dei *Sette*, e l'interpretazione del testo e delle sue prese di posizione filosofiche non può prescindere da un'attenta valutazione di questi aspetti¹⁴.

¹⁴ LESKY 1966, 82 vede nel «double aspect of human action» un tratto costante della

2. *La dialettica ragione/religione*

La frammentazione degli orizzonti di Eteocle, costante, anche se diversamente marcata nei vari momenti del dramma, emerge in modo scoperto nella linea di azione principale, la gestione della guerra. In particolare, atteggiamenti di inappuntabile religiosità affiancano scelte dettate da considerazioni razionali e orgogliosamente fondate su precise competenze disciplinari. Nel prologo, ad esempio, Eteocle esplicita le peculiarità del rapporto tra i cittadini di una polis e la loro terra (un tema che sappiamo particolarmente caro agli Ateniesi, da sempre fissati con l'idea dell'autoctonia)¹⁵, mostrando la continuità che lega la Terra-madre alle generazioni future, attraverso la figura dei cittadini-guerrieri del momento presente (16-20):

[...]
 τέκνοις τε Γῆ τε μητροί, φιλάτη τροφῶν
 ἢ γὰρ νέους ἔρποντας εὐμενεῖ πέδῳ,
 ἅπαντα πανδοκοῦσα παιδείας ὄτλον,
 ἐθρέψατ' οἰκητήρας ἀσπιδηφόρους,
 πιστοὶ γ' ὅπως γένοισθε πρὸς χρέος τόδε.

[...] ai figli e alla Terra madre, vostra amata nutrice: quando teneri strisciavate sul suo benevolo suolo lei accolse tutto il vostro peso da educare e vi fece crescere come suoi abitatori portatori di scudo, perché diventaste affidabili a questo scopo.

Questa personificazione – relativamente convenzionale nella retorica di esortazione alla battaglia ma di grande spessore connotativo nel contesto dei *Sette*¹⁶ – attira l'attenzione sulla determi-

caratterizzazione del personaggio eschileo; ma in questo caso non si tratta solo di conflitto e convergenza tra necessità e libero arbitrio, bensì, più specificamente, di conflitto tra sistemi di riferimento e modelli di spiegazione del mondo. Cfr. *infra*, pp. 56-57.

¹⁵ Dei molti studi sul tema ricordo qui almeno LORAUX 1996; BLOK 2009; e ROY 2014, che discute i testi e i problemi relativi all'Atene classica alle pp. 244-246.

¹⁶ HUTCHINSON 1985, 45 inferisce da Thuc. VII 69, 2 la dimensione convenzionale dei richiami ai familiari e agli dei aviti, come conferma anche il confronto con Aesch. *Pers.* 402 sgg. (dove però, significativamente, non si fa parola della terra). La terra-nutrice è richiamata invece in Eur. *Heracl.* 826-827, e l'espressione οἶα χοῖη τὸν εὐγενῆ (825) mostra che anche questo era in fondo un topos retorico dell'esortazione alla battaglia. Ma, per quanto topico, nei *Sette* questo elemento è specifico e marcato per diverse

nante etico-religiosa della difesa militare; ciò finisce per marginalizzare in qualche misura il fatto che l'esortazione 'paterna' di Eteocle si configura come l'ordine di un generale – addolcito sì dal riferimento ai limiti estetico-morali del συμπεπές (il «conveniente», 13)¹⁷, ma fondato sulla comunicazione di un obbligo (ὕμᾱς δὲ χρῆ νῦν, «ora voi dovete», 10). La scelta di coinvolgere l'intera cittadinanza a qualunque titolo abile alle armi appare per giunta come esito di una ponderata riflessione strategica (ὄστις φυλάσσει προᾶγος ἐν πρύμνη πόλεως | οἶακα νωμῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνω, «chi governa, reggendo in poppa il timone della città, senza piegare le palpebre al sonno», 2-3) e di una complessa considerazione metadiscorsiva (1-9), su cui torneremo tra poco.

Indubbiamente religiosa è, del pari, l'invocazione che conclude il prologo, e in cui un impianto complessivamente convenzionale è attraversato da un accenno all'ἀρά paterna che minaccia i fratelli rivali; ma al di là dell'impeccabile correttezza della formulazione, colpisce il distacco pragmatico e razionale con cui l'invocazione si conclude (76-77)¹⁸:

γένεσθε δ' ἀλκή. – ξυνὰ δ' ἐλπίζω λέγειν·
πόλις γὰρ εὔ προάσσουσα δαίμονας τίει.

Siate la sua [della città] forza! Parlo di cose di comune interesse, credo: una città che prospera, infatti, onora gli dei.

È come se alla base del rapporto con la divinità Eteocle insistesse a voler collocare comunque, richiamando la natura contrattuale della religione sacrificale, elementi sorretti da considerazioni di razionale pragmatismo politico.

ragioni: 1. perché rimanda alle origini mitiche di Tebe, i cui primi abitanti nascono dai denti del drago che Cadmo aveva seminato nella terra (sulla rilevanza del tema per l'interpretazione del dramma vd. CAMERON 1964); 2. perché allude alla vicenda generazionale dei Labdacidi (in particolare al grembo di Giocasta designato metaforicamente come terra, 753-754); 3. infine, *last but not least*, alla connotazione funeraria della terra πανδοκουσα (18), che anticipa in modo subliminale e sinistro la πάνδοκον ... χέρσον (860) dell'oltretomba.

¹⁷ HUTCHINSON 1985, 44 lo intende nel senso di «morally befitting».

¹⁸ Lo stesso HUTCHINSON 1985, 55 sottolinea correttamente che la chiusa «with a certain lightness and detachment» rimanda al tono dei vv. 4 sgg.

Allo stesso modo, attento alla correttezza formale e alle competenze istituzionali, oltre che perfettamente consapevole ancora una volta della dimensione di mutuo sostegno implicita nel culto, Eteocle formula alla fine del primo episodio un voto agli dei in cui manifesta la volontà di aderire senza riserve alla pietà tradizionale appropriata al capo di una comunità – volontà che traspare tra l'altro nell'esplicitazione solenne e convenzionale delle divinità invocate, ripartite in dèi protettori della città vera e propria (πολισσούχοις θεοῖς, «dei della città», 271), del suo territorio (πεδιονόμοις, «della pianura») e delle loro interazioni commerciali (κάγορᾶς ἐπισκόποις, «protettori del mercato»)¹⁹, per culminare nelle personificazioni delle fonti di Dirce e dell'Ismeno, sineddoche geografica della polis tebana (vv. 271-278):

ἐγὼ δὲ χώρας τοῖς πολισσούχοις θεοῖς,
 πεδιονόμοις τε κάγορᾶς ἐπισκόποις,
 Δίρκης τε πηγαῖς ὕδατί θ' Ἴσμηνοῦ λέγω,
 εὖ ξυντυχόντων καὶ πόλεως σεσωμένης,
 μήλοισιν αἰμάσσοντας ἐστίας θεῶν
 [ταυροκτονούντας θεοῖσιν ὧδ' ἐπεύχομαι]
 θήσσειν τροπαῖα [πολεμίων δ' ἐσθήματα]
 λάφυρα δάων δουρίπληχθ' ἀγνοῖς δόμοις.

E io proclamo agli dei di questa terra – quelli della città, quelli della campagna e quelli protettori del mercato –, alle sorgenti di Dirce e all'acqua dell'Ismeno, che, se la sorte ci assiste e la città sarà salva, bagneremo i focolari degli dei del sangue degli armenti, [...] innalzeremo trofei [...], nelle sacre case, di spoglie nemiche conquistate con la lancia.

Questo stesso sovrano, questo stesso generale così versato nel linguaggio della pubblica invocazione, è però la persona che cerca in tutti i modi di impedire al Coro impaurito di correre ad abbracciare le statue degli dei (vv. 182-186):

ὕμας ἐρωτῶ, θρέμματ' οὐκ ἀνασχετά·
 ἦ ταῦτ' ἄριστα καὶ πόλει σωτήρια,

¹⁹ HUTCHINSON 1985, 87 sottolinea con confronti epigrafici la precisione istituzionale dell'invocazione.

στρατῶ τε θάρσος τῶδε πυργηρουμένῳ,
βρέτη πεσούσας πρὸς πολισούχων θεῶν
αὔειν, λακάζειν, σωφρόνων μισήματα;

Chiedo a voi, creature insopportabili: sono queste le cose più adatte a salvare la città, e a dar coraggio all'esercito impegnato nell'assedio – buttarvi ai piedi delle statue degli dei della città, urlare, strepitare, esseri odiosi a chiunque capisca qualcosa?

Al v. 236 Eteocle si scusa col Coro (οὔτοι φθονῶ σοι δαιμόνων τιμᾶν γένος, «non voglio impedirti di onorare la stirpe degli dei»), ribadendo le proprie motivazioni razionali; in tal modo egli rivela però di rendersi conto della connotazione potenzialmente antireligiosa della sua rigidità. Il divieto di pregare gli dei, precisa Eteocle, ha solo un fine strategico (ἀλλ' ὡς πολίτας μὴ κακοσπλάγχχνους τιθῆς, «affinché tu non renda codardi i cittadini», 237), ma di fatto, nonostante la giustificazione concessiva (v. 236), la contrapposizione assume la forma 'pietà religiosa vs tecnica militare'. L'espressione σωφρόνων μισήματα («esseri odiosi a chiunque capisca qualcosa»), in particolare, stigmatizza il comportamento irrazionale e controproducente delle donne tebane opponendolo a quello di persone più avvedute, la cui σωφροσύνη («saggezza, temperanza») va intesa pertanto, come si evince dal contesto, non nella più comune accezione morale ma come autocontrollo basato su una corretta comprensione intellettuale²⁰. La domanda retorica del v. 183, in particolare, configura l'azione delle donne come opposta all'ἀρήγειν («prestare soccorso») cui Eteocle esortava i cittadini al v. 14, e che richiama anche le donne al dovere di contribuire alla difesa²¹. L'apporto delle donne allo sforzo bellico, si inferisce, sarebbe dare coraggio all'esercito che sostiene l'assedio (στρατῶ τε θάρσος τῶδε πυργηρουμένῳ, «danno coraggio all'esercito impegnato nell'assedio») *in opposizione*

²⁰ Il termine è opposto ad ἄφρων (Thgn. 454) o a νήπιος (ivi, 483), ed è ben documentato in tal senso a partire dall'epica, attraverso l'elegia didascalica e la lirica corale (cfr. in particolare Thgn. 431, 497; Pind. I. 8.26), fino al greco ellenistico.

²¹ Questa relazione tra i due versi sussiste a prescindere dalla congettura di Weil ἄρωγά (accolta addirittura nel testo di Murray) per il tradito ἄρσιστα (difeso invece con argomenti convincenti da HUTCHINSON 1985, 75) – e spiega anzi la giustificazione analogista dell'intervento sul testo.

(e non in aggiunta) al supplicare gli dei abbandonandosi ai piedi delle loro statue²².

Se si riconduce lo scontro fra Eteocle e il Coro all'oggetto del contendere, si osserverà che la posizione di Eteocle è definita in ultima analisi da fattori tecnici e 'razionali': uno emerge, come abbiamo visto, nell'esigenza che ogni parte sociale contribuisca in modo *coordinato ed efficace* alla difesa della città; l'altro è leggibile con chiarezza nel principio di psicologia sociale con cui Eteocle cerca di rintuzzare il panico del Coro, prevedendone la contagiosità. Il generale è ben consapevole infatti del ruolo che fattori irrazionali possono svolgere in uno scontro militare, e quel dilagare del timor panico che anche la trattatistica posteriore analizzerà diffusamente²³ rientra comprensibilmente, per lui, fra gli elementi da sottoporre a rigido controllo (vv. 191-194, ma cfr. anche 237-238, 242-244, 246, 250, 252, 254):

καὶ νῦν πολίταις τάσδε διαδρόμους φυγὰς
θεῖσαι διερωθήσαστ' ἄψυχον κάκην·
τὰ τῶν θύραθεν δ' ὡς ἄριστ' ὀφέλλεται,
αὐτοὶ δ' ὑπ' αὐτῶν ἔνδοθεν πορθούμεθα.

Anche ora con queste corse scomposte diffondete un'imbelle viltà.
Si aiutano nel modo migliore quelli là fuori, mentre qua dentro ci
devastiamo da soli, con le nostre mani.

I significati latenti nell'esortazione autorizzano un'interessante postilla: a mio giudizio, il v. 194 si può intendere come affermazione ironico-tragica: se la guerra è contro un nemico che cinge

²² HUTCHINSON 1985, 73-74 sottolinea con opportuni confronti iliadici il carattere prematuro e inappropriato della supplica *prima* dell'attacco alla città assediata e respinge pertanto l'idea (sostenuta da BROWN 1977) di uno scontro fra diversi atteggiamenti religiosi. L'opposizione investe peraltro le modalità cognitive ed espressive con cui Eteocle e il Coro si fronteggiano: su questo aspetto vd. GRILLI 2018a.

²³ Il fenomeno della paura contagiosa è ben noto già nel V sec., anche se il termine 'panico' si afferma in epoca posteriore; il timore inspiegato che dilaga in contesto militare è descritto con precisione da Tucidide, che però lo designa in modo generico (φοβηθέντες I 125, 1, φόβοι καὶ δέιματα VII 80, 3). Successivamente, già Enea Tattico dedica agli episodi di *πάνεια* militari l'intero cap. 27 del suo trattato poliorcetico. Per una trattazione approfondita del problema e una rassegna delle fonti vd. BORGEAUD 1988, 88-104; WHEELER 1988; FANTUZZI 2011.

d'assedio, il male di Tebe è comunque anche dentro la città, nella maledizione che grava sui Labdacidi e che rischia di trascinare la polis nella rovina. Quindi il sarcasmo di Eteocle contro il Coro può essere letto anche come emergere involontario di una realtà rimossa – la ferita metafisica dell'ἀρχή, appunto. Ora questo è appunto ciò che rende sapida e saliente la contrapposizione, in quanto connota lo sforzo strategico del capo militare come un tentativo di opporre un ordine – tecnico e razionale – al disordine associato al piano religioso della maledizione. E infatti alle donne è richiesto di comportarsi nel modo conveniente al loro ruolo non perché la preghiera non sia richiesta, ma perché alle preghiere *nei termini appropriati* (cfr. νόμισμα, 269) penseranno il generale e gli altri responsabili (vv. 230-232, 266, 271 sgg.), e solo in subordine il Coro stesso (267-269). La preghiera è parte di un'azione *politica*, e non un fatto di rapporto privato con gli dei.

La contrapposizione tra Eteocle e il Coro, molto estesa e sviluppata nel testo, e del pari molto indagata dagli studi, soprattutto in merito al tema della misoginia²⁴, innerva l'intero primo episodio del dramma (vv. 182-286), e, seppure destinata a raggiungere il culmine drammatico nella sticomitia alla fine dell'amebeo lirico-epirrematico, chiarisce al meglio i termini della divergenza ai vv. 223-229:

ET. μή μοι θεοὺς καλοῦσα βουλεύου κακῶς.
 Πειθαρχία γάρ ἐστι τῆς Εὐπραξίας
 μήτηρ τῆς γυνήτ' σωτήρος· ὧδ' ἔχει λόγος.
 ΧΟ. ἔστι θεοῦ δ' ἔτ' ἰσχύς καθυπερτέρα·
 πολλάκι δ' ἐν κακοῖσι τὸν ἀμήχανον
 κακὰ χαλεπᾶς δῦας ὑπερθ' ὁμμάτων
 κριναμενᾶν νεφελᾶν ὀρθοῖ.

ETEOCLE Se pure invochi gli dei, non avere pensieri da vile! Obbedienza è madre del Successo [...] del salvatore, come si dice.

²⁴ Lo *Zeitgeist* degli ultimi decenni ha comprensibilmente convogliato l'attenzione degli studiosi su questo aspetto del dramma, come mostra ad esempio l'interpretazione freudiana di CALDWELL 1973; la presunta misoginia di Eteocle (riconsiderata complessivamente da TORRANCE 2007, 94-101) va peraltro ricondotta a un orizzonte culturale che la rende molto meno marcata di quanto non possa sembrare al lettore moderno – soprattutto se compresa in funzione delle strutture espressive e simboliche del dramma.

CORO È così. Ma la forza del dio è ancora più potente: spesso nei mali rimette in piedi il disperato, anche afflitto da gravi sventure, mentre nubi si addensano davanti ai suoi occhi.

In un fitto avvicinarsi di argomenti (che non possiamo ora considerare per intero), il dialogo mette a fuoco le radici non solo pratiche, ma in larga misura filosofiche dello scontro fra Eteocle e il Coro; questo scambio di battute in particolare esemplifica con la massima nitidezza il primo punto dello schema tratteggiato sopra (Eteocle sospeso tra equilibrata religiosità civica e razionalismo tecnico), mostrando come anche gli altri personaggi del dramma siano inclini a leggere l'atteggiamento del protagonista come indifferente alla sfera del divino. Lo scambio oppone infatti da un lato la pietà irriflessa e non strategica del Coro (lo scoramento supplichevole della donna θεοὺς καλοῦσα, «che invoca gli dei»); dall'altro l'adesione ordinata (Πειθαρχία, «Obbedienza») a una linea d'azione determinata da criteri eminentemente razionali (βουλευού, «avere pensieri») in vista del «Successo» (Εὐπραξίας). Eteocle, pur deferente e pio nella misura dovuta, come abbiamo visto, mostra qui la sua parzialità per le strategie umane; e la risposta del Coro, con il suo attacco così perentorio, esplicita l'ovvio corollario che le divergenze sui principi primi si risolvono in una questione di priorità. L'affermazione sentenziosa che θεοῦ δ' ἔτ' ἰσχύς καθυπερτέρα («la forza del dio è ancora più potente») ci interessa qui non tanto per il suo *background* sapienziale, quanto come indizio *interno al testo* del carattere marcato e problematico di Eteocle e del suo sbilanciamento sul versante della razionalità e della competenza strategica. La *gnome* attesta infatti il potere supremo del dio in senso positivo ma, simmetricamente e implicitamente, anche in negativo: *topos* teologico²⁵, dunque, ma anche

²⁵ Postulato carissimo alla critica eschilea, ed esemplificato di recente da BEES 2009, uno studio sulla prospettiva teologica di Eschilo che non si allontana molto dalla vulgata del poeta-teologo cantore di uno Zeus che andrebbe inteso come pura espressione di giustizia metafisica. Di questa forza gli uomini sono strumenti solo nella misura in cui ne adempiono i disegni trascendenti. Sui *Sette*, ad esempio, le conclusioni sono quanto più possibile lontane dalle mie: «Die *Sieben gegen Theben* vertiefen den Gedanken, daß siegreich nur die von Zeus unterstützte Seite sein kann, Gottlose notwendig scheitern müssen. So ist der Kampf zwischen den Brüdern Eteokles und

implicito monito *e contrario* alla pericolosa sicumera di Eteocle, che la stessa onnipotenza degli dei condannerà infatti di lì a poco a un trapasso repentino dal vertice sociale alla morte.

Dobbiamo stare attenti peraltro a non leggere più del dovuto nello sbilanciamento razionalistico di Eteocle: sarebbe sbagliato a mio giudizio vedere nel personaggio un campione di razionalismo laico blandamente temperato da una religiosità di facciata. Eteocle è senz'altro religioso – come rivela se non altro l'appassionata reazione alla ineluttabilità del duello con Polinice (vv. 653 sgg.) – ma in lui alla pietà formale imposta dal suo ruolo pubblico si affianca una fede diversa dall'abbandono fideistico delle donne del Coro. La fede di Eteocle sembra piuttosto fondata, oltre che su un'idea di religiosità come equilibrio e rispetto di precise norme tradizionali²⁶, su una riflessione consapevole e su considerazioni argomentate²⁷, velate talora da spunti di sospensione scettica²⁸. In generale, il profilo di Eteocle è marcato appunto da quella duplicità di orizzonti che, oscillanti o interferenti, sostengono l'estrema cautela delle sue azioni.

Mi sembra che una rete di segnali ricca e complessa orienti in tal senso la comprensione della *rhexis* iniziale, in cui Eteocle si rivolge ai suoi concittadini con i piani per sostenere l'attacco imminente. L'ironia dei vv. 4-7 (su cui torneremo più avanti) introduce il tema, strutturante per il dramma, della contrapposizione tra il sovrano e gli dei, cui vengono attribuiti in modo asimmetrico responsabilità e meriti rispettivi in relazione all'esito della guerra. Tuttavia il discorso prosegue, come abbiamo visto, col pio richiamo ai doveri verso la Terra madre (16-20); subito dopo, gli dei

Polyneikes zu einem Paradigma gemacht, daß Götter und Menschen vereint das Gerechte zum Ziel führen. Der Gang des Eteokles an das siebte Tor, der vielfach als freie Entscheidung mißdeutet wird, erhält einen Sinn, insofern der Mensch sich fügt, willentlich ausführt, was ihm bestimmt ist. Damit der Freiheit zum Sieg verhilft, die alleine von Zeus garantiert ist» (BEES 2009, 311).

²⁶ In particolare quelle che regolano i rapporti culturali con le divinità, come le preghiere (69-76) e i pubblici voti (271-278a).

²⁷ Come il principio della mutua utilità evocato in appendice alla preghiera citata alla nota precedente (77).

²⁸ Ad es. nella chiusa allo schieramento di Melanippo, con il suo richiamo all'alea delle decisioni divine (414).

sono ancora menzionati in un modo che solo con un certo sforzo si potrebbe considerare ironico o lessicalizzato (vv. 21-23):

καὶ νῦν μὲν ἐς τόδ' ἡμαρ εὖ ῥέπει θεός·
χρόνον γὰρ ἤδη τόνδε πυργηρουμένοις
καλῶς τὰ πλείω πόλεμος ἐκ θεῶν κυρεῖ.

Fino ad oggi il dio ci è favorevole; da che ci difendiamo dall'assedio, grazie agli dei, la guerra è in prevalenza andata bene.

Anche Eteocle, dunque, nonostante la sua riserva iniziale, sembra conformarsi alla prassi comune che attribuisce agli dei il merito degli esiti positivi – ma la formulazione della frase, si noti, sottolinea comunque che il favore divino assiste un popolo che ha saputo ben gestire la propria posizione di difesa delle fortificazioni²⁹.

In generale, però, l'ironia dei vv. 4-7 sembra estendere la sua azione connotativa anche sul resto del discorso; anche più avanti, infatti, l'iniziale contrapposizione tra autorità umana e divina sembra richiamata dal discorso sull'indovino, dove pure emerge una subliminale sfumatura di tensione tra le azioni del capo politico-militare e la sfera religiosa (24-31):

νῦν δ', ὡς ὁ μάντις φησὶν, οἰωνῶν βοτήρ,
ἐν ὧσιν νωμῶν καὶ φρεσίν, πυρὸς δίχα,
χρηστηρίους ὄρνιθας ἀψευδεῖ τέχνη-
οὔτος τοιῶνδε δεσπότης μαντευμάτων
λέγει μεγίστην προσβολὴν Ἀχαιῖδα
νυκτηγορεῖσθαι καπιβουλεύειν πόλει.
ἀλλ' ἐς τ' ἐπάλξεις καὶ πύλας πυργωμάτων
ὀρμᾶσθε πάντες ...

Ora, come dice il profeta, guardiano di uccelli, che considera nelle orecchie e nella mente, lontano dai sacrifici, i volatili profetici con arte che non mente – costui, signore di simili vaticini, dice che un enorme assalto viene tramato nella notte a insidia della città. Dunque correte tutti agli spalti e alle porte delle mura ...

²⁹ Secondo HUTCHINSON 1985, 46 il contesto, e πόλεμος al v. 23, lasciano intendere nel raro verbo πυργηροῦμαι il significato di 'difendere le mura', più che 'essere sotto assedio'. Con l'espressione πύργος ἀποστέγει al v. 234 anche il Coro esprime un analogo contenuto, forse anche in ossequio alla prospettiva imposta dal generale.

L'attività del profeta è definita «arte che non mente»³⁰, con una sottolineatura delle *competenze* necessarie alla decifrazione da parte del destinatario umano, più che della matrice divina di quei messaggi. Il profeta stesso è chiamato «signore» delle profezie³¹, con una sorta di equiparazione alle funzioni del comando che mette in parallelo la posizione di Eteocle e quella del gestore del sapere religioso. E infatti Eteocle agisce su un piano di continuità rispetto alle comunicazioni del profeta, e si produce in una lunga serie di disposizioni strategiche (vv. 30-35) che ripercorrono analiticamente i principali fronti di intervento:

ἀλλ' ἔς τ' ἐπάλξεις καὶ πύλας πυργωμάτων
 ὀρμαῖσθε πάντες, σοῦσθε σὺν παντευχία·
 πληροῦτε θωρακεία, κἀπὶ σέλμασιν
 πύργων στάθητε, καὶ πυλῶν ἐπ' ἐξόδοις
 μίμοντες εὖ θαρσεῖτε, μηδ' ἐπηλύδων
 ταρβεῖτ' ἄγαν ὄμιλον· εὖ τελεῖ θεός.

Dunque correte tutti agli spalti e alle porte della mura, precipitatevi con tutte le armi, riempite le murate e schieratevi sui parapetti delle fortificazioni, e appostatevi ai varchi delle porte con coraggio, e non temete troppo la massa degli assalitori: il dio la farà finir bene.

Evidentemente non c'è conflitto tra il generale tebano e il profeta che lo consiglia, se i comandi del primo sembrano seguire in modo immediato e lineare le istruzioni del secondo. Ma alla luce di quella tensione che sto cercando di mettere in evidenza, e che permea la *rhexis*, anche la conclusione su una nota di pietà beneaugurante (εὖ τελεῖ θεός, «il dio la farà finir bene», 35) lascia un minimo perplessi. Come intendere questo congedo ai cittadini-soldati? Come segno di una limpida fede religiosa o piuttosto come semplice formula convenzionale, meccanica e desemantiz-

³⁰ Il nesso non è comune, e il concetto ha significativo riscontro in Aesch. fr. 350, 5-6 R. καὶ γὰρ τὸ Φοῖβου θεῖον ἀψευδὲς στόμα | ἠλπίζον εἶναι, μαντικῆ βροῦον τέχνη; cfr. anche Adesp. trag. 328h K.-Sn. γνώση δὲ τέχνην τὴν ἐμὴν ἐτητύμως | ἀψευδόμαντιν οὐσαν.

³¹ HUTCHINSON 1985, 46 adduce a confronto un passo eschileo (Ag. 543 δεσπόσω λόγου) e uno euripideo (Andr. 447 ψευδῶν ἄνακτες), di cui almeno il secondo non privo di una sfumatura di ironia.

zata? Eteocle ottempera sì alle indicazioni del profeta, avallando la prima opzione, ma con la battuta successiva, marcata dalla posizione in fine discorso, l'eroe ravviva il sospetto di un possibile dissidio tra le due forme di conoscenza, la mantica e la tecnica tutta umana dell'esplorazione militare (vv. 36-38):

σκοποῦς δὲ κἀγὼ καὶ κατοπτῆρας στρατοῦ
ἔπεμψα, τοὺς πέποιθα μὴ ματᾶν ὁδῶ·
καὶ τῶνδ' ἀκούσας οὐ τι μὴ ληφθῶ δόλω.

Anch'io ho mandato delle spie a esplorare il campo, e sono convinto che non sarà un viaggio vano. Sentito il loro rapporto, non mi farò trarre in inganno.

L'elemento che più di ogni altro colpisce l'attenzione è il καὶ di κἀγὼ: la congiunzione sottolinea infatti con una certa enfasi che *anche* Eteocle (oltre all'indovino, cioè) ha intrapreso una ricerca di chiarimenti. Una lettura neutra e conciliatoria vedrebbe in questa ricerca, oltre che un'ovvia motivazione drammaturgica per la *rhesis* del messaggero, la volontà di integrare le informazioni fornite dalla mantica: l'arte infallibile del profeta ha predetto genericamente che ci sarà un attacco (non proprio una prodezza inferenziale, dato che ci si trova in una città cinta d'assedio), e il generale ha inviato un esploratore per avere informazioni sulle variabili di fatto più importanti: tempo, misura e modi dell'attacco. Tuttavia l'enfasi con cui viene rivendicata al capo questa decisione, e soprattutto lo sviluppo metadiscorsivo, in cui Eteocle la *commenta* come il modo migliore per proteggere se stesso da un δόλος, ne rendono comunque marcati i termini, al punto da addensare sulla parola conclusiva, in posizione di per sé saliente, un'ombra ironico-tragica: è chiaro che il δόλος temuto si spiega a un primo livello come l'attacco nemico, ma tra le righe sembrano impliciti sia la volontà di *verificare* con l'autopsia il messaggio del profeta, sia il destino che incombe sul sovrano, e che può senz'altro essere concettualizzato come 'inganno': il θεῶν μέγα στύγος («grande odio da parte degli dei», 653) si concretizzerà infatti nella presenza di Polinice alla settima porta, e rivelerà come la contrapposizione minacciata dall'ἀρά non implichi solo una guerra tra eserciti, bensì un *inatteso* scontro personale tra fratelli.

3. *Tragedia e 'doppia determinazione'*

L'analisi condotta finora avalla l'ipotesi di una tensione *intrinseca* alle posizioni di Eteocle, il cui rispetto per gli dei convive con segnali di latente scetticismo: è vero, il suo comportamento è conforme agli standard della pietà tradizionale – ma forse appunto solo agli standard. Nei momenti salienti Eteocle lascia trasparire piuttosto segnali di crisi e di sfiducia nell'ordine trascendente del mondo, se non altro in merito alla sua *comprendibilità*. Questo è evidente ad esempio nella critica rivolta all'atteggiamento religioso dell'uomo comune, la cui incoerente superficialità viene fatta oggetto di ironia proprio nei primi versi del prologo (1-9):

Κάδμου πολῖται, χρὴ λέγειν τὰ καίρια
 ὅστις φυλάσσει πρᾶγος ἐν πρύμνῃ πόλεωσ
 οἴακα νωμῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνω.
 εἰ μὲν γὰρ εὖ πράξαίμεν, αἰτία θεοῦ
 εἰ δ' αὖθ' – ὃ μὴ γένοιτο – συμφορὰ τύχοι,
 Ἐτεοκλέης ἂν εἰς πολὺς κατὰ πτόλιν
 ὕμνοϊθ' ὑπ' ἀστῶν φροϊμίοις πολυρρόθοις
 οἰμῶγμασίν θ' – ὦν Ζεὺς ἀλεξητήριος
 ἐπώνυμος γένοιτο Καδμείων πόλει.

Cittadini di Cadmo, chi governa, reggendo in poppa il timone della città, senza piegare gli occhi al sonno, deve dire le cose che convengono al momento: se infatti avessimo successo, il merito sarebbe degli dei; se invece, non sia mai, ci capitasse una disgrazia, il solo Eteocle sarebbe il primo ad essere invocato, per tutta la città, nel mugugno dei cittadini, mormorante e pieno di lamenti – ma da questi ci scampi Zeus Protettore, che sia davvero tale per la città cadmea.

La pragmatica di questo esordio, in effetti, è quanto meno poco chiara: che cosa si propone di ottenere Eteocle? A cosa mira il suo discorso? Il riferimento alle parole 'opportune' che ci si aspetta da un governante giunge da un lato come preambolo alle esortazioni strategiche che di lì a poco Eteocle continuerà a rivolgere alla popolazione di Tebe (10 sgg.), e connota quindi *καίριος* come 'strategicamente efficace', più che come 'retoricamente opportuno'; dall'altro, però, esso sembra individuare un limite nelle prerogative del sovrano, che appare soggetto alla necessità di parla-

re in modo conforme alle aspettative tutto sommato irrazionali del suo uditorio. I vv. 4-8 infatti indugiano sulla suscettibilità dei sudditi nei confronti dei governanti. Quello che sembra semplicemente – e sicuramente in parte è – uno sfogo ironico sull'incontentabilità dell'uomo medio, di fatto è anche una indiretta dichiarazione filosofica: queste parole ammettono infatti che il senso del mondo non è assoluto, né legato a un esercizio inflessibile della logica, ma dipende dal giudizio precario e mutevole dei soggetti sociali. Le situazioni reali vengono insomma interpretate non da soggetti astratti ma da persone reali, e per di più in modi tendenziosi e asimmetrici. Così – sottolinea Eteocle – quando le cose vanno bene il merito è tutto degli dei, mentre se le cose vanno male la colpa è tutta di chi governa (archeologia eschilea del ben noto 'Piove, governo ladro!'...). Questo atteggiamento irragionevole non è visto da Eteocle come un limite, anche se una sfumatura di ironia trapela dalle sue parole³²; a me sembra che la tendenza principale del discorso consista piuttosto nell'implicare che la realtà cui si fa riferimento non può essere considerata l'estrinsecazione rigorosa di principi astratti, ma deve essere negoziata sul piano della condivisione intersoggettiva e dello scambio sociale. Dai versi successivi, infatti (10 sgg.), si capisce che Eteocle si sente spinto a organizzare le sue azioni proprio da questo carattere incontentabile e recriminatorio del popolo. Lungi da lui l'idea di limitarsi a pregare e a confidare negli dei e nel loro senso della giustizia: questo è ciò che possono fare le donne del Coro, in modo che Eteocle mostra più volte, come abbiamo visto, di giudicare del tutto inadeguato alle circostanze e alla gestione *razionale* della situazione critica. L'esercizio del potere deve essere

³² L'ironia non va intesa peraltro nel senso suggerito da HUBBARD 1992, vale a dire come sovradeterminazione ironico-tragica di una κληδών inconsapevole destinata a rivelare la propria gravidanza nel finale del dramma, dove gli dei sono salutati appunto come salvatori della polis (1016-1017; 1074) mentre Eteocle è pianto come vittima della propria colpa (829-831, e poi con i lamenti ufficiali della polis, riservati al solo Eteocle come annuncia l'araldo ai vv. 1005 sgg., nella sezione che Hubbard è tra i pochi a non considerare spuria). Al contrario, io penso che l'ironia del passo consista proprio nel fatto che alla conclusione del dramma i ruoli risulteranno *invertiti*: è il male che cade sugli uomini dal cielo, mentre l'azione di una mente ragionevole riesce in qualche misura a diminuirne gli effetti (sul problema vd. oltre, pp. 79-82).

piuttosto improntato a una teologia *incarnata*, e incarnata in una visione del mondo *pratica*, che è quella – incostante, irrazionale, contraddittoria – dei cittadini³³.

Questo riferimento alla cultura popolare e all'incoerenza teologica dell'uomo medio ha un altro importante presupposto: nelle parole di superiore sprezzatura di Eteocle, che parla come uno che 'sa come va il mondo', si deve leggere anche la consapevolezza dell'impossibilità di un abbandono fideistico all'ordine del cosmo. Gli uomini comuni ringraziano gli dei per i successi, e biasimano i re per le sventure, supponendo che non ce l'abbiano messa tutta; i governanti, invece, quando sono coscienti di essersi impegnati fino in fondo, sanno che il bene e il male accadono comunque al di là del loro controllo, senza regole davvero indefettabili, anche se meriti e colpe morali sembrano fornire un criterio di massima. Le responsabilità del governante *implicano* dunque che al fideismo passivo e superficiale dell'uomo medio si opponga un atteggiamento attivo che consenta di perseguire il bene *anche se l'aiuto divino resta incerto*. Fin da questi primi versi, dunque, Eteocle sembra costituire il proprio potere, il proprio campo d'azione, come un obbligo: l'obbligo di contrapporre a una realtà che tende al caos un atteggiamento di lucida resistenza.

Le azioni elaborate da Eteocle in questa prospettiva si propongono quindi l'obiettivo di risultare irreprensibili secondo entrambi i sistemi di riferimento: quello religioso, dove ci si abbandona a una volontà in ultima analisi imperscrutabile degli dei, che danno il bene ma anche il male senza che l'uomo possa capirne le ragioni; e quello civico, improntato allo sforzo di condurre, con le energie della razionalità e della cultura, un'azione di contrasto rispetto al caos.

Questa doppia matrice dell'atteggiamento di Eteocle, pur se concomitante in vari sensi, va comunque tenuta ben distinta dalla 'doppia determinazione' (o 'doppia motivazione') delle azioni eroiche messa in evidenza in un importante contributo di Albin Lesky (1961). Dopo aver enunciato il fenomeno in relazione all'epica arcaica, Lesky cerca infatti di estenderne l'applicazione all'opera di Eschilo, interrogandosi sulla possibilità del 'libero arbitrio'

³³ Questo aspetto è messo in luce soprattutto da PADUANO 2013.

in relazione alle scelte dell'eroe tragico³⁴. Nel teatro di Eschilo, secondo lo studioso, quelle scelte non possono essere ricondotte a una cifra unitaria, a causa di una «rationally indissoluble fusion of necessity and personal will» (LESKY 1966, 82):

with all the powers of his mind, [Aeschylus] wrestled with the problems arising from the conflict between human existence and divine rule. He does not present a solution in the manner of a well-solved mathematical problem, and for this he may be criticised by those who have such a solution to offer. The tragic power of his dramas, however, springs from those antitheses I have tried to show here³⁵.

Benché l'intuizione di Lesky si riveli spesso molto produttiva in relazione all'epos, trovo che la sua estensione alla tragedia risulti sostanzialmente problematica, anche perché essa finisce per scotomizzare il ruolo che le tensioni dialettiche assumono nella visione del mondo tragica. Il problema di fondo affrontato da Lesky riguarda infatti la questione della responsabilità dell'eroe tragico, e viene declinato come un problema di filosofia morale nel sistema di pensiero dell'autore («the question is *what significance the poet ascribes to the personal decisions of the human agent within the frame-work of a basically God-governed 'Welt-bild', how the limitations upon his freedom are defined, and what degree of responsibility is thus entailed*»: LESKY 1966, 78, corsivo mio). La mia analisi mira invece a considerare le discrasie di tipo cogni-

³⁴ Riprendendo le idee di fondo di un suo studio precedente (LESKY 1961a), LESKY 1966 studia la scelta di Polinice tra gli esempi focali (la discussione specifica è alle pp. 83-84; gli altri casi analizzati sono la decisione di Pelasgo di aiutare le Danaidi nelle *Supplici*; la decisione di Agamennone di sacrificare Ifigenia, nell'antefatto dell'*Agamennone*; la decisione di Oreste di uccidere la madre, nelle *Coefore*). Per una rivalutazione recente della questione vd. SEWELL-RUTTER 2007, 158-161, che finisce però per contrapporre l'esempio di Eteocle agli altri casi discussi da Lesky ravvisando nel personaggio «a curiously voluntary compulsion» (161) e nei *Sette* «a delicate and intriguing play of subjective and objective necessity — of *constructed* necessity» (*ibid.*; corsivo nel testo). L'intera questione della 'doppia motivazione' è riconsiderata con nuovi argomenti da BATTEZZATO 2016, nel quadro di un'interpretazione delle azioni di Oreste nelle *Coefore*; Battezzato insiste sulla necessità di distinguere tra vari tipi di influenza esercitata dagli dei sulle scelte degli uomini, e giunge comunque alla conclusione che Oreste vada ritenuto pienamente responsabile del matricidio, di cui l'oracolo fornisce solo una motivazione supplementare che si aggiunge a quelle già presenti nella mente dell'eroe.

³⁵ LESKY 1966, 85.

tivo del personaggio protagonista e, di conseguenza, a mettere in evidenza le criticità di una visione del mondo disomogenea e irrisolta *nel contesto culturale* dell'Atene del primo V secolo. Il postulato ermeneutico di Lesky è che la tragedia eschilea vada letta come espressione di una precisa presa di posizione filosofica e religiosa; il mio è che l'organizzazione dei significati nel dramma (ad esempio la contrapposizione tra determinanti razionali e religiose delle scelte) si possa leggere non solo come scelta consapevole dell'autore ma anche come riflesso di trasformazioni epistemiche che interessano la visione del mondo arcaica nel suo complesso.

Al di là di questa differenza di approccio, peraltro, l'estensione del principio di 'doppia determinazione' dall'epos omerico alla tragedia di Eschilo va considerata con grande cautela, per una serie di motivi. Quello più importante è che nell'epica arcaica lo sdoppiamento dei piani (divino e personale) è comunque riflesso di una visione del mondo organica e compatta: esso non presuppone cioè un conflitto aporetico permanente – mentre la tragedia è fondata *precisamente* su questo conflitto. L'essenza del tragico, che millenni di teoria hanno cercato di ricondurre a specifici temi (il destino, la sofferenza, la libertà, l'individuo ecc.), sta soprattutto nella tensione *strutturale* tra sistemi incommensurabili di descrizione del mondo, e nella vana aspirazione di ciascuno a rendere conto del mondo in modo esaustivo. Il conflitto tra destino e libertà, ad esempio, che è centrale nei *Sette* come in tante tragedie di Eschilo ma anche di Sofocle e di Euripide, è in fondo solo il piano secante che permette di cogliere in atto il conflitto tra visioni del mondo incompatibili, quella religiosa, in cui tra volontà divina e azioni umane sussiste una corrispondenza viva e necessaria, per quanto difficile da decifrare; e quella razionalistica, che spiega la natura del cosmo privilegiando considerazioni meccaniche e astrazioni concettuali (dai principi primi, alla moneta³⁶, al λόγος analitico).

Non è un caso che la forma tragica nasca all'improvviso – a differenza da tutti gli altri generi maggiori del sistema letterario

³⁶ Mi riferisco a una tesi innovativa e illuminante proposta e argomentata a più riprese da Richard Seaford (1994; 2012).

greco arcaico e classico – con l'emergere di un pensiero propriamente filosofico: essa è in una certa misura l'effetto di una situazione intellettuale in cui non è più sufficiente un pensiero unico sul mondo, in cui l'istanza speculativa escatologica è sottratta alla competenza esclusiva della religione per entrare a far parte delle questioni di fondo affrontate anche da un pensiero laico *non meno totalizzante*. A pensarci bene, la consonanza della forma tragica con la dimensione aporetica di sistemi di pensiero concorrenti è di evidenza palmare: a differenza di qualsiasi altro discorso letterario, infatti, il dramma come forma d'arte si definisce in primo luogo per la sua rinuncia statutaria alla possibilità di esprimere un punto di vista sovraordinato alle parti. In un testo drammatico, l'enunciato non è mai sovraordinato alle forze che agiscono, ma parte sempre da un emittente che è interno e parziale rispetto all'insieme dell'opera. Questo è evidente nel caso dei personaggi individuali, ma lo è anche per il Coro, coinvolto non meno di loro nell'azione. Il fatto che il Coro faccia spesso ricorso a forme di saggezza generalizzanti ha indotto molti a scambiarlo per un portavoce dell'autore o di un'istanza autoriale sovraordinata, ma non c'è bisogno di scendere troppo nel dettaglio per rintuzzare questa opinione, che costringerebbe a considerare l'autore veicolo di un'ideologia che è nella maggioranza dei casi conformista, scialba e mediocre. Lo specifico della forma tragica è invece esattamente il *conflitto aporetico*, che emerge in una tensione tra principi opposti e incommensurabili di cui lo scontro evidenzia i limiti rispettivi. La tragedia non rinuncia al superamento del conflitto (si pensi, per fare solo un esempio macroscopico, al finale delle *Eumenidi*), ma lo mostra appunto come un passo ulteriore rispetto a un'alternativa dove ciascun estremo (il principio divino e la ragione umana; la logica della vendetta e i tabù familiari ecc.) è espressione di istanze legittime, e al tempo stesso inadeguato a sostenerne la pretesa totalizzante.

Questo aspetto del dramma tragico permette tra l'altro di interpretare come straordinariamente pregnante un'osservazione nel cap. 14 della *Poetica* di Aristotele che non ha avuto forse un'attenzione commisurata alla sua importanza: parlando della qualità delle trame tragiche (1453b12 sgg.), Aristotele osserva che

l'effetto estetico del suscitare insieme paura e pietà tramite la rappresentazione è possibile solo nei casi in cui il conflitto opponga parti legate da relazioni affettive, e li raccomanda pertanto come presupposto della migliore forma tragica (b19-22):

ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλη ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δοῦναι, ταῦτα ζητητέον.

Ma quando invece le sciagure si producono all'interno dei rapporti affettivi, come se un fratello uccide o medita di uccidere un fratello, il figlio il padre, o la madre il figlio, o il figlio la madre, o compie altre azioni dello stesso genere, questo è ciò che bisogna perseguire. [trad. G. Paduano]

Al di là della regola di costruzione della vicenda, queste parole adombrano il principio, molto più importante per noi in questo momento, del carattere *sostanziale* del conflitto aporetico per la forma tragica, un conflitto in cui lo spettatore non può fare a meno di risultare coinvolto visceralmente *sia* dalle ragioni dell'odio *che* dalle ragioni opposte, quelle della *φιλία*. E questo spiega altresì, mi pare, come la peculiare cifra emotiva che Aristotele ritiene connaturata alla tragedia al punto da includerla nella sua definizione (cap. 6, 1449b24-28 *δί' ἐλέου καὶ φόβου*) sia propriamente un contrasto aporetico: la «paura» è ciò che si prova da una posizione di inferiorità di fronte al rischio della sofferenza; la «pietà», al contrario, ciò che si prova da una posizione di superiorità nei confronti di una soggettività esterna colpita dalla sofferenza. Il che equivale a dire che l'emozione specifica del tragico è un'emozione che colloca lo spettatore *contemporaneamente e necessariamente* in due posizioni incommensurabili (superiore e inferiore) rispetto all'oggetto della rappresentazione. Generalizzando, perciò, il conflitto tra fratelli, che è al centro dei *Sette contro Tebe*, è solo l'elemento di una serie che comprende varie forme di conflittualità aporetica³⁷, e nella cui sovrapposizione sinergica possiamo ravvisare l'essenza e l'efficacia del nerbo tragico di questo dramma: familiare e nemico; religioso e razionale; predestinato e libe-

³⁷ SEAFORD 2003 e ALLISON 2009.

ro; individualista eroico e collettivista. Alla luce di queste considerazioni credo che si possa dunque precisare che l'applicazione del principio di 'doppia determinazione' alla tragedia di Eschilo non è indizio della sua contiguità rispetto all'epica omerica, bensì frutto di una somiglianza più formale che sostanziale³⁸. La 'doppia determinazione' in Omero è sinergia, mentre in Eschilo (e nel resto dei tragici) è aporia.

Mi sembra in ogni caso che non si possa sottolineare con maggior forza l'idea che il doppio orizzonte epistemico riconoscibile nelle scelte di Eteocle non vada considerato un limite di costruzione del personaggio, ma piuttosto un suo punto di forza, quello che meglio permette di rendere conto della dimensione dialettica immanente alla forma tragica e del peculiare approccio – problematico ma altamente costruttivo – di Eschilo ai problemi mitico-religiosi sollevati dal mito dei Labdacidi. Eschilo non batte la strada nitida ma tutto sommato semplificata della razionalizzazione moralistica: la responsabilità morale dei fratelli nel conflitto risulterebbe tale infatti da legittimare la loro morte come castigo per un'azione o un'intenzione malvagie, e dalle *Fenicie* di Euripide in poi, come sappiamo, fino a Stazio e oltre, questa sarà la cifra prediletta dalle riscritture. Penso sia chiaro a tutti che rendere i fratelli *meritevoli* della morte reciproca è un modo fin troppo facile di eludere i problemi filosofici più interessanti posti da quel mito. Se i figli di Edipo sono marcati dal destino e *al tempo stesso* moralmente riprovevoli, essi muoiono *giustamente*, e l'uomo medio ne può compatire le sventure mantenendosi in una posizione di sostanziale estraneità, senza mai nutrire dubbi sulle radici etiche del destino: in tal modo l'osservatore esterno può continuare a eludere i problemi della teodicea e dell'origine del male, continuando a credere che il destino colpisca solo chi in fondo *merita* una punizione. Eschilo – e mi sembra che questa visione

³⁸ Nel caso specifico di Oreste nelle *Coefore*, ad esempio, la posizione di BATTEZZATO 2016 è che il principio di 'doppia motivazione' semplicemente *non si applichi*: quella che ad altri appare come la tensione tra volontà umana e pressione della volontà divina va intesa invece per lo studioso come convergenza e parziale sovrapposizione dei due fattori: una volontà di Oreste orientata al matricidio esiste infatti a monte e indipendentemente dall'oracolo di Apollo.

del grande tragico vada sostenuta con forza, in opposizione alla vulgata del poeta del πάθει μάθος e della δίκη divina che punisce gli atti di ὕβρις – Eschilo rifiuta questa semplificazione: il suo Eteocle è rappresentato come un individuo irreprensibile³⁹, il cui atteggiamento corretto ma distaccato nei confronti della religione va letto come una risposta all'*indecifrabilità* ultima della sfera divina. Indecifrabilità cui Eteocle contrappone un'azione umana organizzata secondo criteri di razionalità tecnica e strumentale, con cui cerca di arginare, fin dove possibile, lo sconfinamento incontrollabile del male.

4. *Eteocle fra teodicea e pragmatismo*

Questa sottile linea di confine tra fatalismo retributivo e ottimismo pragmatico (il secondo punto dello schema iniziale) è leggibile nella tensione che il personaggio di Eteocle manifesta tra le ripetute affermazioni di pietà superstiziosa e l'idea che il successo dipenda dalla qualità di una strategia, nonché dall'impegno e dalla coerenza con cui essa viene realizzata.

Anche in questo caso la mentalità corrente tende ad attribuire piuttosto linearmente (o semplicisticamente...) tutti gli eventi agli dei o a quel loro succedaneo indeterminato che è il caso: il Messaggero postilla ad esempio lo schieramento di Melanippo con un richiamo agli dei genericamente beneaugurante (τούτω μὲν οὕτως εὐτυχεῖν δοῖεν θεοί, «che gli dei gli concedano buona sorte», 422, richiamo che riprende l'augurio della precedente battuta del Coro, 417-418; sulla stessa linea è l'intercalare apotropico che segmenta il resoconto del temibile vanto di Partenoepo: πύργοις δ' ἀπειλεῖ δειν', ἃ μὴ κραῖνοι τύχη, «lancia terribili minacce contro le mura, possa la sorte non realizzarle!», 549). Il successo e la salvezza nei pericoli sono quindi compresi in termini di 'buona sorte', ed è per essa che agli dei vengono rivolte pre-

³⁹ Con buona pace di studiosi che cercano di leggere lo zelo politico e strategico di Eteocle come indizio di un'indole colpevolmente militarista, guidati in questo forse dall'urgenza di spiegare retroattivamente il presunto atteggiamento ubristico di Eteocle prima dello scontro col fratello (così ad es. GAGARIN 1976, 161-162).

ghiere, che sono sì suppliche, cioè implorazioni di benevolenza gratuita, ma sono tanto più presentabili e forti quanto più sono giuste: κλύοντες θεοὶ δικαίας λιτᾶς | ἡμετέρας τελειθ', ὡς πόλις εὐτυχῆ, «esaudite, o dei, la mia giusta supplica, che la città abbia buona sorte», 626-627. Anche in questo passo l'invocazione del Coro riprende l'affermazione di Eteocle immediatamente precedente (θεοῦ δὲ δῶρόν ἐστιν εὐτυχεῖν βροτούς, «che gli uomini abbiano buona sorte è un dono degli dei», 625), che è chiaramente una *gnome* convenzionale, come rivelano tra l'altro la sintassi monostica e l'enfasi in posizione conclusiva. La contiguità tra i commenti dei personaggi e quelli del Coro permette di apprezzare altresì la funzione di comunione fatica svolta da queste espressioni basilari e convenzionali di religiosità – giacché chi riprende l'augurio di εὐτυχία non fa che dare corpo a una generica volontà di allineamento e di condivisione rispetto agli interlocutori⁴⁰. In questa prospettiva è compresa ovviamente anche la teodicea, come mostra ad esempio la *gnome* con cui si chiude il discorso del Messaggero su Amfiarao: δεινὸς ὅς θεοὺς σέβει («temibile è chi venera gli dei», 596).

Eteocle non sembra voler contestare o problematizzare questa visione del mondo; come abbiamo in parte già visto, l'eroe ribadisce più volte l'idea che il buon esito delle imprese viene dagli dei, o per lo meno che esso viene *in ultima analisi* dagli dei. Questo trova conferma non solo nella *rhexis* iniziale (vv. 4; 21; 23; 35), ma anche nel resto del dramma, dove i suoi discorsi sono costellati occasionalmente da prudenti incisi di questo tipo (θεῶν θελόντων, «se gli dei vorranno», 562; Διὸς θέλοντος, «se Zeus vorrà», 614). Del resto che gli dei siano alla base della stabilità *ontologica* della polis è implicito nel concetto stesso di πολισσοῦχοι θεοί («dei della città»), che lo stesso Eteocle usa per ben due volte in invocazioni di tono ufficiale (69 e 271), e con cui egli stesso definisce l'insieme delle statue divine abbracciate dalle donne del Coro (185).

⁴⁰ Il concetto di 'comunione fatica' è definito da MALINOWSKI 1923, 315 e individua una situazione discorsiva in cui l'obiettivo pragmatico è svincolato dal contenuto proposizionale degli enunciati e si realizza nella disponibilità al contatto e nella realizzazione conversazionale dello stesso.

All'interno di discorsi più ampi, invece, l'idea che il successo dipenda dagli dei emerge comunque, ma in modo più sfumato e problematico: schierando Polifonte contro Capaneo, Eteocle rimarca che il campione tebano è sorretto dalla benevolenza di Artemide e «degli altri dei» (σύν τ' ἄλλοις θεοῖς, 450) mentre Capaneo è un empio (θεοὺς ἀτίζων, «che disonora gli dei», 441) che si esalta χαρᾷ ματαία («con vana euforia», 442). Un esame delle risonanze lessicali permette peraltro un'interessante osservazione: al v. 444 πέποιθα («sono convinto») esprime la certezza che un fulmine dal cielo punirà direttamente l'empietà di Capaneo; questa fiducia nel trionfo di Polifonte come pietà premiata è espressa esattamente con lo stesso termine che esprime la fiducia con cui Eteocle attende il resoconto dell'esploratore (πέποιθα, 37). Che i due passi siano sottilmente collegati è provato a mio parere dal fatto che in entrambi ritornano nel giro di quattro versi tre concetti, tra cui due termini di uso non frequente: θεός, 35 ~ θεούς, 441; ματᾶν, 37 ~ ματαία, 442; πέποιθα, 37 ~ πέποιθα, 444. Tanto più marcato quindi che la convinzione (πέποιθα) che emerge nei due casi sia volta in direzioni non del tutto allineate.

Osservando con maggiore attenzione si nota infatti che la dipendenza della polis dagli dei non è compatta o priva di sfumature: una riserva è leggibile ad esempio nel *do ut des* ventilato da Eteocle alla fine del prologo (πόλις γὰρ εὖ πράσσοισα δαίμονας τίει, «una città che prospera, infatti, onora gli dei», 77), che adombra quella dipendenza degli dei dal culto che deve essere sempre stata presente alla coscienza comune, se da essa Aristofane deriverà nel 414 l'idea di fondo dei suoi *Uccelli*. Più lucidamente, Eteocle pensa al rapporto con gli dei come a una relazione di 'alleanza' (ad esempio esorta il Coro a pregare in tal senso: εὐχου τὰ κρείσσω, ξυμμάχους εἶναι θεούς, «prega per ciò che conta di più, che gli dei siano nostri alleati», 266), pienamente cosciente, peraltro, che si tratta di un'alleanza gratuita, arbitraria e unilaterale. Ecco perché le sue parole sottolineano comunque lo spazio dell'intervento umano anche nelle apparenti espressioni di pietà – ad esempio ai vv. 216-218, dove il Coro viene esortato a pregare che le mura resistano, mentre la notazione convenzionale di pietà

è corretta ironicamente dal riferimento alla nozione anch'essa tradizionale che gli dei abbandonano una città sconfitta:

πύργον στέγειν εὔχεσθε πολέμιον δόρυ.
οὐκοῦν τάδ' ἔσται πρὸς θεῶν⁴¹. ἀλλ' οὖν θεοὺς
τοὺς τῆς ἀλούσης πόλεος ἐκλείπειν λόγος.

Pregate che le mura ci proteggano dalle lance nemiche. Certo anche questo dipende dagli dei. Ma gli dei di una città espugnata, si dice, vengono meno⁴².

Questo pessimismo è insomma lo sfondo su cui campeggia il principio, già visto sopra, che alla radice del successo c'è l'efficienza tecnica delle parti sociali, sintetizzata nelle decisioni razionali dello stratega e nell'obbedienza senza riserve dei soggetti (Πειθαρχία γάρ ἐστι τῆς Εὐπραξίας | μήτηρ τῆς σωτηρίας ὧδ' ἔχει λόγος, «Obbedienza è madre del Successo [...] del salvatore, come si dice», 224-225).

Questo atteggiamento ancipite, che dà spazio alle ragioni della pietà tradizionale ma filtrate da una rigorosa valutazione pragmatica, permette di leggere insomma nel personaggio di Eteocle la volontà di far convergere e *conciliare* i due orizzonti. Un esempio chiaro di questa convergenza si trova nel discorso che annuncia lo schieramento di Iperbio (501 sgg.). Lì il riconoscimento del potere divino come fattore prioritario è espresso *apertis verbis* nell'attribuzione del merito della difesa a Pallade Onca, nume tutelare della quarta porta (501-503), che viene però esplicitamente vincolata alla punizione dell'empietà di Ippomedonte (ἄνδρὸς ἐχθαίρουσ' ὕβριν, «avendo in odio la tracotanza di quell'uomo», 502). Ma la convergenza tra determinanti umane e divine emerge più nitidamente nella motivazione della scelta di Iperbio (504-513):

⁴¹ Il codice M ha οὐκοῦν e attribuisce la proposizione, con interpunzione affermativa, a Eteocle, invece che farne una domanda retorica del Coro, come il resto della tradizione. Hutchinson stampa οὐκ οὖν [...]; cui preferisco οὐκοῦν [...], di altri editori (Murray; West).

⁴² Significativo il fatto che il Coro, nell'ottemperare al desiderio di Eteocle, apprezzi sì l'azione difensiva delle mura ma la subordini comunque, nell'ordine del discorso, alla protezione divina: διὰ θεῶν πόλιν νεμόμεθ' ἀδάματον, | δυσμενέων δ' ὄχλον πύργος ἀποστέγει (233-234).

Ἵπέρβιος δέ, κεδνὸς Οἴνοπος τόκος,
 ἀνὴρ κατ' ἀνδρᾶ τοῦτον ἠρέθη, θέλων
 ἐξιστορῆσαι μοῖραν ἐν χρεΐᾳ τύχης,
 οὐτ' εἶδος οὔτε θυμὸν οὐδ' ὄπλων σχέσιν
 μωμητός· Ἐρμῆς δ' εὐλόγως ξυνήγαγεν·
 ἐχθρὸς γὰρ ἀνὴρ ἀνδρὶ τῷ ξυστήσεται,
 ξυνοίσετον δὲ πολεμίους ἐπ' ἀσπίδων
 θεούς· ὁ μὲν γὰρ πύρπνοον Τυφῶν' ἔχει,
 Ἵπερβίῳ δὲ Ζεὺς πατὴρ ἐπ' ἀσπίδος
 σταδαῖος ἦσται, διὰ χερὸς βέλος φλέγων·

E poi [dopo Pallade Onca] è Iperbio, nobile figlio di Ènope, l'uomo scelto a combattere contro quest'uomo, uno che vuole investigare il destino nella necessità del caso, irreprensibile nel corpo, nell'animo e nelle armi. Con buona ragione Ermes li ha appaiati: l'uomo è infatti nemico dell'uomo che affronterà, come nemici sono gli dei che i due hanno sugli scudi. Uno reca Tifone che spira fuoco; sullo scudo di Iperbio campeggia invece Zeus padre che brandisce la folgore.

Il testo sottolinea infatti il parallelismo del piano umano e del piano divino (ἐχθρὸς γὰρ ἀνὴρ ἀνδρὶ τῷ ξυστήσεται, | ξυνοίσετον δὲ πολεμίους ἐπ' ἀσπίδων | θεούς, «l'uomo è infatti nemico dell'uomo che affronterà, come nemici sono gli dei che i due hanno sugli scudi») e conferma in questo l'esigenza di rendere conto analiticamente delle due sfere coinvolte, l'umana e la divina, mostrandone la compresenza, l'interazione e soprattutto l'arcano rapporto di rispecchiamento: ciò che viene compiuto dagli uomini sul piano dei fatti concreti (lo scontro tra i due campioni, 509) ha rispondenza sul piano delle grandezze simboliche nello scontro di principî divini coinvolti e contrapposti (510-513). Anche se Eteocle attribuisce a Ermes il merito di aver disposto uno scontro all'insegna dell'εὐλογία (508), cioè influenzato in modo propizio dal potere magico-sacrale delle parole⁴³, postu-

⁴³ Questo avverbio va inteso infatti come indizio della convergenza tra la dimensione referenziale e le implicazioni morali della significazione, confermata dall'occorrenza insistita sulla pregnanza di nomi o espressioni linguistiche: cfr. in particolare v. 405 ὀρθῶς ἐνδίκως τ' ἐπώνυμον, dove la precisione definitoria (ὀρθῶς) è connotata come corrispondenza alla 'giustizia' (ἐνδίκως). E cfr. infatti le occorrenze di ἐνδικός o di πάνδικος ai vv. 405, 670, 673. Cfr. anche περὶπόντως, che sottolinea in modo analogo il gioco paretimologico sul nome di Elena nell'*Agamemnone* (687-688).

lare, riconoscere ed esplicitare questa corrispondenza è il lavoro dell'interprete, cioè del sovrano accorto e capace di dire ai suoi concittadini τὰ καίρια («le cose che convengono al momento», 1). E infatti la corrispondenza tra gli scudi viene argomentata analiticamente (514-520) con un minuzioso esercizio ermeneutico da parte dell'eroe, che mette in primo piano la sua propria capacità di *inferire* nessi tra i segnali combinati dal caso (ovvero dagli dei e dal destino che di essi è emanazione). Qui si riconosce con chiarezza, mi sembra, la portata dell'azione di Eteocle: prendere atto dell'esistenza di una sfera magico-simpatica da cui dipendono gli esiti delle azioni umane, e *tracciare al suo interno* percorsi resi evidenti solo dalla capacità tecnica, tutta umana, di riconoscere i segni (ecco perché secondo Eteocle il μάντις del prologo parla con ἄψευδεῖ τέχνῃ, 26). La fiducia che Eteocle nutre nell'esistenza di un viluppo di segni radicato nella trascendenza è pari alla fiducia con cui egli affronta il riconoscimento *ermeneutico*, cioè sistematico e razionale, del significato di quei segni, e che gli permette di attribuire al suo ragionamento inferenziale (εἰκός δὲ κτλ, 517 sgg.) un merito parallelo al merito di Hermes (508) nell'aver favorito l'ottimistico presagio della vittoria.

La duplice, dialettica radice di questo atteggiamento è riassunta secondo me nel v. 506 (ἐξιστορήσαι μοῖραν ἐν χροεῖα τύχης, «investigare il destino nella necessità del caso»); l'affermazione è riferita a Iperbio, ma si può ricondurre per estensione a Eteocle sulla base del fatto, evidente nella matrice folklorica della ripetizione seriale degli eroi⁴⁴, che ciascun guerriero è anticipazione e

⁴⁴ Nella serialità dei guerrieri dei *Sette* coesistono due elementi in ultima analisi disomogenei: iterazione indistinta e definizione individuale. È chiaro infatti che la drammatizzazione eschilea dà spazio a forme di caratterizzazione specifica dei guerrieri (valorizzate ad es. da ZEITLIN 1982, 55-125), anche se il tratto dominante resta la serialità, ereditata dalla vicenda mitica e chiaramente riconducibile a un modulo folklorico di iterazione. PROPP [1928] 2012, a proposito della ripetizione triplice di elementi o moduli narrativi, ipotizza cautamente che la ripetizione sia una forma di codifica primitiva dell'iperbole: «repetition expresses the intensity of the action and also the strength of the speaker's emotional tension» (176). L'ipotesi di Propp sembrerebbe valere ad esempio anche per il modulo iliadico ἀλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον, che, nelle sue varie occorrenze (V 438, XVI 705, XVI 786, XX 447, XXII 208), oppone a una serie di tre tentativi indistinti, ostinati e ineffettuali, un momento culminante e altamente specifico. Ma al di là di questo elemento, peraltro evidente e innegabile, mi sembra che

figura dell'ultimo campione. Il dato che qui viene messo in evidenza è appunto la frizione tra i due fattori disomogenei oggetto della nostra analisi: la consapevolezza di un ordine metafisico insondabile (τύχης) che si inverte per il singolo nel suo destino di morte (μοῖραν), e che presuppone quindi un atteggiamento di fatalistica rassegnazione; e un atteggiamento attivo, focalizzato sulla possibilità e sulla necessità di 'conoscere mediante un'indagine esaustiva' – è questa la traduzione-perifrasi di ἐξιστορήσαι, un verbo che denota una modalità fortemente marcata della conoscenza⁴⁵, ossimoricamente *opposta* allo svelamento del fato. Mi sembra insomma che questo duplice atteggiamento, conscio dell'insondabilità metafisica del mondo, e *al tempo stesso* saldo nella fiducia in percorsi diagnostici propri dell'umano (non a caso il verso mi è sembrato epitomare al meglio l'intero percorso di questo saggio), si possa leggere come indizio di un orientamento filosofico eschileo complessivamente molto più chiaroscurale e

il tratto determinante sia l'opposizione 'identità ordinaria della preparazione iterativa e ineffettuale' vs. 'eccezionalità dell'evento eroico efficace'. La serialità insomma serve a evidenziare i tratti specifici dell'ultimo elemento, che è una *ripresa omogenea e al tempo stesso specifica* dei casi precedenti. Anche nel folklore, l'omogeneità della serie culmina nel carattere specifico dell'ultimo elemento, che conferma i tratti comuni ma *aggiunge* un tratto distintivo (il superamento *vs* il non superamento di una prova, come del resto anche in Omero). Nel caso dei *Sette*, questa componente permette dunque di considerare i due schieramenti come espressione di una sintesi in cui la scarsa caratterizzazione specifica dei campioni tebaní vale come anticipazione indistinta del momento finale e culminante, quello riservato al protagonista (anche ZEITLIN 1982, 125 ammette che il duello tra Eteocle e Polinice è stato «six times rehearsed»). Nel caso dei *Sette*, in particolare, l'iterazione mette in evidenza il carattere perturbante dell'elemento specifico, il fatto cioè che nella settima coppia di eroi alla normale relazione nemico/nemico si aggiunga l'elemento della consanguineità, determinando un'opposizione paradossale dove i legami di identità e di rivalità si sovrappongono fino al collasso.

⁴⁵ Gli scolii al passo (*ad v.* 506b-e Smith) chiosano il termine rispettivamente come μαθεῖν, γνῶναι, ἐκμαθεῖν, γνῶναι καὶ μαθεῖν; anche nella perifrasi del passo (*ad vv.* 501-506, 10-13) si riduce l'impulso di Iperbio a una volontà di 'sapere' cosa il fato gli riserba (μαθεῖν τὰ πεπωμένα), smussando invece l'impulso alla ricerca, all'indagine attiva. Mi sembra invece che il significato del verbo nel passo si intenda meglio col confronto di paralleli come Soph. *El.* 1100-1101 (XO. Τί δ' ἐξερευνᾶς καὶ τί βουλευθεὶς πάρεῖ; OP. Αἰγίσθον ἐνθ' ᾧ κικεν ἴστορῶ πάλαι.), dove emerge accanto alla valenza dell'interrogare (-ερευνᾶς) anche e soprattutto il senso dell'esplorazione volontaria, prolungata e insistente (ἐξ-; πάλαι). Non a caso in epoca posteriore il termine ἐξιστορέω significherà anche 'visitare un luogo (per conoscerlo sistematicamente)', come in X. *Ephes.* I 12, 2 (ogg. τὴν ... πόλιν ἄπασαν).

problematico di quello che gli è stato attribuito da una lunga e consolidata tradizione di studi.

5. *Dalla parola ominosa ai vincoli del λόγος*

L'analisi di questo passo impone infine un esame complessivo del terzo punto dello schema, vale a dire l'ambivalenza che le scelte e le azioni di Eteocle rivelano a proposito della considerazione della parola e delle sue prerogative. Alla luce di tutte le osservazioni precedenti, infatti, possiamo sentirci autorizzati dal testo a interpretare la prassi ermeneutica di Eteocle sia come riflesso di una genuina fiducia nel potere magico-sacrale del linguaggio, sia come estrinsecazione di un'arte della comunicazione che si risolve però nell'opportunità della comunicazione pubblica. In passi come questo, infatti, Eteocle sembra aderire a una visione del mondo in cui la lettura semiotica degli indizi disseminati dal caso permette *davvero* una presa attiva sulla realtà – il piano delle parole e dei segni ominosi come effettivo svelamento ermeneutico di un significato altrimenti inaccessibile, come i progetti divini sulle faccende umane. In tal senso questo atteggiamento è coerente non solo con la deferenza asciutta ma impeccabile con cui il pio Eteocle si rimette alla volontà del cielo (vv. 21, 23, 562, 614), ma con la sua disponibilità a leggere nelle parole e nei nomi le determinanti, quasi i germi delle azioni a venire. Così ad esempio quando sottolinea la pregnanza etimologica del nome di suo fratello Polinice (ἐπωνύμῳ δὲ κάρτα, Πολυνείκη λέγω, «voglio dire Polinice, col suo nome parlante [molta-contesa]», 658) – una pregnanza riscontrata su fronti opposti tanto da Eteocle quanto dal μάντις Anfiarao, che nella sua deprecazione dell'attacco aveva insistito sull'ominosità funesta di quello stesso nome (ἐξυπτιάζων ὄνομα, Πολυνείκους βίαν, «rovesciando il nome del forte Polinice», 577). Che questo atteggiamento sia conforme a una mentalità tradizionale è confermato dal fatto che alla fine della guerra la pregnanza ominosa dei nomi di *entrambi* i figli di Edipo è sottolineata immediatamente dal Coro, incerto tra la gioia per la salvezza di Tebe e il dolore per la morte dei due

ultimi Labdacidi (οἱ δῆτ' ὀρθῶς κατ' ἐπωνυμίαν | <ἔτεοκλειεῖς>⁴⁶ καὶ πολυνεικεῖς | ὄλοντ' ἀσεβεῖ διανοίᾳ, «che davvero come era scritto nei loro nomi, <'autenticamente gloriosi'> e 'pieni di conflitto', sono morti con empio disegno», 829-831). Ma questa conformità a un atteggiamento religioso tradizionale esprime solo in parte la posizione di Eteocle, che anche altrove, come abbiamo visto, non esita a rispettare la logica del discorso, salvo poi correggere con intercalari opportunamente apotropaici i rischi di una visione troppo lucida. È il caso dei vv. 5 e 8-9, dove la logica impone a Eteocle di contemplare la sconfitta, ma la pietà religiosa (o almeno la sua estrinsecazione in *habitus* culturale) lo spinge agli opportuni correttivi (εἰ δ' αὖθ'—ὄ μὴ γένοιτο—συμφορὰ τύχοι, «se invece, non sia mai, ci capitasse una disgrazia»; οἰμώγμασιν θ' ὦν Ζεὺς ἀλεξητήριος | ἐπώνυμος γένοιτο Καδμείων πόλει, «lamenti – ma da questi ci scampi Zeus Protettore, che sia davvero tale per la città cadmea»).

In questi passi la tensione sussiste tra una logica implacabile e una religiosità blanda e convenzionale espressa in semplici correttivi apotropaici. Un'analoga tensione, spinta stavolta fino alla vera e propria contraddizione contestuale, si riscontra anche altrove nel resto del dramma. Nello schieramento di Melanippo, ad esempio, Eteocle articola la sua risposta all'attacco imminente di Tideo in due punti chiaramente non allineati: da un lato sottolinea – pragmaticamente – che a ferire non bastano immagini o ornamenti, ma servono armi concrete (οὐδ' ἔλκοποιὰ γίνεται τὰ σήματα· | λόφοι δὲ κῶδων τ' οὐ δάκνουσ' ἄνευ δορός, «gli emblemi non infliggono ferite; pennacchi e sonagli non mordono in assenza di una lancia», 398-399), dall'altro si esibisce in una *interpretazione* dello scudo di Tideo tale da ritorcerne contro il nemico, su un piano puramente magico-simpatico, tutte le energie negative (403-406)⁴⁷:

⁴⁶ Seguo qui il testo di West, che stampa una congettura di Petersen modificata da Hutchinson (1985, 30). Per una volta, comunque, non importa il dettaglio formale della ricostruzione, perché il senso è chiarito in modo univoco dalla simmetria con il nome di Polinice.

⁴⁷ ZEITLIN 1982, 56-57 sottolinea l'ambiguità semantica di σῆμα, 'emblema' e 'monumento funebre'; sulla scena in generale vd. anche JUDET DE LA COMBE 1987.

εἰ γὰρ θανόντι νύξ ἐπ' ὄμμασιν πέσοι,
 τῷ τοι φέροντι σῆμ' ὑπέροκτον τόδε
 γένοιτ' ἂν ὀρθῶς ἐνδίκως τ' ἐπώνυμον,
 καυτὸς κατ' αὐτοῦ τήνδ' ὕβριν μαντεύεται.

Se lui morisse e la notte gli coprisse la vista, allora sì che il suo emblema smargiasso sarebbe davvero preciso e pregnante; lui stesso è profeta a se stesso di quest'empietà.

I σήματα sono quindi liquidati come irrilevanti al v. 398 per essere poi considerati, pochi versi dopo, pregnanti indizi di realtà (σῆμα... ὀρθῶς ἐνδίκως τ' ἐπώνυμον, «il suo emblema ... davvero preciso e pregnante»)⁴⁸. Questa incoerenza mi sembra l'ennesimo indizio della tensione interna del personaggio, che infatti ancora alla fine di questo discorso oppone i due orizzonti dell'arbitrio insondabile degli dei (ἔργον δ' ἐν κύβοις Ἄρης κρινεῖ, «Ares deciderà coi dadi», 414) e del criterio umanamente controllabile della superiorità morale (Eteocle descrive infatti Melanippo come esempio di virtù, στυγοῦνθ' ὑπέροφρονας λόγους, «che odia i discorsi presuntuosi», 410). Forse proprio l'oscillazione registrabile nel discorso in cui viene schierato Melanippo permette di capire la posizione di Eteocle in merito al problema del male e alle possibilità dell'azione umana nel mondo. È infatti evidente che l'eroe non mette in dubbio il potere soverchiante e assoluto del divino, ma ne denuncia il carattere insondabile (ἐν κύβοις, «coi dadi»). Nella complessiva oscurità in cui l'uomo è costretto ad agire, il solo criterio utile è la convergenza di orizzonti tra un fatalismo assoluto e un ordine fondato sull'eticità (Melanippo come nobile, costumato e pio, vv. 409-410) e sulla legittimità delle motivazioni (Melanippo come erede autoctono degli Sparti e alleato di Δίκη in quanto impegnato a combattere per la τεκούση μητρί, la «madre che l'ha partorito», 415-416). La reazione di Eteocle di fronte ai vanti di Tideo, pertanto, rivela un

⁴⁸ Una simile 'incoerenza', spia di un approccio non esente da ironia, trapela nello schieramento di Megareo contro Eteoclo, quando Eteocle oppone al vanto bombastico del campione argivo il valore concreto di Megareo, κόμπων ἐν χερσὶν ἔχων (473). Salvo poi concludere con un'osservazione che sembra invece prendere alla lettera l'emblema dell'avversario: ἀλλ' ἢ θανῶν τροφεία πληρώσει χθονί, | ἢ καὶ δὴ ἄνδρε καὶ πόλισιμ' ἐπ' ἀσπίδος | ἑλῶν λαφύροις δῶμα κοσμήσει πατρός (477-479).

distacco per noi molto interessante dalla prospettiva arcaica del κόμπος (il «vanto») militare⁴⁹: per i guerrieri raccolti nell'esercito invasore, e caratterizzati (con la sola eccezione di Amfiarao) come latori di un disordine ferino e anticulturale (vv. 42 sgg.), il vanto prima della battaglia è espressione di una fiducia nel potere magico-sacrale della parola, che viene esibita come strumento propiziatorio superstizioso sulla base del presupposto che il discorso possa forzare la realtà a confermare la corrispondenza analogica con il piano dei segni⁵⁰. Questa evocazione magico-superstiziosa dei poteri ominosi del λόγος ha il suo limite nell'eccedenza *ubristica* del κόμπος, che mette il guerriero in pericolosa competizione con il dio – il solo che abbia invece diritto a cifrare nella realtà i segni di un piano preordinato. L'ermeneutica dispiegata da Eteocle nella scena degli scudi è dunque un'ermeneutica di secondo grado, ibrida, in connessione duplice col λόγος arcaico, magico-simpatico e superstizioso, e con la razionalità *logica* immanente nel linguaggio: questa ermeneutica attacca infatti il cifrario degli emblemi e dei segni ominosi con un discorso razionale e *laico* di neutralizzazione (le varie decostruzioni ritorsive dei σήματα argivi), opponendo al piano di significazione magico-sacrale i criteri squisitamente umani della legittimità politica e dell'autocontrollo morale (vv. 396-397, 407-411, 415-416, 444, 449-450, 473, 507-508, 554-557, 621-624).

Il fatto che Eteocle agisca sul doppio piano della visione tradizionale del λόγος come fattore di azione magico-simpatica e di strumento razionale di analisi capace di demistificazione e di (ri)costruzione strategica si riflette ad esempio nella sua visione del successo come 'doppiamente determinato' da un fattore metafisico insondabile (l'εὐπραξία come εὐτυχία, ad es. ai vv. 4, 77, 625) e da un fattore umano legato a capacità di analisi intellettuale

⁴⁹ Per un orientamento generale sulle tecniche di combattimento nell'antichità cf. SAGE 1996; CAMPBELL, TRITLE 2013. Sul tema del vanto aggressivo cf. GLÜCK 1964; VAN WEES 1996, 50-51 osserva peraltro che anche nell'epos omerico la componente del vanto prima del duello è relativamente ridotta. Interessante soprattutto l'osservazione che un'esaltazione di questo tipo sembra rimandare a una prassi bellica orientale (il che aggiungerebbe alla ferinità dei Sette una connotazione esotica, già sottolineata col richiamo all'invasore ἑτεροφώνω, 170).

⁵⁰ Ho approfondito il problema in GRILLI 2018b.

e di correttezza morale (come nei vv. 224-225). A uno sguardo d'insieme sulle parole e sui ragionamenti di Eteocle appare chiaro, insomma, che la tensione che attraversa i principi inferenziali del personaggio corrisponde a un tentativo di opporre alle radici metafisiche e incontrollabili della realtà un ordine di fattori che, benché parziali e propri dell'umano, siano idonei a fornire comunque punti d'appoggio affidabili contro l'oscurità insondabile del mondo.

Questa duplicità di fattori si può cogliere a mio giudizio con la massima pregnanza nelle oscillazioni semantiche del concetto di 'giustizia' leggibili nelle pieghe del testo. Δίκη è infatti fondamento divino ma anche *umanamente comprensibile* di un ordine etico del mondo e in quanto tale aiuta a fronteggiare l'assalto di forze caotiche e soverchianti come quella di un esercito invasore – o come quella di un male metafisico arbitrario. È per questo che Eteocle sottolinea ad ogni possibile occasione che, pur nell'impossibilità di controllare gli eventi in modo assoluto, l'adesione alla giustizia costituisce il migliore criterio di comportamento (cfr. ad es. vv. 405, 415, 444, 598, 605, 610, 662 sgg. con l'analisi *infra*; non a caso considerazioni analoghe si ritrovano in bocca all'indovino Anfiraio, rivolte all'indirizzo di Tideo e Polinice: vv. 580 sgg.). È come se il concetto di giustizia costituisse per Eteocle un *punto di intersezione* tra l'ordinamento metafisico del mondo e le capacità di diagnosi e di azione sulla realtà accessibili anche all'uomo. La forza di δίκη offre all'uomo, in altre parole, la sola possibilità di affidarsi a un fattore ordinato e controllabile *capace di porsi come vincolante anche per gli dei*. Questa stratificazione di visioni del mondo si riflette, secondo me, nella sottile distinzione semantica che oppone – in modo subliminale ma inequivocabile – due diverse accezioni di δίκη: da un lato il principio divino personale, ἡ Διὸς παῖς παρθένος Δίκη («la vergine Dike, figlia di Zeus», 662), vale a dire un'entità divina genealogicamente connessa alle altre, soggetto di volontà individuale tendenzialmente equa, ma – proprio in quanto espressione di una soggettività personale – potenzialmente arbitraria e imprevedibile; dall'altro δίκη come principio astratto, espressione assoluta di un *logos* razionale condivisibile tra dei e uomini e come tale *non soggetto ad arbitrio*.

La vicenda di Eteocle nei *Sette* può essere descritta appunto come uno sforzo progressivo di adeguare i discorsi e le azioni a questo secondo principio, nella fiducia che da esso possano scaturire il successo militare e la salvezza della polis. Questo sforzo marca in primo luogo gli atteggiamenti di Eteocle nei confronti del linguaggio e in generale delle prerogative del λόγος: anche se la sua posizione rispetto agli oracoli, agli *omina* e ai minacciosi emblemi nemici sembra oscillare tra fiducia e irridente scetticismo, i suoi discorsi restano irremovibilmente legati a un obiettivo di determinazione aletica: θεῶν θελόντων τὰν ἀληθεύσαιμ' ἐγώ («se gli dei vorranno, le mie parole risulteranno vere», 562). In questa sentenza, che conclude il discorso con lo schieramento di Attore contro Partenopeo alla porta Borea, viene sintetizzata una posizione che si fonda appunto sul rifiuto della logica arcaica del κόμπτος (Attore è infatti ἀνήρ ἄκομπτος, «guerriero senza vanto», 554) e che oppone alle strategie arcaiche di determinazione attraverso la parola ominosa il pragmatismo di un'azione efficace (χειρὶ δ' ὄρα τὸ δράσιμον, «la sua mano vede cosa va fatto», 554), rispetto al quale il λόγος magico-superstizioso si configura come vaniloquio (γλῶσσαν ἐργμάτων ἄτερον, «una lingua senza fatti», 556). L'applicazione del logos razionale all'interpretazione di situazioni moralmente problematiche sembra avere insomma come obiettivo la ricerca di un passaggio a nord-ovest, che sappia trascendere la fiducia nell'onnipotenza arbitraria della divinità per approdare a una fiducia non irreligiosa, ma fondata su criteri assoluti e condivisi dall'uomo, cui la stessa divinità risulti subordinata. Non sembrerà fuori luogo, spero, richiamare qui l'immenso dibattito teologico che oppone cristiani e musulmani circa i rapporti tra Dio e λόγος, un dibattito di cui Benedetto XVI ha sintetizzato i punti principali nel famoso (o famigerato) discorso di Ratisbona⁵¹: a differenza del Dio islamico, onnipotenza assoluta al di là di ogni possibile concezione dell'uomo, la tradizione

⁵¹ Per un orientamento sui molti problemi teologici e politici sollevati dal discorso vd. SCHALL 2007, che alle pp. 130-148 riporta anche (nella versione inglese) il testo integrale del discorso. L'originale tedesco è invece reperibile qui: http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/de/speeches/2006/september/documents/hf_ben-xvi_spe_20060912_university-regensburg.html [ultimo accesso: 06-09-18].

greca di cui il cristianesimo è erede si manifesta in una visione di Dio come vincolato a una razionalità che lui stesso ha voluto condividere con l'uomo. Mi sembra di non poco interesse osservare come nelle tensioni cui Eschilo dà voce nel protagonista dei *Sette* si possano ravvisare i germi di una evoluzione della religiosità arcaica verso una forma di religione in cui il principio astratto della ragione assume il ruolo di *trait d'union* tra il metafisico e l'umano.

Questa convergenza emerge nel modo più chiaro nella risposta al settimo discorso del Messaggero, in cui Eteocle prende atto della necessità di scontrarsi in duello con Polinice e si esprime in termini che confermano, mi sembra, l'interferenza di queste due nozioni di giustizia – la persona divina individuale e il principio astratto espressione del λόγος, vincolato cioè alla componente analitica e razionale del linguaggio. Il gesto apicale del sacrificio di Eteocle, infatti, la sua scelta di non sottrarsi al combattimento col fratello che l'ordine del sorteggio gli ha riservato, è conforme a questa doppia logica: essa affianca (ma forse addirittura addirittura sovrappone) all'etica tradizionale – fondata sull'accettazione della volontà divina, sulla fiducia emotiva e irrazionale nei presagi e nel potere magico del linguaggio, e sulla rassegnazione alla propria sorte – un'etica sorretta da un'impalcatura di criteri razionali, che tempera l'abbandono fatalistico con una solida fiducia nei valori morali, e la credenza nell'influsso superstizioso delle parole con una nozione del λόγος come strumento analitico efficace e condivisibile. Questa tensione ormai ben nota tra i due orizzonti emerge in questo caso proprio nell'articolazione del concetto di 'giustizia' (662-675):

εἰ δ' ἢ Διὸς παῖς παρθένος Δίκη παρῆν
 ἔργοις ἐκείνου καὶ φρεσίν, τάχ' ἂν τόδ' ἦν·
 ἀλλ' οὔτε νιν φυγόντα μητρόθεν σκότον
 οὔτ' ἐν τροφαῖσιν οὔτ' ἐφηβήσαντά πω
 οὔτ' ἐν γενεῖου ξυλλογῇ τριχώματος
 Δίκη προσεῖδε καὶ κατηξιώσατο
 οὐδ' ἐν πατρώας μὴν χθονὸς κακουχίᾳ
 οἴμαι νιν αὐτῷ νῦν παραστατεῖν πέλας.
 ἦ δῆτ' ἂν εἴη πανδίκως ψευδώνυμος

Δίκη, Ξυνοῦσα φωτὶ παντόλμῳ φρένας.
 τούτοις πεποιθῶς εἶμι καὶ Ξυστήσομαι
 αὐτός· τίς ἄλλος μᾶλλον ἐνδικώτερος;
 ἄρχοντί τ' ἄρχων καὶ κασιγνήτῳ κάσις,
 ἐχθρὸς σὺν ἐχθρῷ στήσομαι.

Se la vergine Giustizia, figlia di Zeus, fosse accanto ai suoi pensieri e alle sue azioni, forse ciò [*scil.* il rientro dell'esule rappresentato sullo scudo] sarebbe possibile. Ma Giustizia non l'ha mai degnato di uno sguardo né quando fuggì dalle tenebre dell'utero di sua madre, né da bambino, né da ragazzo, né quando gli crebbe la barba. Credo che non gli sarà accanto nemmeno adesso, nella difficoltà che colpisce la terra dei suoi padri. Sarebbe davvero falso, e nel modo più giusto, il nome di Giustizia, se lei si associasse a un uomo capace di ogni cosa. Di questo sono convinto, e lo affronterò io stesso. Chi altri sarebbe un avversario più giusto? Io lo combatterò: capo contro capo, fratello contro fratello, nemico contro nemico.

Di fronte alla notizia terribile che Polinice è schierato alla settima porta, Eteocle reagisce con un momento di violenta emozione (vv. 653-655), che però reprime subito dopo (ἀλλ' οὔτε κλαίειν οὔτ' ὀδύρεσθαι πρέπει, | μὴ καὶ τεκνωθῆ ἑσφορώτερος γόος, «ma non sta bene piangere o lamentarsi, che non ne nasca un pianto anche peggiore», 656-657): a prevalere deve essere in primo luogo un astratto principio di convenienza (πρέπει, «sta bene», «è opportuno»), che vincola anche il sovrano, come già tutte le classi di cittadini all'inizio del dramma (ὥς τε συμπερές, «come si conviene», 13), al comportamento più opportuno in una situazione d'emergenza, ma anche al rispetto di quelle stesse limitazioni che Eteocle aveva imposto al Coro, motivate dalla necessità di evitare il diffondersi del disfattismo. L'atteggiamento corretto del sovrano, anche in questa circostanza, è la padronanza intellettuale, e infatti Eteocle *argomenta* la sua tesi a partire dai dati di fatto disponibili, costruendo per sé e per la polis una posizione di relativa solidità a partire da un'analisi razionale delle circostanze. La struttura sintattico-argomentativa del discorso è degna d'attenzione, per il dispiegamento di criteri analitici e strumenti intellettuali sofisticati: l'argomentazione sostiene la tesi che l'emblema dello scudo di Polinice – che rappresenta la dea della giustizia mentre riconduce un esule in patria (644-648) – non può rivelarsi

vincolante sul piano dei fatti. La prima mossa argomentativa è una concessione in forma di periodo ipotetico dell'irrealtà (εἰ ... Δίκη παρῆν ... τάχ' ἂν τόδ' ἦν, «se ... Giustizia ... fosse al suo fianco ... forse ciò sarebbe possibile», 662-663), che attiva presupposti comuni sia alla visione del mondo religiosa che a quella razionalistica: 1. la necessaria corrispondenza di azioni e segni linguistici; 2. la continuità identitaria della persona. Un terzo presupposto attivato, la continuità del rapporto tra una divinità e il suo fedele, è proprio solo della visione del mondo religiosa, ma è di fatto equivalente al principio razionalistico della continuità dei rapporti di causa/effetto. Una volta formulata questa concessione, Eteocle ha buon gioco nel negare con forza la premessa (che Giustizia abbia guidato anche in passato le azioni e i pensieri di Polinice), opponendole fatti della memoria storica (οὔτε ... οὔτε ... οὔτε ... Δίκη προσεΐδε, «né ... né ... né ... Giustizia l'ha degnato di uno sguardo»). Segue l'inferenza basata sul principio di continuità: οὐδ' ἐν πατρώας μὴν χθονὸς κακουχία | οἶμαί νιν αὐτῶ νῦν παραστατεῖν πέλας, «Credo che non gli sarà accanto nemmeno nella presente difficoltà della sua patria», che Eteocle esprime con relativa fiducia (οἶμαι, «credo»).

Il passaggio argomentativo più interessante è nei due versi successivi (670-671), dove l'estrapolazione predittiva (che Giustizia non affiancherà Polinice *nemmeno* nel caso presente) viene corroborata con la considerazione *logica* che Giustizia non potrà nemmeno volendo affiancare Polinice, perché vincolata al valore astratto implicito nel suo nome: ἦ δῆτ' ἂν εἴη πανδίκως ψευδώνυμος | Δίκη, ξυνοῦσα φωτὶ παντόλμῳ φρένας («Sarebbe davvero falso e nel modo più giusto il nome di Giustizia, se lei si associasse a un uomo capace di ogni cosa»). Affinché Δίκη resti tale πανδίκως, vale a dire in modo conforme alla δίκη immanente nella dimensione veritativa del linguaggio, la dea non potrà *per necessità logica* affiancare una persona παντόλμῳ, cioè capace di azioni contrarie alla giustizia.

Questa è la base della rinnovata convinzione di Eteocle (τούτοις πεποιθώς, «Di questo sono convinto», 672), che riepiloga le convinzioni religiose e tecnico-razionali già espresse altrove (πέποιθα, 37; πέποιθα, 444), e che in questo frangente lo sostie-

ne nella decisione di affrontare il fratello (εἶμι καὶ ξυστήσομαι | αὐτός, «Io affronterò io stesso»). La stessa iniziativa del duello viene presentata come opportuna e anzi necessaria in quanto conforme a un principio etico-razionale di giustizia (τίς ἄλλος μᾶλλον ἐνδικώτερος; «Chi altri sarebbe un avversario più giusto?», 673). Il fatto che Eteocle si presenti come ἐνδικός mostra con chiarezza la convergenza delle due accezioni di giustizia evidenziate sopra: da un lato il principio etico-politico cui sovrintende Δίκη (Eteocle ha ragione in quanto difensore di una polis che Polinice attacca invece ignobilmente negando il vincolo di sangue con la Terra-madre), dall'altro quello della corrispondenza logico-razionale secondo cui i campioni che si affrontano devono configurarsi, a parte la statura morale, come equivalenti e contrapposti (ἄρχοντί τ' ἄρχων καὶ κασιγνήτῳ κάσις, «capo contro capo, fratello contro fratello», 674). A legittimare la posizione e la presunta forza di Eteocle, quindi, non è solo la sua maggiore correttezza, ma l'opportunità e l'armonia di uno scontro paritario e solo in quanto tale pienamente fondato.

La reazione del Coro mette in evidenza che la decisione di Eteocle non è conforme al comune sentire (vv. 677 sgg.): la voce della religiosità tradizionale mette in guardia dal rischio di un crimine di sangue che, al di là della situazione bellica, è visto come fonte di contaminazione anticulturale. La resistenza di Eteocle alle esortazioni del Coro, che lo invitano a sottrarsi al duello (686-688; 692-694), mostra che la sfera d'azione del personaggio si esplica in uno spazio definito dalla duplice visione del mondo che abbiamo evidenziato finora: lungi dal ricusare la rilevanza dell'orizzonte religioso, l'eroe sceglie però in base a considerazioni di limpida razionalità, preferendo a una conservazione disorientata e disperata della propria esistenza l'attuazione rigorosa dei propri piani militari alla luce di un'analisi lucida e consequenziale della situazione presente. Questa scelta illustra molto bene, a mio parere, i modi di una tensione che abbiamo definito inizialmente come vera e propria 'faglia epistemica': i criteri di conoscenza razionale guidano infatti l'azione del sovrano entro i *limiti* imposti alla condizione umana da un ordine imperscrutabile del mondo, dove il male giunge immotivato o comunque incomprensibile: il Coro

(ma, si noti bene, solo il Coro, che non a caso è portatore di un punto di vista mediano e non necessariamente allineato senza residui con i sistemi assiologici del testo) prova a spiegare la concatenazione di sciagure come effetto di azioni illecite, e moralizza le radici del male parlando di una rovina che colpisce gli individui eminenti (766-770):

τέλειαι γὰρ παλαιφάτων ἀρᾶν
βαρέαι καταλλαγαί· τὰ δ' ὀλο-
ὰ γενόμεν' οὐ παρέρχεται,
πρόπρουμα δ' ἐκβολὰν φέρει
ἀνδρῶν ἀλφηστᾶν
ὄλβος ἄγαν παχυνθείς.

Sono duri i compensi di antiche maledizioni. Ciò che distrugge non passa, e una ricchezza troppo gonfia di uomini industri li costringe a gettare la zavorra fuori dalla nave.

È il Coro stesso però, in altri passi, a mostrare di temere la Nemese (235), le Maledizioni (τὰς περιθύμους | κατάρας, «le maledizioni dettate dall'ira», 724-725; cfr. 766, 787, 833) e l'Erinni (723, 791), rivelando così di non credere che l'intervento di queste forze si spieghi semplicemente come punizione moralizzatrice. Del resto nel testo si parla della follia di Ares (μαινόμενος⁵² δ' ἐπιπνεῖ λαοδάμας | μιαίνων εὐσέβειαν Ἄρης, «impazza come vento Ares domatore di popoli, e contamina ogni azione pia», 343-344) e della gratuità di forze distruttrici, compreso l'accecamento e la maledizione paterna di Edipo contro la prole (778-782):

⁵² Erede di una simile connotazione del dio nell'epica arcaica: cfr. *Il.* V 717, 761, 831. La connessione paronomastica con μιαίνων acquista ulteriore pregnanza se si considera che nelle *Supplici* (636) il dio è caratterizzato come μάχλος, vale a dire come intemperante nei confronti della morale. Il termine sembra denotare specificamente la scostumatezza femminile, mentre λάγνος è il sinonimo attribuito di norma ai soggetti maschili. Il fatto che in *Il.* XXIV 30 la μαχλοσύνη sia attribuita a Paride, e abbia fatto per questo dubitare già Aristarco della genuinità del testo omerico, mostra invece a mio giudizio la seriorità della specializzazione semantica, e rivela piuttosto l'ampiezza e la polivalenza dell'ambito in cui si esercita la trasgressione – un ambito che comprende la sfera sessuale ma anche altri codici di comportamento, come quello militare.

ἐπεὶ δ' ἀορίφων
 ἐγένετο μέλεος ἀθλίων
 γάμων, ἐπ' ἄλγει δυσφορῶν
 μαινομένα κραδία
 δίδυμα κάκ' ἐτέλεσεν·

Dopo che si rese conto, infelice, delle nozze sciagurate, in preda alla sofferenza compì due mali nel suo cuore folle.

All'interno di un simile quadro metafisico, il bene si lega alla capacità tutta umana di affermare un sistema di valori prosociali in cui gli interessi del singolo si realizzano nell'abnegazione a vantaggio della propria comunità. Ecco perché l'individualismo esasperato di Polinice o di Capaneo è facilmente soverchiato dall'accortezza altruistica di Eteocle, e perché la scelta di Eteocle è vincente rispetto a quella del fratello. Per gratificare un'ambizione soggettiva, Polinice mette a repentaglio la vita stessa della sua comunità; Eteocle espone invece la propria al pericolo per il bene comune della polis. Non è un caso che, nel penultimo verso che pronuncia prima della definitiva uscita di scena, Eteocle opponga alla saggezza compromissoria del Coro, che gli ricorda che in fondo νίκην γε μέντοι καὶ κακὴν τιμᾶ θεός («gli dei rispettano la vittoria anche vigliacca», 716), l'obiezione che aver cura della propria incolumità non si addice a un soldato impegnato nella difesa della patria (οὐκ ἄνδρ' ὀπλίτην τοῦτο χροῖ στέργειν ἔπος, «un uomo in armi non deve aver caro questo discorso», 717)⁵³. Affiora anche qui una logica del συμπεπέδες associata, come è implicito nella scelta del termine ὀπλίτης («soldato, uomo in armi, oplita»), all'idea della divisione dei compiti in una collettività in cui ciascuna parte è solidale con e responsabile per l'intero⁵⁴.

⁵³ LAWRENCE 2007, 346-347 sottolinea giustamente l'anacronismo della scelta del termine ὀπλίτης, in cui intravede non solo un aggiornamento dell'etica eroica nel contesto della polis democratica, ma un legittimo richiamo alla prevalenza degli interessi collettivi della polis rispetto ai vincoli familiari. Per una discussione di questa motivazione di Eteocle in rapporto alle altre determinanti della sua scelta, vd. SEWELL-RUTTER 2007, 160-161.

⁵⁴ Per un orientamento generale sul combattimento oplitico vd. RAWLINGS 2007, cap. IV; SCHWARTZ 2009, nonché gli studi raccolti in HANSON 1991 e WHEELER 2007; tra questi, in particolare, il rapporto tra l'eroismo egemonico dell'etica arcaica e l'allineamento identitario presupposto dalla tecnica oplitica è approfondito da WHEELER 1991,

La scelta di Eteocle riconfigura in ultima analisi anche l'opposizione tra l'ambito del trascendente e il piano delle azioni umane: di fronte alla divinità onnipotente e imprevedibile, che può tanto garantire salvezza quanto causare sciagure immotivate, l'ordine del mondo appare come qualcosa che si radica più nello sforzo morale del giusto, conforme a un principio razionale indefettibile, che in una fonte metafisica. Di fatto, *l'affermazione con cui si apre il dramma appare rovesciata, alla fine, in un esito tanto negativo sul piano teologico quanto positivo su quello antropologico*: per l'uomo comune, ironizzava Eteocle, quando le cose vanno bene il merito è degli dei, mentre se vanno male la colpa è tutta del sovrano (4-8). Alla fine del dramma è chiaro invece che tutto ciò che va male (il fato, il destino, la maledizione ineludibile) è in ultima analisi opera degli dei; viceversa, *il bene è associato all'esercizio di un potere costruttore di senso, e che fonda la propria dignità in un sapere consapevole dei propri limiti all'interno di un mondo in ultima analisi refrattario alla comprensione*⁵⁵.

121-170 (rist. in WHEELER 2007). Sulla continuità storica dell'etica oplitica vd. in particolare HANSON 1991, 253-256. Ancora nel IV sec., secondo ROISMAN 2005, 109, «hoplite values were part and parcel of the hegemonic masculine ideology of Athens». Gli addentellati filosofici della contrapposizione uno/tutto, cioè della dialettica implicita nella contrapposizione tra eroismo eroico (individualista) e etica oplitica (collettivista), sono affrontati da SEAFORD 2003 (in relazione al corpus eschileo) e da ALLISON 2013 (che sviluppa le consonanze dei *Sette* con la filosofia di Empedocle).

⁵⁵ Com'è evidente, la mia interpretazione di questo passo diverge da quella proposta da HUBBARD 1992, secondo cui «Eteocles' remarks at the opening of the play [...] function as a *kledon*, a verbal utterance which acts as an omen proving true in a way different from that intended» (306). La lettura di Hubbard individua la realizzazione *kleonomantica* dei vv. 4-8 non solo nei vv. 822-831 (dove la lode agli dei si affianca al lamento sulla morte dei fratelli), ma nei vv. 1016-1017 e 1074, che attribuiscono agli dei il merito della salvezza di Tebe. Questo presuppone però che il finale della tragedia non sia spurio (cfr. in particolare HUBBARD 1992, 307 n. 19) – opinione che io invece, seguendo in questo una nutrita schiera di studiosi, non ritengo di poter condividere. Sul piano dei significati complessivi è da notare come la lettura di Hubbard finisca per rafforzare l'idea di una coerenza profonda della tragedia, visto che le prime parole del protagonista sono una sorta di *svelamento* anticipato del senso conclusivo. Al contrario, il rovesciamento implicito messo in evidenza dalla mia interpretazione è indizio di una disomogeneità, di una discrepanza, e qualifica il testo più come viluppo di problemi in ultima analisi irrisolti che come un problema di cui la conclusione indicherà poi il senso ultimo. In questo, mi sembra di poter condividere la posizione di GARVIE 2014, che evidenzia la presenza di segnali di apertura e di contraddizione anche nella parte indubitabilmente eschilea del finale del dramma.

La visione religiosa non viene messa in crisi – o meglio: non viene mai messa in crisi sul piano ontologico, pur se corrosa da resistenze e dubbi sul piano morale. L'ambivalenza di Eteocle, sospeso tra pietà religiosa e autocontrollo razionale, si scioglie infatti alla fine del settimo *Redepaar* con la scoperta che gli dei lavorano per accelerare la fine di un uomo per altri versi irreprensibile: ἐπεὶ τὸ πρᾶγμα κάρτ' ἐπισπέρχει θεός κτλ («giacché gli dei sospingono con forza questo evento», 689). Ecco perché Eteocle rintuzza l'idea consolatoria del Coro che una corretta prassi sacrificale possa tenere a bada l'Erinni (699-704)⁵⁶:

μελάναιγίς ἔξ-
 εἰσι δόμων Ἑρινύς ὅταν ἐκ χερῶν
 θεοὶ θυσίαν δέχωνται.
 ΕΤ. θεοὶς μὲν ἤδη πως παρημελήμεθα,
 χάρις δ' ἀφ' ἡμῶν ὀλομένων θαυμάζεται;
 τί οὖν ἔτ' ἂν σαίνομεν ὀλέθριον μῶρον;

L'Erinni dalla nera egida lascia le case quando gli dei accettino il sacrificio offerto.

ETEOCLE Gli dei hanno già smesso di curarsi di noi. La nostra morte sarà per loro un'offerta gradita? Perché dovremmo lusingare il destino di morte?

Il culto è solo inutile lusinga (σαίνομεν), e si può rinunciare a considerare gli dei anche senza bisogno di rifiutare la prospettiva religiosa; che gli dei esistano non c'è dubbio, ma solo nel senso della geniale battuta di Aristofane (*Cavalieri* 31-34) – siamo sicuri che gli dei esistono solo perché ci odiano. È in questo senso che va letto secondo me il pessimistico v. 719, l'ultimo che Eteocle pronuncia prima di lasciare definitivamente la scena: θεῶν διδόντων οὐκ ἂν ἐκφύγοις κακά («ai mali che danno gli dei non si può sfuggire»). Ma si tratta di un pessimismo che va messo a sistema con un fatto di cruciale importanza: Eteocle ha deciso di

⁵⁶ Il testo di Hutchinson riprende una congettura di Weil, ἔξεισι (già ἐκ δ' εἶσι di Weil e Wecklein), per il trådito δ' οὐκ εἶσι, logicamente contraddittorio e pertanto letto da alcuni editori precedenti (ad es. TUCKER 1908, 144) come l'inizio di un'interrogativa. In entrambi i casi l'interpretazione presuppone che Eteocle respinga l'idea avanzata dal Coro che l'Erinni possa essere placata da sacrifici.

non sottrarsi allo scontro con Polinice, perché ritiene di non potersi e di non doversi comunque sottrarre ai doveri di un cittadino in armi moralmente e tecnicamente responsabile per la collettività di cui è espressione⁵⁷. Mentre il Coro cerca di saldare il piano metafisico della benevolenza divina col principio individuale di conservazione (κακὸς οὐ κεκλή- | ση βίον εὔ κυρήσας, «non sembrerai vigliacco se resti in vita», 698-699), Eteocle manifesta con fermezza la scelta di muoversi sul livello intermedio dell'etica oplitica (Χο. νίκην γε μέντοι καὶ κακὴν τιμᾶ θεός. | Ετ. οὐκ ἄνδρ' ὀπλίτην τοῦτο χρὴ στέργειν ἔπος, «CORO Gli dei rispettano la vittoria anche senza gloria. ETEOCLE Un uomo in armi non deve aver caro questo discorso, 716-717), che presuppone una dimensione collettiva fondata sulla simmetria e sul consenso. Che gli dei permettano o tollerino la sopravvivenza del singolo, perciò, non è più il punto: ciò che più conta è *lo spazio delle decisioni razionali articolate sul piano di una consapevole responsabilità politica*.

Questo significa pertanto che quella di Eteocle è la sola decisione *strategicamente* razionale praticabile nelle specifiche circostanze⁵⁸. Sottolineare la razionalità di questa decisione è il miglior modo, tra l'altro, di comprendere e valorizzare lo specifico approccio eschileo al mito dei Labdacidi. Eschilo esplora infatti una vicenda dove si intrecciano contaminazioni e mostruosità anticulturali clamorose, ma lo fa in modo da accentuarne comunque le non ovvie potenzialità di significazione positiva. L'intera

⁵⁷ Sulle implicazioni della responsabilità collettiva nel sistema di significazione dei *Sette* si veda GRILLI 2018b.

⁵⁸ Una lunga stagione di studi ha cercato con vari argomenti di mostrare la *necessità* predeterminata della decisione di Eteocle (REGENBOGEN 1933; SOLMSEN 1937; WOLFF 1958; PATZER 1958; VON FRITZ 1962, 193-226), sottolineando talora la dimensione sacrificale della scelta di Eteocle (la teoria dell'*Opfertod* è confutata, tra gli altri, da PATZER 1958, mentre DAWE 1963, 40-41, pur respingendola, mantiene la sostanziale connessione tra morte di Eteocle e salvezza della città; contro questa visione vd. poi PODLECKI 1964, 297-299). L'attenzione dei critici si è soprattutto focalizzata intorno al momento della scelta, come presupposto dai tempi verbali con cui Eteocle presenta lo schieramento dei campioni tebani: futuro per VON FRITZ 1962; passato per PATZER 1958 e WOLFF 1958; in corso di definizione per LESKY 1961b. Una riconsiderazione del problema (in favore dello schieramento *specifico* dei campioni in base al campione argivo) in FERRARI 1970-1971. Sulla doppia matrice della decisione di Eteocle vd. invece ancora LESKY 1961a e 1966; KIRKWOOD 1969; DE VITO 1999. Per una riconsiderazione complessiva delle motivazioni di Eteocle vd. SEWELL-RUTTER 2007, cap. II.

tradizione successiva, come sappiamo, farà della lotta fra Eteocle e Polinice il paradigma o di un *Machtwille* umano irredimibilmente corrotto o di una metafisica complessivamente negativa. Al contrario, Eschilo fa in modo di rappresentare la rovina della famiglia reale di Tebe come un evento che a un significativo mitico devastante (la morte dei fratelli con cui si compie l'ἄρκα di Edipo e l'oracolo funesto dato a Laio) associa un significato non esclusivamente negativo – nella fattispecie, una salvezza militare che si presenta come la *prova dell'esistenza di uno spazio per la razionalità dell'azione politica*.

Una conferma indiretta di questa visione 'positiva' della fine dei *Sette* ci può venire a mio giudizio dal confronto col percorso complessivo di altre trilogie tragiche eschilee, come l'*Oresteia* o la trilogia delle Danaidi⁵⁹. In quei casi un primo male atroce e soverchiante, cui fa seguito un contraccolpo ugualmente spaventoso, viene superato nel quadro di un raggiunto equilibrio istituzionale – sia esso l'equilibrio di una giustizia finalmente formalizzata, come nelle *Eumenidi*, o quello di un armonioso istituto matrimoniale (le *Danaidi*).

La trilogia tebana, come si sa, finisce invece – niente di più triste – con il fratricidio dei due figli di Edipo, e con il γόος intonato dal Coro (861 sgg.)⁶⁰. Considerando però la vicenda complessiva, mi sembra possibile concludere che, contrariamente alle apparenze, anche qui si è raggiunto un punto di sintesi positiva e di superamento del male originario⁶¹. Anche se non abbiamo quasi

⁵⁹ Per un orientamento sulla trilogia delle Danaidi (formata dalle *Supplici*, conservate, e dalle tragedie perdute *Egizi*, *Danaidi*, seguite dal dramma satiresco *Amimone*) vd. PAPADOPOULOU 2014, 15-24, che esamina le possibili ipotesi sul finale della terza tragedia.

⁶⁰ Questi dati sono ragionevolmente sicuri, anche se il finale del dramma ci è stato trasmesso in una forma molto probabilmente alterata da aggiunte e forse da omissioni di rilievo. Sulla questione, di importanza cruciale ma impossibile da trattare in questa sede, mi limito a rimandare agli utili orientamenti di ZIMMERMANN 1993, 106-107; BARRETT 2007; JUDET DE LA COMBE 2011.

⁶¹ GARVIE 2014 sottolinea utilmente come, anche nella parte sicuramente autentica del testo, siano presenti anticipazioni sinistre di un futuro problematico per la polis tebana; io sono però dell'idea, come argomento in uno studio pubblicato parallelamente a questo (GRILLI 2018a, 78-82), che nella pragmatica del finale, da valutare in primo luogo nel quadro del circuito comunicativo della rappresentazione teatrale ateniese,

niente del testo delle prime due tragedie, il *Laio* e *l'Edipo*, ne conosciamo abbastanza la vicenda per azzardare alcune ipotesi⁶². In entrambi i drammi, infatti, le azioni di Laio e di Edipo avevano sancito un passaggio – colpevole o incolpevole – dall'ordine al disordine. Laio aveva preferito (come Polinice) l'espansione dell'io rispetto alla salvaguardia di un ordine collettivo: l'oracolo aveva detto chiaramente che «avrebbe salvato la città se fosse morto senza figli» (v. 749: θανάσκοντα γένινας ἄτερ σῶζειν πόλιν); ma il desiderio egocentrico di paternità aveva avuto la meglio, e con la nascita del bambino si era innescata la catena di aberrazioni⁶³. Nel caso di Edipo, invece, *l'exploit* glorioso nei confronti di Tebe rappresentato dalla vittoria sulla Sfinge si era tradotto, per quanto involontariamente, nell'abominio di un matrimonio incestuoso. Ancora una volta, un passaggio dal bene (apparente) al male.

Nella successione delle generazioni, Eteocle è il solo che sappia rovesciare la prospettiva: anche se la sua azione è ritualmente empia, come il Coro gli prospetta con insistenza e grandissima enfasi espressiva, anche se il sangue del fratello non è espiabile (οὐκ ἔστι γῆρας τοῦδε τοῦ μιάσματος, «questa è una contaminazione che non passa col tempo», 682), di fatto è proprio la sua scelta autodistruttiva che, permettendo la realizzazione della profezia di Laio, ricostruisce effettivamente l'ordine iniziale della polis.

Con un'azione in apparenza culturale (generare un figlio; liberare la terra dalla Sfinge) Laio ed Edipo avevano introdotto nella città un μίασμα anticulturale; Eteocle opera il contrario: una volta posti i limiti morali autonomi e autotelici della sua azione, che

la dimensione positiva dello scampato pericolo prevalga sul dolore per la morte dei principi.

⁶² Su entrambe (rispettivamente fr. 121-122a e 173 = 387a Radt) abbiamo informazioni quasi nulle, al di là dell'argomento ai *Sette*, che ricorda la composizione della tetralogia. È molto verosimile che la trama sia oggetto di allusione ai vv. 742 sgg. dei *Sette*, anche se è controversa l'estensione delle inferenze possibili (a proposito del *Laio* ad esempio è ottimista ROBERT 1915, I, 278-283; più cauto PODLECKI 1975).

⁶³ Anche se la versione dei *Sette* sembra imputare a Laio la scelta di non rispettare il vincolo rivelato dall'oracolo, giacché la sua azione ha luogo Ἀπόλλωνος [...] βίᾳ e per effetto delle sue proprie deliberazioni (κρατηθεὶς ἐκ φίλων ἀβουλιᾶν), il mito tende altrove a scagionare Laio dalla responsabilità collocando il concepimento di Edipo in un momento di ubriachezza del re: cfr. [Apoll.] *Biblioteca* III 5, 7; *schol. ad Eur. Phoen.* 21 (su cui ROBERT 1915, II, 135 n. 16).

consiste nell'esercitare con la consapevolezza dei suoi stessi limiti il potere responsabile del sovrano verso la sua collettività, egli può rovesciare anche la logica dell'ἀρχή: può compiere un'azione miasmatica come il fratricidio e ricavare da esso, al contrario delle premesse, la salvezza della città e il ripristino dell'ordine culturale del mondo.

ABSTRACT

The character of Eteocles in Aeschylus' *Seven against Thebes* has often been questioned as lacking unity and consistency. This paper proposes an alternative reading of this assumed discontinuity, which can actually be shown to constitute a systemic feature, reflecting the problematic interference between traditionally religious and early rationalistic world-views. The epistemic fragmentation revealed by Eteocles' behaviour can therefore be seen as the hallmark of a transition from archaic religious attitudes to a more problematic evaluation of the divine, where human reason is charged with the task of connecting the world's metaphysical order and the space allowed for human action. In this perspective, responsible action derives from a knowledge which is aware of its own limits, in a world which ultimately resists understanding.

KEYWORDS

Aeschylus, *Seven against Thebes* – Eteocles, character – religion in tragedy – rationalism – politics in tragedy

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALLISON, J.W., *Antithesis and the One/Many in Aeschylus' Septem*, «*Mnemosyne*», 66, 2013, 566-592.
- BARRETT, W.S., *Seven Against Thebes: The final scene*, in Id., *Greek Lyric, Tragedy, & Textual Criticism. Collected Papers*, Oxford 2007, 322-350.
- BATTEZZATO, L., *Oreste nelle Coefore: la doppia motivazione da Omero a Eschilo*, pre-print del contributo al Colloquio *Reinterpretare Eschilo. Verso una nuova edizione dei drammi*, Roma, Accademia dei Lincei, 19-20 maggio 2016, in «*Bollettino dei Classici. Supplementi*», in corso di stampa.
- BEEB, R., *Aischylos. Interpretationen zum Verständnis seiner Theologie*, München 2009.
- BLOK, J.H., *Gentrifying Genealogy: On the Genesis of the Athenian Autochthony Myth*, in U. Dill, Ch. Walde (eds.), *Antike Mythen: Medien, Transformationen und Konstruktionen*, Berlin-New York 2009, 251-275.

- BORGEAUD, Ph., *The Cult of Pan in Ancient Greece*, Chicago 1988.
- CALDWELL, R.S., *The Misogyny of Eteocles*, «*Arethusa*», 6, 1973, 197-231.
- CAMERON, H.D., *The Debt to Earth in the Seven against Thebes*, «*Transactions and Proceedings of the American Philological Association*», 95, 1964, 1-8.
- CAMERON, H.D., *The Power of Words in the Seven Against Thebes*, «*Transactions of the American Philological Society*», 101, 1970, 95-118.
- CAMPBELL, B., TRITLE, L.A. (eds.) *The Oxford Handbook of Warfare in the Classical World*, Oxford 2013.
- DAWE, R.D., *Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus*, «*Classical Journal*», 9, 1963, 21-62.
- DE VITO, A., *Eteocles, Amphiaraus, and Necessity in Aeschylus' Seven Against Thebes*, «*Hermes*», 127, 199, 165-171.
- DELL'AVERSANO, C., GRILLI, A., *La scrittura argomentativa*, Firenze 2005.
- DENNISTON, J.D., PAGE, D.P. (eds.), *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1957, 1960².
- DOVER, K.J., *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993.
- FANTUZZI, M., *Scholarly Panic: πανικός φόβος, Homeric Philology and the Beginning of the Rhesus*, in S. Matthaios, F. Montanari and A. Rengakos (eds.), *Ancient scholarship and grammar: archetypes, concepts and contexts*, («*Trends in classics. Supplementary volumes*», 8), Berlin-New York 2011, 41-54.
- FERRARI, F., *La scelta dei difensori nei "Sette contro Tebe" di Eschilo*, «*Studi Classici e Orientali*», 19-20, 1970-1971, 140-145.
- FERRARI, F., *La decisione di Eteocle e il tragico dei Sette contro Tebe*, «*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*», 3^a Serie, 2, 1972, 141-171.
- FRAENKEL, E., *Die sieben Redepaare im Thebaner drama des Aischylos [1957]*, in ID., *Kleine Beiträge Zur Klassischen Philologie*, I, Roma 1964, 273-328.
- FRITZ, K. VON, *Die Gestalt des Eteokles in Aeschylus' Sieben gegen Theben*, in ID., *Antike und Moderne Tragödie*, Berlin 1962, 193-226.
- GAGARIN, M., *Aeschylean Drama*, Berkeley 1976.
- GAGNÉ, R., *Ancestral Fault in Ancient Greece*, Cambridge-New York 2013.
- GARVIE, A.F., *Closure or Indeterminacy in Septem and Other Plays?*, «*Journal of Hellenic Studies*», 134, 2014, 23-40.

- GARZYA, A., *Sul problema della rappresentazione della individualità nella tragedia*, «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos», 15, 2005, 35-47.
- GLOTZ, G., *La solidarité de la famille dans le droit criminel en Grèce*, Paris 1904.
- GLÜCK, J.J., *Reviling and Monomachy as Battle-preludes in Ancient Warfare*, «Acta classica», 7, 1964, 25-31.
- GOLDEN, L., *In Praise of Prometheus: Humanism and Rationalism in Aeschylean Thought*, Chapel Hill 1966.
- GRILLI, A., *The Semiotic Basis of Politics in Seven Against Thebes*, «Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies», 4.2, 2018, 55-86. [a]
- GRILLI, A., *Forme e funzioni della parola magico-sacrale nei Sette contro Tebe*, in *Συναγωνίζεσθαι. Studies in Honour of Guido Avezzi*, ed. by Silvia Bigliuzzi, Francesco Lupi, Gherardo Ugolini, «Skenè Studies I, 1», Verona 2018, I, 195-249. [b]
- HANSON, V.D. (ed.), *Hoplites. The Classical Greek Battle Experience*, London 1991.
- HUBBARD, Th.K., *Tragic Preludes: Aeschylus Seven Against Thebes 4-8, «Phoenix»*, 46, 1992, 299-308.
- HUTCHINSON, G.O. (ed.), *Aeschylus. Septem Contra Thebas*, Oxford 1985.
- JAUSS, H.R., *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* [1967], trad. it. *Perché la storia della letteratura?*, Napoli 1969.
- JUDET DE LA COMBE, P., *Étéocle interprète: action et langage dans la scène centrale des Sept contre Thèbes d'Eschyle*, in Ph. Hoffman, J. Lallot, A. Le Bouluec (eds.), *Le texte et ses représentations*, Paris 1987, 57-79.
- JUDET DE LA COMBE, P., *Sur la poétique de la scène finale des Sept contre Thèbes*, in M. Tauber (ed.), *Contributi critici sul testo di Eschilo. Ecdotica ed esegesi*, Tübingen 2011, 61-77.
- KIRKWOOD, G.M., *Eteocles Oiakostrophos*, «Phoenix», 23.1, 1969, 9-25.
- LESKY, A., *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, Heidelberg 1961. [a]
- LESKY, A., *Eteocles in den Sieben gegen Theben*, «Wiener Studien», 74, 1961, 5-17. [b]
- LESKY, A., *Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus*, «Journal of Hellenic Studies», 86, 1966, 78-85 [= E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford 1983, 13-23].
- LORAU, N., *Né de la terre: mythe et politique à Athènes*, Paris 1996.

- MALINOWSKI, B., *The problem of meaning in primitive language*, in C.K. Ogden, I.A. Richards (eds.), *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, New York 1923, 296-336.
- MALTOMINI, F., *La scelta dei difensori delle sette porte nei Sette a Tebe di Eschilo*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 21, 1976, 65-80.
- MURRAY, G., *Aischylos: The Creator of Tragedy*, Oxford 1940.
- OTIS, B., *The Unity of the Seven Against Thebes*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies» 3, 1960, 153-174.
- PADUANO, G., *Eschilo e la nascita del personaggio*, «Dioniso», n.s. 3, 2013, 5-25.
- PAPADOPOULOU, T., *Aeschylus: Suppliants*, «Bloomsbury Companions to Greek and Roman Tragedy», London 2014.
- PATZER, H., *Die dramatische Handlung der Sieben Gegen Theben*, «Harvard Studies in Classical Philology», 63, 1958, 97-119.
- PODLECKI, A.J., *The Character of Eteocles in Aeschylus' Septem*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 95, 1964, 283-299.
- PODLECKI, A.J., *Reconstructing an Aeschylean Trilogy*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies», 22.1, 1975, 1-19.
- PROPP, V.Ya., *The Russian Folktale* [1928], transl. S. Forrester, Detroit 2012.
- RAWLINGS, L., *The Ancient Greeks at War*, Manchester 2007.
- REGENBOGEN, O., *Bemerkungen zu den Sieben des Aischylos*, «Hermes», 68, 1933, 51-69.
- ROBERT, C., *Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffs im griechischen Altertum*, I-II, Berlin 1915.
- ROISMAN, J., *The Rhetoric of Manhood: Masculinity in the Attic Orators*, Berkeley 2005.
- ROY, J., *Autochthony in Ancient Greece*, in J. McInerney (ed.), *A Companion to Ethnicity in the Ancient Mediterranean*, Chichester 2014, 241-255.
- SCHALL, J.V. (SJ), *The Regensburg Lecture*, South Bend (IN) 2007.
- SCHWARTZ, A., *Reinstating the Hoplite: Arms, Armour and Phalanx Fighting in Archaic and Classical Greece*, Stuttgart 2009.
- SEAFORD, R.A.S., *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford 1994.
- SEAFORD, R., *Aeschylus and the Unity of Opposites*, «Journal of Hellenic Studies», 123, 2003, 141-163.

- SEAFORD, R.A.S., *Cosmology and the Polis: The Social Construction of Space and Time in the Tragedies of Aeschylus*, Cambridge 2012.
- SEWELL-RUTTER, N.J., *Guilt by Descent: Moral Inheritance and Decision Making in Greek Tragedy*, Oxford 2007.
- SMITH, O.L., *The Father's Curse: Some Thoughts on the Seven against Thebes*, «*Classica et Mediaevalia*», 30, 1969, 27-43.
- SOLMSEN, F. *The Erinys in Aischylos' Septem*, «*Transactions of the American Philological Association*», 68, 1937, 197-211.
- STARA, A., *L'avventura del personaggio*, Firenze 2004.
- TAPLIN, O., *Aeschylean silences and silences in Aeschylus*, «*Harvard Studies in Classical Philology*», 76, 1972, 57-97.
- TORRANCE, I., *Aeschylus, Seven against Thebes*, London 2007.
- TUCKER, T.G. (ed.), *The Seven against Thebes of Aeschylus*, Cambridge 1908.
- WEES, H. VAN, *Heroes, knights and nutters: warrior mentality in Homer*, in A.B. Lloyd, C. Gilliver (eds.), *Battle in Antiquity*, Swansea 1996, 1-86.
- WHEELER, E.L., *The General as Hoplite*, in HANSON 1991, 121-170.
- WHEELER, E.L. (ed.), *The Armies of Classical Greece*, Aldershot-Burlington 2007 (repr. London 2016).
- WHEELER, E.L., *Stratagem and the Vocabulary of Military Trickery*, Leiden 1988.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. VON, *Die Sieben Thore Thebens*, «*Hermes*», 26, 1891, 191-242.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. VON, *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914.
- WILKENS, K., *Die Interdependenz zwischen Tragödienstruktur und Theologie bei Aischylos*, München 1974.
- WINNINGTON-INGRAM, R.P., *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983, 16-54 [rist. da *Septem Contra Thebas*, «*Yale Classical Studies*» 25, 1977, 1-45].
- WOLFF, E., *Die Entscheidung des Eteokles in den Sieben Gegen Theben*, «*Harvard Studies in Classical Philology*», 63, 1958, 89-95.
- ZEITLIN, F. *Under the Sign of the Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven Against Thebes*, Roma 1982.
- ZIMMERMANN, C., *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*, «*Classica Monacensia*, 5», Tübingen 1993.

MARIA PIA PATTONI

Zeus tiranno e Prometeo maestro delle arti:
sviluppi tragici e distorsioni parodiche
dal *Prometeo incatenato* al *Pluto* di Aristofane

Oggetto dell'indagine di questo saggio sono alcune testimonianze relative alla fortuna, all'interno del teatro attico, di due temi portanti del *Prometheus Desmotes*: la sovranità assoluta di Zeus, instaurata dopo la violenta repressione della precedente generazione divina, e l'invenzione delle arti, con il conseguente avvio del progresso dell'umanità¹. Relativamente ad entrambi, com'è noto, il *Desmotes* riscrive rispetto ad Esiodo il ruolo di Prometeo facendo di lui il dio filantropo per eccellenza che, oltre ad evitare la distruzione del genere umano voluta da Zeus, grazie ai suoi doni lo affranca da un'esistenza primitiva semiferina. Rispetto alla narrazione esiodea dell'avanzamento retrogrado dell'umanità da una primigenia età dell'oro, il dramma segna dunque una tappa di grande portata ideologica, della quale già gli antichi ebbero piena consapevolezza. Non è un caso che nei drammi successivi, ogni qual volta si realizzi un contatto con questi temi, si infittiscano le allusioni al *Desmotes*, a riprova del suo valore paradigmatico. Alcuni di questi contesti sono stati ampiamente indagati dalla critica, altri meritano un approfondimento: su questi ultimi si concentreranno i paragrafi successivi.

1. *A proposito del sintagma ἡ Διὸς τυραννίς*

Il rilievo che nel *Desmotes* assume il tema della sovranità di Zeus non trova riscontro in nessun altro dramma a noi noto².

¹ Per un riesame del ricchissimo dibattito critico relativo a questi temi vd. PADUANO 2004 e RUFFELL 2012, 25-79.

² È già di per sé indicativa la scelta di attribuire le prime battute del dramma a Kratos, affiancato da Bia nel ruolo di κωφὸν πρόσωπον. Secondo Esiodo (*Theog.* 383-385) essi nacquerò dall'Oceanina Stige, la prima ad accorrere con i suoi due figli in

Nell'ambito dei vocaboli riconducibili alla sfera semantica del potere spiccano per la loro frequenza i sostantivi τύραννος, con sei attestazioni (vv. 222, 310, 736, 761, 942, 957), e τυραννίς, con sette (vv. 10, 224, 305, 357, 756, 909, 996); tra queste ricorrenze compare per due volte il sintagma τὴν Διὸς τυραννίδα: al v. 10, dove Kratos sostiene che la punizione dell'incatenamento insegnerà a Prometeo ad amare «la tirannide di Zeus» (ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα / στέργειν), e al v. 357, in riferimento all'ineane tentativo di Tifeo di scalzare a forza il suo potere (ὡς τὴν Διὸς τυραννίδ' ἐκπέρσων βία)³.

A fronte di tanta rilevanza all'interno del *Desmotēs* si osserva per contro una relativa rarità dei riferimenti alla Διὸς τυραννίς nel resto della produzione teatrale attica. Il sintagma, del quale non c'è traccia in Euripide, compare nel fr. 345 R. di Sofocle (μηροῖς ὑπαίθων τὴν Διὸς τυραννίδα), con formulazione equivalente ai diffusi nessi poetici del tipo di μένος Ἀλκινόοιο, Πειθοῦς σέβας, etc., probabilmente ad argomentare la potenza di Eros e di Afrodite, capace di tiranneggiare lo stesso tiranno degli dèi⁴.

aiuto di Zeus nella lotta contro i Titani: per questo Zeus, oltre a concederle l'onore che il suo giuramento fosse il maggiore e inviolabile presso gli dèi, volle che Kratos e Bia abitassero nella sua dimora tutti i giorni a venire (v. 401; sull'inseparabilità di Zeus da Kratos e Bia, personificazioni di due dei suoi attributi fondamentali, Esiodo insiste anche ai vv. 386-388). In piena consonanza con l'apertura prologica, termini rapportabili ai radicali di κράτος sono assai diffusi nel *Desmotēs* in riferimento al nuovo signore dell'Olimpo: 35 νέον κρατῆ, 148-9 νέοι γὰρ οἰακονόμοι κρατοῦσ' Ὀλύμπου, 150 νεοχμοῖς δὲ δὴ νόμοις Ζεὺς ... κρατύνει, 168 κρατεραῖς / ἐν γυιοπέδαις, 324 κρατεῖ, 389 τῷ νέον θακοῦντι παγκρατεῖς ἔδρας, 403 Ζεὺς ἰδίοις νόμοις κρατύνων, 519 τί γὰρ πέρωται Ζητὶ πλὴν αἰεὶ κρατεῖν; 528 κράτος ἀντίπαλον, 937 τὸν κρατοῦντ' αἰεὶ, 939 κρατεῖτω, 948 κράτους, 955 νέον νέοι κρατεῖτε. Altrettanto si verifica per βία e derivati, con dieci ricorrenze (βία 15, 74, 208, 353, 357, 380, 592, 672; βίαιος 737; βιάζω 1010).

³ Il *Desmotēs* è l'unico dramma eschileo, insieme con l'*Orestea*, a presentare attestazioni di τύραννος e derivati (per la storia del termine, di derivazione orientale, e delle sue utilizzazioni cfr. BERVE 1967, I, 3 sgg., II, 517-518; PARKER 1998; CATENACCI 2012, 14-15). Nel V secolo questa famiglia di termini oscilla, a seconda dei contesti, tra l'antica significazione neutra, che indica semplicemente sovranità, e la valenza negativa di dispotismo in tutte le sue manifestazioni di oppressione e violenza. Per una rassegna dell'uso del termine nel genere tragico cfr. PARARA 2010, 78-90.

⁴ La situazione doveva essere simile a Soph. fr. 941, 15 R. Διὸς τυραννεί πλευμόνων (*scil.* Κύπρις). Si noti che il fr. 345 R., in riferimento all'amore di Zeus per Ganimede, è citato da Ateneo (XIII 79 [602 E]) insieme a Aesch. *Myrmid.* fr. 135 R. (si tratta del compianto di Achille sul cadavere dell'amato Patroclo) per la comune immagine dei μηροῖ in contesto pederastico.

Il frammento in questione appartiene alle *Colchidi*, menzionate nell'*hypothesis* al *Desmotes* come unico altro dramma in cui il mito sarebbe stato trattato, sia pure 'di passaggio' (κεῖται δὲ ἡ μυθοποιῖα ἐν παρεκβάσει παρὰ Σοφοκλεῖ ἐν Κολχίσι· παρὰ δ' Εὐριπίδη ὅλως οὐ κεῖται)⁵. L'analisi linguistica dei frammenti superstiti rivela una dizione fortemente influenzata dalla *lexis* eschilea. Vi compare per due volte il termine πέμφιξ⁶, che nella letteratura tragica, al di fuori di Sofocle, è attestato solo in Eschilo con quattro ricorrenze⁷, due delle quali fanno parte della trilogia prometeica. A un lessico tipicamente eschileo è ispirato anche il fr. 341 R. ([ΑΙΗΤΗΣ] ἦ βλαστός οὐκ ἔβλασταν οὐπιχώριος; / [ΑΓΓΕΛΟΣ] καὶ κάρτα· φρίξας γ' εὐλόφω σφηκώματι / χαλκηλάτοις ὄπλοισι μητρὸς ἐξέδου), con la descrizione dei guerrieri che spuntano in armi dalla semina dei denti del drago; in particolare, i termini χαλκήλατος, φρίσσω e λόφος con composti e derivati appartengono al vocabolario prediletto da Eschilo, ripreso a piene mani da Aristofane nelle *Rane* con intento parodico⁸. È dunque plausibile

⁵ All'*excursus* delle *Colchidi* menzionato nell'*hypothesis* del *Desmotes* doveva appartenere Soph. fr. 340 R., con la espressa menzione di Prometeo (ὕμεις μὲν οὐκ ἄρ' ἦστε τὸν Προμηθεά), presumibilmente in riferimento al farmaco protettore che Medea diede a Giasone, ricavato da una pianta irrorata dal sangue del Titano straziato dall'aquila (farmaco che in Apollonio Rodio è per l'appunto detto Προμηθειον: cfr. Ap. Rh. III 844-845 ἡ δὲ τέως γλαφυρῆς ἐξείλετο φωριαμοῖο / φάρμακον ὄρρα τέ φασι Προμηθειον καλέεσθαι).

⁶ Soph. fr. 337 R. ἀπήξε πέμφιξ Ἴονίου πέλας πόρου, fr. 338 κὰν ἐθαύμασας / τηλέσκοπον πέμφιγα χρυσέαν ἰδών.

⁷ Si tratta di Aesch. fr. 170, 1 R. πέμφιξ ἡλίου, 183 μηδ' αἵματος πέμφιγα πρὸς πέδω βάλης, 187a ἐξευλαβοῦ δὲ μὴ σε προσβάλη στόμα / πέμφιξ, 195, 4 δυσχειμέρω πέμφιγι. Il fr. 187a R. è citato da Galeno come appartenente a un non specificato Προμηθεύς, che i critici hanno variamente identificato ora con il *Lyomenos* ora con il *Pyrphoros*, mentre il fr. 195 R., che Galeno cita come appartenente al *Desmotes*, è quasi unanimemente assegnato al *Lyomenos* (si vedano le osservazioni di Radt in *TGrF* III, 313-314).

⁸ Così, ad esempio, in *Ran.* 822 Eschilo è descritto dal Coro «in atto di rizzare la villosa chioma della folta criniera» (φρίξας δ' αὐτοκόμου λοφιᾶς λασιαύχενα χαίταν); in 924-925 e 928-929 Euripide ridicolizza il lessico eschileo «con cipiglio e cimieri» (ρήματα ... ὄφρῶς ἔχοντα καὶ λόφους) e i vari «Scamandri, fossati, aquilogrifoni di bronzo incisi sugli scudi, e parolone scoscese» (Σκαμάνδρους ἢ τάφρους ἢ 'π' ἀσπίδων ἐπόντας / γρυπαιέτους χαλκηλάτους καὶ ῥήμαθ' ἱππόκημνα); in 1016 Eschilo rievoca gli Ateniesi del suo tempo «che respiravano aste e lance e caschi dai candidi cimieri» (πνέοντας δόρου καὶ λόγχας καὶ λευκολόφους τρυφαλείας). In particolare, χαλκήλατος, parodiato da Aristofane, è diffuso composto eschileo (*Sept.* 386, 539, *Choroph.* 290, fr. 225, 2 R.). Nel *Desmotes* ricorre un composto di λόφος (931 δυσολοφωτέρους πόνους) e, per due volte, il verbo φρίσσω (540, 695).

che la ricorrenza del sintagma τὴν Διὸς τυραννίδα nelle *Colchidi* vada iscritta in un contesto di consapevole riecheggiamento di moduli espressivi eschilei da parte di Sofocle, probabilmente nella fase iniziale della sua produzione quando, secondo la celebre testimonianza plutarchea che trova riscontro anche nella *Vita*, egli tentava di riprodurre l' ὄγκος eschileo⁹.

2. *Echi prometeici nel 'Pluto' di Aristofane*

Se dal genere tragico si passa a quello comico che della trasgressione a ogni forma di potere fa uno dei suoi temi portanti, ne esce ulteriormente rafforzata l'impressione che il *Desmotes* abbia costituito un punto di riferimento ineludibile per i drammaturghi successivi. Il sostantivo τυραννίς in relazione a Zeus è attestato in tre drammi, ogni volta in contesti di presa di posizione o ribellione contro Zeus e ogni volta all'interno di un articolato sistema di allusioni alla trilogia prometeica. Due di questi casi sono già da tempo noti alla critica: si tratta del fr. 71 K.-A. dei *Pluti* di Cratino, in cui è stata unanimemente individuata la parodia della parodo del *Lyomenos* con la visita dei Titani a Prometeo¹⁰, e

⁹ Plut. *Mor.* 79b (= *TrGF* IV, T 100): ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχῶς ὄγκον, εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατὰ τεχνὸν τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς, τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν εἶδος, ὅπερ ἠθικώτατόν ἐστι καὶ βέλτιστον [...]. Cfr. anche *Vita Sophoclis* (*TrGF* IV T A1) 4, 20: παρ' Αἰσχύλῳ δὲ τὴν τραγωδίαν ἔμαθε. Per una discussione del passo, cfr. WILAMOWITZ 1905, 150-151; BOWRA 1940, 385-401; LONG 1968, 4 n. 11.

¹⁰ Cratin. fr. 171, 22 sgg. K.-A.: (XO) ὦ δὲ τυραννίδος ἀρχὴ λ[έ]λυται / δῆμος δὲ κρατεῖ, / δεῦρ' ἐσύθημεν πρὸ ο. / αὐτοκασίγνητόν τε παλαιὸν / ζητοῦντε[ς] ἐκεῖ σαθρὸν ἤδη κτλ. (cfr. Aesch. fr. 193 R.). Le affinità con il *Lyomenos*, suggerite da Beazley (in PAGE 1942, 199) subito dopo la pubblicazione dei frammenti papiracei, sono state ribadite in part. da METTE 1963, 21-22; PIETERS 1976, 258-263; WEST 1979, 141 n. 65; GRIFFITH 1983, 288; BEES 1993, 26; RUFFELL 2000, 476-478; FARIOLI 2001, 52-53; BAKOLA 2010, 122-141. Il Coro dei *Pluti* sembra fosse composto da personificazioni, solitamente identificate con i demoni elargitori di ricchezze (δαίμονες πλουτοδόται) menzionati in Hes. *Op.* 121-126, che nella parodo si autodefinivano Titani, collegati a Crono e alla mitica età dell'oro (fr. 171, 11-12); essi, relegati nell'Ade all'avvento del regno di Zeus, dopo che la sua tirannide era venuta meno (vv. 22-23) si recavano a far visita a un loro consanguineo dalle caratteristiche o dal ruolo probabilmente corrispondente a quello di Prometeo nel *Lyomenos* (sulle possibili identificazioni vd. FARIOLI 2001, 38 n. 15; BAKOLA 2010, 130). È opinione diffusa che i *Pluti* di Cratino possano avere costituito un precedente per il *Pluto* aristofaneo (SOMMERSTEIN 2001, 6; TORCHIO 2001, 20-21), dove pure agisce il

della celebre scena degli *Uccelli* di Aristofane nella quale Prometeo, ridotto a comica caricatura del personaggio eschileo, viene ad offrire il suo aiuto a Pistetero contro Zeus (v. 1605 ἀποστρεφείς τὸν πατέρα τῆς τυραννίδος; v. 1643 ὁ Ζεὺς παραδούς τούτοισι τὴν τυραννίδα)¹¹. Il sintagma τὴν Διὸς τυραννίδα ricorre infine nel *Pluto* di Aristofane, un dramma la cui azione è incentrata non solo sull'opposizione del protagonista a Zeus ma anche, come nel *Desmotes*, sulla questione delle risorse dell'umanità e sul coinvolgimento degli dèi in merito. Questa vicinanza di temi favorisce l'attivazione di un raffinato sistema allusivo: il modello eschileo di questa tragedia «piena di dèi»¹² corre sotto traccia per buona parte dell'azione drammatica del *Pluto*, la commedia aristofanea più ricca di presenze divine¹³, per emergere in alcune scene-

gioco allusivo con il *Desmotes* (vd. *infra*). Sulle complesse questioni relative alla datazione e al contenuto di questa commedia di Cratino si vedano PELLEGRINO 2000, 45-49; RUFFELL 2000, 475-481; FARIOLI 2001, 31-56; BAKOLA 2010, 49-53, 122-141, 208-220, 246-250; STOREY 2011, 346-359.

¹¹ L'idea che la scena prometeica degli *Uccelli* presupponga l'archetipo eschileo è di lunga data: tra i primi a segnalarlo fu Theodor Kock nella sua seconda edizione degli *Uccelli* (1876), seguito da SANDE BAKHUYZEN (1877, 89-101); un'analisi più sistematica si deve a BECKER 1915. D'altra parte, come osserva ZANETTO 1987, 300, «richeggiamenti del *Prometeo* sono sparsi per la trama degli *Uccelli*» (si vedano nel suo commento le note ai vv. 685-687, 708-15, 720-721, 1182-1183, 1238-1242). Sulla base di questi echi (e anche di altri nelle *Troiane* euripidee), BACON 1928, 115-120 ipotizzò che potesse esserci stata una riproposizione teatrale della trilogia eschilea ad Atene intorno al 416. HERINGTON 1963, 242 interpretava le numerose allusioni prometeiche di questa «parody or fantasy» come «a solemn tribute to the tragedian whom Aristophanes most admired throughout his life» (sul *PV* come modello per gli *Uccelli* cfr. anche ANDERSON, DIX 2007 e FABBRO 2013, con ulteriori riferimenti bibliografici). Oltre agli *Uccelli*, echi parodici del *Desmotes* sono stati individuati anche nei *Cavalieri* (cfr. BEES 1993, 22-23 con ulteriore bibliografia critica), nella *Pace* (a proposito della forte presenza prometeica nel disegno del personaggio di Trigeo come pure in gran parte dello sviluppo drammaturgico si veda MOROSI 2013), nelle *Rane* (FLINTOFF 1983; CAVALLINI 1985/86; CITTI 1987; PATTONI 1998, 200-216).

¹² Che anche presso gli antichi la fitta presenza divina fosse percepita come una peculiarità del teatro eschileo e specificamente della trilogia prometeica è documentato nella *Vita Aeschyli* suppl. d (= *TrGF* III T 129): καί τινες ἤδη τῶν τραγωδιῶν αὐτοῦ διὰ μόνων οἰκονομοῦνται θεῶν, καθάπερ οἱ Προμηθεῖς· τὰ γὰρ δράματα συμπληροῦσιν οἱ πρεσβύτατοι τῶν θεῶν, καὶ ἔστι τὰ ἀπὸ τῆς σκηνης καὶ τῆς ὀρχήστρας θεῖα πάντα πρόσωπα.

¹³ In rapporto alle *Ecclesiazuse*, in cui la questione della distribuzione delle ricchezze viene affrontata con mezzi esclusivamente umani, «in *Wealth* on the other hand gods are everywhere» (SOMMERSTEIN 2001, 21); l'azione drammatica ha origine dall'oracolo di Apollo (anche nel *Desmotes* elemento-chiave è la profezia di

chiave con riprese parodiche piuttosto scoperte.

Il punto d'inizio del procedimento allusivo è il racconto di Pluto a Cremilo nel prologo, incentrato sull'opposizione Zeus *vs* Pluto e sulla punizione subita da quest'ultimo per il fatto di essersi preso cura degli uomini onesti, per i quali Zeus prova invece sentimenti di ostilità (ὁ Ζεὺς με ταῦτ' ἔδρασεν ἀνθρώποις φθονῶν v. 87; e cfr. anche v. 92 οὕτως ἐκεῖνος τοῖσι χρηστοῖσι φθονεῖ)¹⁴. Si tratta della riproposizione comica dello scontro che nel *Desmotes* oppone il filantropo Prometeo a Zeus, accusato di aver voluto la rovina degli uomini (si veda in particolare il racconto del Titano alle Oceanine ai vv. 231-240). Eppure Zeus regna grazie a Pluto, osserva Cremilo (vv. 130 sgg.), così come a Prometeo lo Zeus del *Desmotes* deve il proprio regno (vv. 199 sgg.).

Cremilo si offre prontamente di aiutare lo sventurato dio, nella convinzione di poter risolvere il problema della cecità inflitta da Zeus:

οἶμαι γάρ, οἶμαι – ξὺν θεῶ δ' εἰρήσεται –
ταύτης ἀπαλλάξειν σε τῆς ὀφθαλμίας. (*Plut.* 114-115)

Il modo di esprimersi di Cremilo riecheggia le fiduciose parole con cui nel *Desmotes* Oceano offriva il suo aiuto a Prometeo:

αὐχῶ γάρ, αὐχῶ, τήνδε δωρεῖάν ἐμοί
δώσειν Δί', ὥστε τῶνδέ σ' ἐκλύσαι πόνων. (*PV* 338-339)

Le due coppie di trimetri si corrispondono puntualmente nella struttura, avendo in comune sia la duplicazione incipitaria del verbo, con lo stesso schema ritmico-prosodico fino alla cesura pentemimera (*PV* 338 αὐχῶ γάρ, αὐχῶ, *Plut.* 114 οἶμαι γάρ, οἶμαι), sia il riferimento a un aiuto divino (nel *Desmotes* si tratta di una concessione dello stesso Zeus, mentre nel *Pluto* l'espressione ξὺν

Themis-Gea); compaiono in scena ben tre divinità (Pluto, Penia, Hermes); nell'economia del dramma acquista grande rilievo il racconto dell'*incubatio* e della guarigione di Pluto ad opera di Asclepio. Si è potuto così parlare, a proposito del *Pluto*, di vicenda mitologica (WEBSTER 1953, 16).

¹⁴ Oltre alla filantropia, in comune con Prometeo Pluto ha anche la previdenza: cfr. v. 207 (τὴν πρόνοιαν) con *PV* 85-86 (προμηθίας).

θεῶ allude al responso oracolare di Apollo), sia infine l'annuncio del proposito di liberare Prometeo/Pluto dalle sofferenze, similmente formulato (τῶνδε ~ ταύτης, σ' ἐκλῦσαι ~ ἀπαλλάξειν σε, πόνων ~ τῆς ὀφθαλμίας).

Come l'antico Titano alla profferta d'aiuto da parte di Oceano, anche il vecchio Pluto non vuole sentire ragioni: preferisce restare malato¹⁵. Cremilo tuttavia insiste, e fa notare al dio che se lui recuperasse la vista, la tirannide di Zeus (τὴν Διὸς τυραννίδα v. 124) e i suoi fulmini non varrebbero più di tre soldi:

XP. Οἷε γὰρ εἶναι τὴν Διὸς τυραννίδα
καὶ τοὺς κεραυνοὺς ἀξίους τριωβόλου,
ἔαν ἀναβλέψῃς σὺ κἂν σμικρὸν χρόνον; (*Plut.* 124-126)

Pluto però, all'opposto dell'archetipo tragico dell'intrepido Titano del quale costituisce il parodico rovesciamento, ha una paura folle di Zeus (ἐγὼ δ' ἐκεῖνον ὀρρωδῶ πάνυ v. 122)¹⁶, proprio come il suo più diretto antenato comico, il Prometeo degli *Uccelli*, egualmente preoccupato dall'idea di essere scoperto da Zeus. Se il Titano eschileo era il solo dio che avesse osato contrapporsi a Zeus (*PV* 234-235 καὶ τοῖσιν οὐδεὶς ἀντέβαινε πλὴν ἐμοῦ. / ἐγὼ δ' ἐτόλμησα), Pluto è per contro definito da Cremilo come «il più vi-

¹⁵ Il riferimento alla malattia compare anche nella corrispondente scena del *Desmotes*, dove è Oceano ad attribuirsi il compito del medico curante (vv. 377-378 οὐκουν, Προμηθεῦ, τοῦτο γιγνώσκεις, ὅτι / ὀργῆς νοσοῦσης εἰσὶν ἰατροὶ λόγοι;) per mezzo di una *gnome* dalla quale Prometeo prende le distanze (vv. 379-380). E si veda anche il commento del Coro di Oceanine a Prometeo ai vv. 472-475: «fuori di senno deliri e come un cattivo medico caduto in malattia (κακὸς δ' ἰατρὸς ὡς τις ἐς νόσον / πεσῶν) ti perdi d'animo e non sai trovare per te stesso medicine che ti curino (σεαυτὸν οὐκ ἔχεις / εὐρεῖν ὅποῖοις φαρμάκοις ἰάσιμος)». Sulla fitta rete di riferimenti al campo semantico della malattia nel *Desmotes* cfr. FOWLER 1957, 173-184; SCHINKEL 1973, 154; PETROUNIAS 1976, 98-108; GRIFFITH 1983, 20-21; RUFFELL 2012, 68-69.

¹⁶ E cfr. anche vv. 198-199 εὖ τοι λέγειν ἔμοιγε φαίνεσθον πάνυ· / πλὴν ἔν μόνον δέδοικα. Sulla proverbiale vigliaccheria di Pluto, sulla quale Cremilo ritorna ai vv. 202-203 (λέγουσι πάντες ὡς / δειλότατόν ἐσθ' ὁ πλοῦτος), cfr. Hippon. fr. 44 Dg.² δειλαῖος γὰρ τὰς φρένας, Eur. *Phoen.* 597 δειλὸν δ' ὁ πλοῦτος καὶ φιλόψυχον κακόν, *Archel.* fr. 235 Kn. ὁ πλοῦτος δ' ἀμαθία δειλὸν θ' ἄμα, nonché il frammento comico citato dagli scolasti al v. 203 del *Pluto* aristofaneo (*schol. vet.* 204b Chantry, Tz. 204 Massa Positano = fr. adesp. 852 K.-A. [*PCG* VIII p. 246]): τί ποτ' ἐστὶ χλωρόν, ἀντιβολῶ, τὸ χρυσίον; / [B.] δέδοικ', ἐπιβουλευόμενον ὑπὸ πάντων ἀεί. Il motivo della ricchezza vigliacca confluirà nelle raccolte paremiografiche (e.g. Zen. III 35, Diogenian. II 53, Macar. III 27). Cfr. TOTARO 2016, 150 e n. 13.

gliacco degli dèi» (ὦ δειλότατε πάντων δαιμόνων v. 123)¹⁷. E allo scopo di risvegliare in lui un sentimento di orgoglio e di rivalsa, Cremilo spiega a Pluto che proprio a lui si deve l'invenzione di tutte le arti per gli uomini:

XP. Τέχναι δὲ πᾶσαι διὰ σὲ καὶ σοφίσματα
ἐν τοῖσιν ἀνθρώποισιν ἔσθ' ἠύρημένα. (*Plut.* 160-161)

È evidente l'allusione all'orgogliosa proclamazione del Titano πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως (*PV* 506)¹⁸, resa ancora più marcata dal ricorso in clausola al verbo topico del πρῶτος εὐρετής, che nel *Desmotes* si trova ripetutamente attribuito a Prometeo (vv. 59, 249, 267, 460, 468, 469, 475, 503)¹⁹.

Le τέχναι di cui Pluto è dichiarato inventore vengono enumerate da Cremilo in un lungo elenco, all'interno di una *antilabé* con

¹⁷ Nell'inversione comica operata da Aristofane i ruoli dei due interlocutori si scambiano: se nel *Desmotes* all'intrepido e pervicace Prometeo si contrapponeva un cedevole Oceano che alla fine della scena, sconfitto sul piano dialettico, desisteva dal proposito di 'curare' il sofferente Prometeo (cfr. supra n. 15) e se ne ripartiva con un nulla di fatto, qui a vincere nello scambio verbale è il tenace Cremilo che dopo aver convinto Pluto a farsi curare porterà a termine con successo il suo proposito. Del resto, la coraggiosa impresa ideata da Cremilo a vantaggio dell'umanità si configura (analogamente a quella di Prometeo: cfr. *PV* 235 ἐγὼ δ' ἐτόλμησα) come un audace τόλμημα (cfr. *Plut.* 415-416 ὦ θεομόν ἐργον κἀνόσιον καὶ παράνομον / τολμώντε δρᾶν e 419 τόλμημα γὰρ τολμάτων). L'espressione τόλμημα νέον è utilizzata anche da Trigeo in *Pax* 94 (e cfr. anche vv. 182 e 362 τόλμηρε, 1030 τόλμη), un'altra commedia in cui sono stati rilevati influssi prometeici (si veda a questo proposito MOROSI 2013, citato supra alla n. 11).

¹⁸ Che in *Plut.* 160-161 vada ravvisata una parodia di *PV* 506 fu visto da HAAPT 1826, XVII; VAN LEEUWEN 1904, XVI n. 1 e 26; BECKER 1915, 56. Nessun accenno, invece, si trova in RAU 1967 e nemmeno nei commenti di HOLZINGER 1940 e TORCHIO 2001. Il *Pluto* è anche assente nell'elenco di possibili riecheggiamenti prometeici in BEES 1993, 17-27. Il sistema allusivo messo in atto da Aristofane, tuttavia, va ben oltre questa coppia di versi per investire, come vedremo, buona parte dell'azione drammatica. Per quanto riguarda il nesso aristofaneo τέχναι καὶ σοφίσματα, nel *Desmotes* τέχναι è in due casi coordinato con πόροι (*PV* 109-111 πυρὸς / πηγὴν κλοπαίαν, ἢ διδάσκαλος τέχνης / πάσης βροτοῖς πέφηνε καὶ μέγας πόρος, 477 οἴας τέχνας τε καὶ πόρους ἐμψάμην), mentre tre sono le ricorrenze di σοφίσμα (459, 470, 1011), due delle quali nella *rhesis* delle *technai* in riferimento ai saperi pratico-conoscitivi (e cfr. anche μηχανήματα 469). A loro volta, derivati del termine πόρος sono diffusi anche nel *Pluto*: cfr. ad es. 461 ἐκπορίζομεν, 506 πορίσειεν, 531 ἀποροῦντα, 532 εὐπορα, 535 πορίσαι, 562 πορίζεις, 1136 πορίσας.

¹⁹ Se in bocca a Prometeo si trattava di orgoglioso autovanto, essendo ora Cremilo a elogiare il dio la formulazione è quella dell'inno comicamente stravolto (vd. MEDDA 2005).

il servo Carione nel convenzionale ruolo di βωμολόχος (vv. 162 sgg.): il mestiere del ciabattino, del fabbro, del falegname, dell'orefice, che lavorano per i soldi che Pluto procura loro, e poi lo scipatore, lo scassinatore, il lavandaio, il lavapelli, il conciapelli, il venditore di cipolle, l'adultero che viene sorpreso in flagrante e se la cava sborsando denaro, e così via. L'obiettivo parodico, con consueto *décalage* comico, è la duplice *rhesis* del secondo episodio dell'*Incatenato* in cui Prometeo passa in rassegna le arti da lui inventate per gli uomini: la costruzione in mattoni e la carpenteria, l'individuazione dei ritmi stagionali e la misurazione del tempo attraverso l'osservazione degli astri, i numeri e la scrittura, l'addomesticamento degli animali, la navigazione (PV 442-471), la medicina, l'arte mantica nelle sue varie specializzazioni, la metallurgia (vv. 476-506).

Nel *Pluto* il tema delle arti come motore del progresso umano ricompare nell'agone, dove Penia formula la versione opposta e complementare di tecnogonia: è lei, e non Pluto, all'origine delle varie attività. Se Pluto tornasse a vedere e si distribuisse tra tutti in parti uguali, nessuno degli uomini eserciterebbe più né arte né abilità professionale (οὔτε τέχνην ... οὔτε σοφίαν v. 511)²⁰. E di queste ultime Penia fa un nuovo elenco che, epurato della *vis comica* del precedente catalogo di Cremilo e Carione, comprende ora il riferimento all'agricoltura, tradizionalmente menzionata nei *cultural accounts* e forse per questo collocata in posizione finale di evidenza²¹:

²⁰ Il sostantivo σοφία sembra qui corrispondere alla ἔντεχνος σοφία, la sapienza tecnica, che in Plat. *Prot.* 321d Prometeo ruba ad Efesto e Atena insieme al fuoco per farne dono agli uomini. Già nel *Desmotes* l'acquisizione dell'intelligenza (γνώμη v. 456; cfr. anche v. 444) era requisito fondamentale per l'apprendimento delle arti (e cfr. anche Eur. *Suppl.* 203 σύνεσις, su cui cfr. *infra* § 3).

²¹ Nella tecnogonia del *Desmotes* non è espressamente menzionata l'agricoltura, anche se il modo di esprimersi di Prometeo ai vv. 454-456 («non avevano un segno sicuro per distinguere l'inverno né la primavera fiorita né l'estate feconda di frutti») suggerisce che l'interpretazione dei segni del tempo sia (anche) funzionale alla coltivazione dei campi. D'altra parte sarebbe stato impensabile attribuire a Prometeo quello che nel mito greco era l'inalienabile dono di Demetra (con il termine di καρπός Δηοῦς Penia designa i cereali in *Plut.* 515, e così anche il tragediografo Moschione in fr. 6, 23-24 Sn.-K. τόθ' ἠυρέθη μὲν καρπός ἡμέρου τροφῆς / Δήμητρος ἀγνῆς, sempre all'interno di un *cultural account*). E ancor più impensabile lo sarebbe stato per Eschilo, devoto

ΠΕ. Εἰ γὰρ ὁ Πλούτος βλέψει πάλιν διανείμειν τ' ἴσον αὐτόν,
οὔτε τέχνην ἄν τῶν ἀνθρώπων οὔτ' ἄν σοφίαν μελετῶ
οὐδεὶς ἀμφοῖν δ' ὑμῖν τούτοις ἀφανισθέντοις ἐθελήσει
τίς χαλκεύειν ἢ ναυπηγεῖν ἢ ῥάπτειν ἢ τροχοποιεῖν,
ἢ σκυτοτομεῖν ἢ πλινθουργεῖν ἢ πλύνειν ἢ σκυλοδεψεῖν,
ἢ γῆς ἀρότροις ῥήξας δάπεδον καρπὸν Διούς θερίσασθαι,
ἢν ἐξῆ ζῆν ἀργοῖς ὑμῖν τούτων πάντων ἀμελοῦσιν;
(*Plut.* 510-516)

Dopo un secondo più breve elenco di attività che verrebbero a cessare con l'avvento della ricchezza (vv. 527-530) Penia conclude che è in realtà la *χρεία*, il bisogno (il termine al v. 534 è significativamente affiancato al sostantivo *πενία*), a stimolare il *χειροτέχνης*. Si tratta della teoria concorrente, materialistica e razionalistica, che riconduce il progresso dell'umanità non a benevoli doni divini bensì all'impegno umano volto al superamento dello stato di necessità:

Παρ' ἐμοῦ δ' ἐστὶν ταῦτ' εὐπορα πάνθ' ὑμῖν ὧν δεῖσθον· ἐγὼ γὰρ
τὸν χειροτέχνην ὥσπερ δέσποιν' ἐπαναγκάζουσα κάθημαι
διὰ τὴν χρεῖαν καὶ τὴν πενίαν ζητεῖν ὁπόθεν βίον ἔξει.
(*Plut.* 532-534)

Il discorso di Penia nell'agone, concepito come controcanto al dialogo tra Cremilo e Pluto nel prologo, è a sua volta intessuto di allusioni alla tecnogonia del *Desmotes*, a partire dal programmatico *incipit*. Nell'intento di sostituirsi a Pluto, Penia si propone di dimostrare che è lei la sola origine di tutti i beni per l'umanità e che gli uomini le sono debitori dell'esistenza stessa:

ΠΕ. Καὶ μὴν περὶ τούτου σφῶν ἐθέλω δοῦναι λόγον
τὸ πρῶτον αὐτοῦ· καὶ μὲν ἀποφήνω μόνην
ἀγαθῶν ἀπάντων οὖσαν αἰτίαν ἐμὲ
ὑμῖν δι' ἐμέ τε ζῶντας ὑμᾶς. [...] (*Plut.* 467-470)

Con analogia enfasi sulla propria benevolenza Prometeo, che

seguace dei misteri eleusini: nelle *Rane*, quando Dioniso invita i due contendenti a pregare gli dèi prima dell'agone, la divinità prescelta da Eschilo è precisamente Demetra («Demetra, tu che hai nutrito la mia mente, fa' che io sia degno dei tuoi misteri!» vv. 886-887).

già si era presentato come salvatore del genere umano dall'an-nientamento voluto da Zeus (PV 232-236), aveva dato inizio alla sua tecnogonia:

ΠΡ. [...] τὰν βροτοῖς δὲ πῆματα
ἀκούσαθ', [...]
λέξω δέ, μέμψιν οὐτιν' ἀνθρώποις ἔχων,
ἀλλ' ὧν δέδωκ' εὐνοίαν ἐξηγούμενος. [...] (PV 442-446)

L'attacco di Penia è solenne (ἐθέλω δοῦναι λόγον ... ἀποφῆνω vv. 467-468, cfr. PV 445-446 λέξω ... ἐξηγούμενος), e il suo vanto di essere «l'unica» benefattrice del genere umano l'avvicina a Prometeo, orgoglioso per il fatto che «nessun altro» avesse arrecato benefici ai mortali all'infuori di lui (οὐδείς ... πλὴν ἐμοῦ PV 234; οὐδείς, σάφ' οἶδα v. 504).

Anche il merito, che Penia si attribuisce, di aver reso migliori gli uomini nell'intelletto (con l'ironica aggiunta dell'aspetto fisico: παρέχω βελτίονας ἄνδρας / καὶ τὴν γνώμην καὶ τὴν ιδέαν *Plut.* 558-559; cfr. anche v. 576 βελτίους αὐτοὺς ποιῶ) trova confronto nel vanto del Titano di aver trasformato gli uomini da insipienti quali erano (ἄτερ γνώμης PV 456) in «esseri dotati di intelletto e capaci di pensare» (ὧς σφας νηπίους ὄντας τὸ πρῖν / ἔννοους ἔθηκα καὶ φρενῶν ἐπηβόλους vv. 443-444). E la proclamazione di Penia che «tutti i beni derivano agli uomini grazie a lei» ricalca la rivendicazione «tutte le arti agli uomini da Prometeo» a suggello della *rhesis* eschilea (una simile rivendicazione abbiamo già visto attribuita a Pluto ai vv. 160-161):

ΠΕ. πάντ' ἔστ' ἀγάθ' ὑμῖν / διὰ τὴν πενίαν. (*Plut.* 593-594)

ΠΡ. πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως. (PV 506)²²

La mia impressione è che Aristofane abbia inteso inserirsi nel dibattito sull'origine del progresso al quale, in ambito teatrale,

²² Anche in questo caso, come per la parallela formulazione riferita a Pluto (vv. 160-161), le corrispondenze sono piuttosto puntuali: *l'incipit* con la sottolineatura della «totalità» dei meriti che il dio si arroga (πᾶσαι τέχναι ~ πάντα ἀγαθὰ), il dativo di vantaggio al centro del verso in riferimento al genere umano (ὕμῖν ~ βροτοῖσιν), la clausola con il nome del dio che suggella la *rhesis* (διὰ τὴν πενίαν ~ ἐκ Προμηθέως).

il *Desmotes* aveva dato un fondamentale contributo. Da un lato esisteva nella tradizione un variegato complesso di miti secondo cui inventori delle arti erano gli dèi, dai quali gli uomini avevano ricevuto le specifiche competenze nei vari settori. Già agli inizi del V secolo, con Senofane, era tuttavia affiorata una diversa concezione che riconosceva all'uomo un'autonoma iniziativa: ne è conservata traccia nella celebre formulazione secondo cui «non ogni cosa fin da principio gli dèi hanno mostrato ai mortali: ma questi, col tempo, indagando trovano il meglio»²³. Un contributo al dibattito era venuto dallo sviluppo delle scienze mediche, e in particolare da Alcmeone di Crotona, che distingueva l'essere umano dagli animali per il fatto che oltre a 'sentire' (αἰσθάνεται) possiede la facoltà di 'capire' (ξυνίησι), organizzando intellettualmente le sensazioni²⁴, e a questo proposito era assegnata funzione egemonica al cervello²⁵. In quest'ordine di pensiero, un più decisivo impulso a una visione materialistica del progresso venne in particolare da Anassagora²⁶ e, vari decenni dopo, da Democrito, che nel processo di acquisizione delle τέχναι da parte dell'uomo valorizzava la χρεία, il bisogno, accanto all'apprendimento per imitazione del mondo naturale²⁷. Il discorso di Prometeo in cui le singole arti vengono presentate come altrettante scoperte da lui trasmesse agli uomini presuppone la concezione

²³ Xenoph. *VS* 21 B 18 (Stob. I 8, 2) οὐ τοι ἀπ' ἀρχῆς πάντα θεοὶ θνητοῖσ' ὑπέδειξαν, / ἀλλὰ χρόνῳ ζητοῦντες ἐφευρίσκουσιν ἄμεινον. L'ipotesi di un possibile utilizzo da parte di Eschilo degli insegnamenti di Senofane fu sostenuto già da UHKUL-GYLLENBAND 1924, 3 sgg. UNTERSTEINER (1956, CCXXXII-CCXXXVI, 133) coglieva nel passo senofane un riferimento non tanto alla scoperta delle arti quanto piuttosto alla dimensione gnoseologica, sia pure nel contesto di una visione del progresso umano; in realtà l'uso del plurale θεοί, in luogo del singolare come ci si aspetterebbe dal monoteista Senofane, è una spia del fatto che nella prima parte del frammento il filosofo sta enunciando il punto di vista tradizionale delle varie arti trasmesse agli uomini dalle singole divinità, rispetto al quale egli valorizza l'autonomo operato umano.

²⁴ Alcmaeon *VS* 24 A 5 (= Theophr. *d. sens.* 25) ἀνθρώπων γὰρ φησι τῶν ἄλλων διαφέρειν ὅτι μόνον ξυνίησι, τὰ δ' ἄλλα αἰσθάνεται μὲν, οὐ ξυνίησι δέ.

²⁵ Alcmaeon *VS* 24 A 8 (= Aet. IV 17, 1) 'Α. ἐν τῷ ἐγκεφάλῳ εἶναι τὸ ἡγεμονικόν. Una traccia in Eschilo del pensiero di Alcmeone (e più generale della dottrina del μυελός/αἰών elaborata in ambienti pitagorici) è stata ipotizzata da Thomson a proposito di Aesch. *Agam.* 76-77 (in HEADLAM, THOMSON [1938] 1966, 15).

²⁶ Vd. in part. Anaxag. *VS* 59 B 21b.

²⁷ Democr. *VS* 68 B 5.1 e B 144.

tradizionale del dio come inventore ed elargitore: non è un caso che non vi compaiano forme del verbo *μανθάνειν* o sinonimi in riferimento all'apprendimento da parte dell'essere umano, ma è sempre Prometeo che 'trova' o 'mostra' agli uomini: vi ricorre, martellante, il verbo (*ἐξ*)*ευρεῖν*, tipico del *πρῶτος εὐρετής* in questi contesti (*ἐξεῦρον* v. 460, *οὐτις ἄλλος ἀντ' ἐμοῦ* / ... *ἦρε* vv. 467-468, *ἐξευρών* v. 469, *ἐξευρεῖν* v. 503), insieme ad altri verbi rapportabili all'area semantica del 'rivelare', 'spiegare', 'ideare', 'guidare' (*ἔδειξα* vv. 458 e 482, *ἐμησάμην* v. 477, *ἐγνώρισα* v. 487, *ᾠδῶσα* v. 498, *ἐξωμμάτωσα* v. 499). E se prima gli uomini facevano tutto senza discernimento (vv. 456-457), Prometeo si attribuisce il merito di averli resi «razionali» e «capaci di pensiero» da «infanti» quali erano (vv. 443-444). La facoltà di capire, che Alcmeone di Crotona aveva attribuito all'uomo come tratto distintivo rispetto agli animali, secondo il Titano è giunta agli uomini, che prima abitavano simili a formiche in caverne senza sole (vv. 452-453), grazie alla sua benevolenza (*ὦν δέδωκ' εὐνοιαν* v. 446)²⁸. È vero che Prometeo, pur attribuendosi nella *rhexis* del secondo episodio il merito dei vari *euremata*, nel primo episodio, dopo aver parlato al Coro di altri suoi doni tra cui in particolare il fuoco (*εὐρών* v. 249, *ἔδωρήσω* v. 251, *ᾠπασα* v. 252), con la fiduciosa proclamazione del v. 254 (*ἀφ' οὗ γε πολλαὶ ἐκμαθήσονται τέχνας*) aveva lasciata aperta, per il futuro, la possibilità di un autonomo percorso di apprendimento da parte degli uomini: una posizione che aveva già un precedente nella concezione senofanea del libero dispiegarsi dell'iniziativa umana accanto al contributo divino e che sarà fatta propria anche da Platone²⁹. Resta tuttavia un dato

²⁸ Per un concetto simile cfr. *Hymn. Hom. Hephaest.* 3-7: gli uomini che «prima vivevano in caverne sui monti come bestie» (*ἄντροις ναιετάασκον ἐν οὐρεσιν ἦντε θήρες*) ora vivono più facilmente nelle loro case «per aver appreso le opere di Efesto».

²⁹ Si tratta in part. dell'interessante *mythos* in Plat. *Polit.* 274c-d, dove confluiscono elementi di varia provenienza (cfr. Rowe 1995, 11-13, 196-197, che lo pone a confronto con *Protag.* 320c sgg.). Secondo il *mythos* qui raccontato, una volta venuto meno il nutrimento che nell'età di Crono si produceva spontaneamente, gli uomini si trovarono in gravi difficoltà, poiché erano privi di risorse e di arti (*ἀμήχανοι καὶ ἄτεχνοι*), né mai erano stati costretti dalla necessità (*διὰ τὸ μηδεμίαν αὐτοῦς χρειαν πρότερον ἀναγκάζειν*). Intervenero allora gli dèi che diedero loro i doni con le necessarie conoscenze e istruzioni (*μετ' ἀναγκαίας διδαχῆς καὶ παιδεύσεως*), Prometeo il fuoco, Atena ed Efesto le arti tecniche, e altri ancora le sementi e le piante: «di qui sorsero tutte le cose

di fatto che ad essere valorizzata nel dramma sia soprattutto la linea che riconduce il progresso umano al decisivo intervento della divinità, secondo una visione per vari aspetti ancora legata alla tradizione³⁰.

Nel *Pluto* le due linee, l'una del dono divino e l'altra dell'autonomia ricerca da parte dell'uomo, sono poste in reciproco contrasto grazie al personaggio di Cremilo, che dialoga separatamente con Pluto e Penia, ipostasi personificate dei concetti di risorse-ricchezza e bisogno-povertà³¹. Nel finale del dramma, nel rispetto delle convenzioni del genere comico, la vittoria va a Pluto, che instaura una nuova età della cuccagna in cui i beni si producono spontaneamente e indipendentemente dall'attività dell'uomo: il sacco si riempie di bianca farina, le anfore di vino rosso profumato, la cisterna di olio, la dispensa di fichi, mentre le suppellettili diventano di rame, argento, avorio, oro (vv. 802-820). È la visione,

che servono di aiuto alla vita umana, dopo che gli uomini, abbandonati dalla cura degli dèi come si è detto poco fa, dovettero condursi da se stessi ed aver cura di loro medesimi, così come il cosmo intero; e noi, imitando il cosmo e seguendolo per tutto il corso del tempo, adesso viviamo e nasciamo chi in un modo chi in un altro» (trad. F. Adorno).

³⁰ Che la *Kulturgeschichte* di PV 442-506 sia presofistica fu sostenuto già da KLEIN-GÜNTHER 1933, 66-90, secondo il quale nell'esposizione di Prometeo manca una teoria dell'evoluzione, ma si ha solo un brusco salto dallo stato ferino a quello civile determinato dal dono delle *technai* già compiute; a ciò contribuirebbe l'omissione del fuoco nella serie degli *euremata* del secondo episodio (*ibidem*, p. 84), dovuta al fatto che Eschilo avrebbe riunito nel dio attico Prometeo molte invenzioni attribuite, da varie tradizioni, ad altri εὐρητὰi divini ed umani (tra questi ultimi Palamede). Secondo LANZA (1966, 251) il passaggio da una visione ancora sostanzialmente tradizionale, quale è espressa nel *Desmotes*, a una concezione del progresso umano in quanto processo che si compie o si è compiuto nel tempo secondo una continuità temporale si avrebbe con l'idea anassagorea di *technè*, che già si caratterizzerebbe per la natura dinamica e non statica delle conoscenze umane, ma la cosa non è accertabile con sicurezza. Diverso è naturalmente il caso di Archelao, discepolo di Anassagora, di Democrito e anche dell'autore del trattato dell'*Antica medicina*: in *Vet. Med.* 1-2, sotto la spinta della necessità, gli uomini imparano dapprima a cuocere i cibi, primo passo verso la dietetica vera e propria, e poi l'arte medica, in costante perfezionamento. Che la tecnogonia del *Desmotes* si collochi alla fine del pensiero arcaico più che all'inizio della nuova fase illuministica è stato sostenuto, tra i vari, da DODDS 1973, 5-6; DEN BOER 1976; DI BENEDETTO 1978, 122-123; SAÏD 1985, in part. 151-185. Per un riesame delle varie posizioni critiche, con ulteriori riferimenti bibliografici, vd. MÜLLER 1981.

³¹ Cfr. NEWIGER 1957 [2000], 155-178; KOMORNICKA 1964, 125-134; HERTEL 1969, 10-20; PADUANO 1988, 16 sgg.; TOTARO 2016.

di esiodea memoria, dell'età dell'oro, cara alle utopie comiche³². Tuttavia, nonostante l'inquietante Penia dall'aspetto di Erinni tragica³³ venga malamente cacciata, alcuni dei suoi argomenti conservano un'inconfutabile persuasività: lo confermano l'ammissione di Cremilo «non mi convinci anche se mi convinci» (οὐ γὰρ πείσεις, οὐδ' ἦν πείσης v. 600) e soprattutto la minacciosa profezia di Penia che un giorno la si dovrà comunque richiamare (ἦ μὴν ὑμεῖς γ' ἔτι μ' ἐνταυθοῖ μεταπέμψεσθον vv. 608-609): profezia la cui veridicità Cremilo è costretto suo malgrado a riconoscere («e allora ritornerai, ma adesso va' in malora!» v. 610)³⁴. In realtà, al di là della concessione al topos comico del paese della cuccagna, una lettura attenta dei numerosi indizi disseminati nel dramma è in grado di suggerire, almeno agli spettatori più avveduti, che la realizzazione miracolistica del sogno dell'età dell'oro non solo non è possibile, ma forse neppure desiderabile.

L'eco della trilogia prometeica sembra espandersi al di fuori delle scene con Pluto e Penia per coinvolgere anche il finale. Tra i personaggi che fanno visita a Cremilo vi è Hermes, il dio che nell'esodo del *Desmotes* era inviato da Zeus ad annunciare a Pro-

³² La fonte principale è Athen. VI 267e-270a, che riporta le seguenti testimonianze, databili tra il 443-40 e il 400: Cratin. fr. 176 K.-A. (dai *Pluti*); Crates fr. 16-17 K.-A. (dalle *Bestie*); Telecl. fr. 1 K.-A. (dagli *Anfizioni*); Pherecr. fr. 113 K.-A. (dai *Minatori*) e 137 K.-A. (dai *Persiani*); Nicoph. fr. 21 K.-A. (dalle *Sirene*); Metag. fr. 6 K.-A. (dai *Turio-persiani*); tra gli interventi critici sul tema vd. BALDRY 1953; GATZ 1967, 115-122; FAUTH 1973; GHIDINI TORTORELLI 1976-78; HEBERLEIN 1980, 11-26; ZIMMERMANN 1983, 62 sgg.; BERTELLI 1989, 135-138; PELLEGRINO 2000; FARIOLI 2001. Per una raccolta delle testimonianze greche e latine relative alla teoria della decadenza dell'umanità è ancora utile LOVEJOY, BOAS 1935, 23-102.

³³ La maschera di Penia è descritta da Blepiro ai vv. 423-424: ἴσως Ἐρινύς ἐστὶν ἐκ τραγωδίας / βλέπει γέ τοι μανικόν τι καὶ τραγωδικόν: su questo aspetto cfr. TOTARO 2018 e MOROSI c.d.s.

³⁴ Sulla validità di molti degli argomenti di Penia e sulla difficoltà di Cremilo a ribattere si vedano KONSTAN, DILLON 1981, 379 n. 10, 385; SOMMERSTEIN 1984, 318-319, 327-330; PADUANO 1988, 18-19; BOWIE 1993, 284-285. Per quanto riguarda in particolare i risvolti etici, l'affermazione che la ricchezza si associa alla *hybris* e la povertà alla moderazione (v. 564) è in linea con quanto canta il Coro eschileo dell'*Agamemnone* ai vv. 773 sgg. («Giustizia brilla nei tuguri fumosi, e onora una vita giusta; abbandona i palazzi dorati dove le mani sono sporche, distogliendo lo sguardo, [...] né onora la potenza della ricchezza»). E all'osservazione di Penia che i politici, finché sono poveri, sono onestissimi verso la città, mentre, non appena arricchitisi a spese pubbliche, diventano subito disonesti (567 sgg.) Cremilo non esita a esprimere la sua piena approvazione: «costei non dice proprio nessuna bugia, benché sia malignissima!» (v. 571).

meteo la nuova punizione: l'inabissamento nelle profondità della terra (PV 1016-1019, 1050-1051). Anche ora Hermes arriva con un minaccioso annuncio: Zeus intende punire Cremilo insieme a tutti i suoi, precipitandoli nel *Barathron*³⁵:

EP. [...] Ὁ Ζεὺς, ᾧ πόνηρε, βούλεται
εἰς ταῦτόν ὑμᾶς συγκυκῆσας τρύβλιον
ἀπαξάπαντας εἰς τὸ βάραθρον ἐμβαλεῖν. (*Plut.* 1107-1109)

Di fronte all'irriducibilità di Prometeo la minaccia di Zeus trova effettiva realizzazione, dal momento che «non si tratta di vana minaccia», come ammonisce Hermes: «così è stato detto, e la bocca di Zeus non sa mentire, ma ogni parola porta a compimento»³⁶. Nel mondo alla rovescia della commedia la minaccia di Zeus è semplicemente incompatibile con l'azione; al contrario, è Hermes a invertire quasi subito rotta: il dio che nel *Desmotes* era presentato come fedele emissario di Zeus (Ζηνὶ πιστὸν ἄγγελον v. 969), tanto da essere più volte accusato da Prometeo di servilismo nei confronti del tiranno, ora, nella sua versione comica, abbassato al rango di un morto di fame come il suo fratellastro Eracle negli *Uccelli*, è pronto a tradire Zeus per passare dalla parte di Cremilo:

EP. [...] Ἄλλὰ ξύνοικον, πρὸς θεῶν, δέξασθέ με.
KA. Ἐπειτ' ἀπολιπῶν τοὺς θεοὺς ἐνθάδε μενεῖς;
EP. Τὰ γὰρ παρ' ὑμῖν ἐστὶ βελτίω πολὺ.
KA. Τί δέ; ταῦτο μολεῖν ἀστεῖον εἶναί σοι δοκεῖ;
EP. Πατρις γὰρ ἐστὶ πᾶσ' ἴν' ἂν πράττη τις εὖ. (*Plut.* 1147-1151)³⁷

³⁵ Aristoph. *Plut.* 1109. Si tratta del burrone che, secondo la testimonianza di Plat. *Resp.* 439e, si trovava lungo la strada che conduceva al Pireo; in esso venivano gettati i condannati a morte per reati politici o per sacrilegio, sulla base di un decreto proposto da tal Cannonos in una data imprecisata che potrebbe collocarsi intorno al secondo quarto del V secolo (cfr. CANTARELLA [1991] 2011, 123-129). La precipitazione più antica di cui sia giunta notizia risale tuttavia al 491 a.C., quando gli Ateniesi gettarono nel *Barathron* gli araldi di Dario (Herod. VII 133), anche se al di fuori di ogni regola di diritto.

³⁶ PV 1030-1033 πρὸς ταῦτα βούλευ'. ὡς ὄδ' οὐ πεπλασμένος / ὁ κόμπος, ἀλλὰ καὶ λίαν εἰρημένος / ψευδηγορεῖν γὰρ οὐκ ἐπίσταται στόμα / τὸ Δίον, ἀλλὰ πᾶν ἔπος τελεί.

³⁷ Il v. 1151 è un'espressione proverbiale molto diffusa, attestata in Aristofane anche in fr. dub. 925 K.-A. (si vedano i numerosi esempi riportati da DIGGLE [1970] 2004,

Il *renversement* comico rispetto alla situazione del *Desmotes* arriva a compimento nel finale. Hermes, dopo essersi proposto come portinaio, commerciante, imbroglione e guida pur di essere accolto presso Cremilo, viene spedito al pozzo a lavare le trippe. E così il messo divino, che Prometeo nell'esodo, annunciandone l'arrivo, aveva definito come διάκονος del nuovo signore degli dèi (τὸν τοῦ τυράννου τοῦ νέου διάκονον PV 942), nella fantasia aristofanesca finisce per diventare il docile διάκονος di Cremilo stesso (εὐθέως διακονικός *Plut.* 1170):

EP. Οὐκοῦν ἐπὶ τούτοις εἰσίω;

KA. Καὶ πλῦνέ γε
αὐτὸς προσελθὼν πρὸς τὸ φρέαρ τὰς κοιλίας,
ἴν' εὐθέως διακονικός εἶναι δοκῆς. (*Plut.* 1168-1170)

La commedia si conclude con una processione che accompagna Pluto all'*opisthodomos* del tempio di Atena, dove sarà ritualmente insediato³⁸. Il corteo è guidato dal Sacerdote a cui Cremilo affida il compito di recare in mano la fiaccola rituale:

KP. Ἄλλ' ἐκδότω τις δεῦρο δᾶδας ἡμμένας,
ἴν' ἔχων προηγῆ τῷ θεῷ σύ. [...] (*Plut.* 1194-1195)

I commentatori hanno individuato nel finale del *Pluto* una possibile allusione alla conclusione dell'*Orestea*: nell'esodo delle *Eumenidi*, a seguito della riappacificazione tra antiche e nuove divinità, un corteo alla luce delle fiaccole scortava le Erinni alla loro sede di culto³⁹. È tuttavia probabile che anche nel finale della trilogia prometeica fosse stata adottata un'analogia soluzione drammatica, con la riconciliazione tra vecchi e nuovi dèi e la conseguente riabilitazione di Prometeo, tanto più che in Atene Prometeo, patrono delle tecniche artigianali, era oggetto di un culto che non conosceva eguali in altre città greche⁴⁰. Presso l'Ac-

130-131 in nota a Eur. *Phaeth.* 163 Diggle = fr. 777 K.-A.). Secondo SOMMERSTEIN 2001, 212 potrebbe tuttavia trattarsi, in questa specifica formulazione, di una citazione tragica.

³⁸ *Plut.* 1191-1193. Vd. REVERMANN 2006, 265.

³⁹ Così, tra gli ultimi, TORCHIO 2001, 241 (n. ad v. 1194).

⁴⁰ Secondo la ben nota ipotesi formulata da WESTPHAL 1869, 216 sgg., l'istituzione del culto in onore di Prometeo avrebbe costituito l'argomento del *Pyrphoros*, terzo

cademia, all'interno del recinto sacro ad Atena, gli era dedicato un altare in comune con Efesto, il che è effetto di una tendenziale assimilazione di divinità entrambe legate al fuoco e insigni per ingegnosità tecnica (in ps.-Apollod. I 3, 6 [20], ad esempio, viene attribuito alternativamente a Prometeo ed Efesto il ruolo maieutico della nascita di Atena dal capo di Zeus, e anche secondo Eur. *Ion* 454-455 sarebbe stato Prometeo e non Efesto, come secondo la tradizione più diffusa, a presiedere alla nascita della dea). A questo altare veniva attinto il fuoco degli atleti che partecipavano alle lampadedromie previste da varie feste ateniesi⁴¹, come in particolare i *Panathenaia* in onore di Atena, anch'essa preposta alle tecniche artigianali, gli *Hephaisteia* e i *Prometheia* in onore rispettivamente di Efesto e Prometeo. Nel caso delle feste prometeiche lo stretto collegamento tra l'originario furto del fuoco da parte del dio e la corsa rituale delle Lampadedromie è confermato da varie fonti, tra cui un epigramma ellenistico in cui si fa menzione della «torcia recata da un veloce atleta nel sacro certame dei giovani in memoria del fuoco rubato da Prometeo»⁴². Non abbiamo notizie certe relativamente al tragitto effettuato dagli atleti nelle gare dei *Prometheia*. Nel caso delle lampadedromie panatenaiche, sulle quali siamo meglio informati, il percorso si snodava lun-

dramma della trilogia (tra i critici favorevoli a questa soluzione drammatica, in aggiunta a quelli elencati da Radt in *TrGF* III, p. 329, cfr. anche THOMSON 1932, 32-38; HERINGTON 1963, 180-197; FLINTOFF 1995); per quanti sono invece propensi a collocare il *Pyrphoros* al primo posto (secondo la tesi di WELCKER 1824, 1 sgg.; POHLENZ 1954², 77-78; FITTON BROWN 1959, 52-53), l'istituzione delle feste in onore del Titano avrebbe potuto avere luogo alla fine del *Lyomenos*: così, tra gli ultimi editori, WEST 1979, 131, e GRIFFITH 1983, 303-304.

⁴¹ Cfr. PISI 1990, 29 e n. 72, con ulteriori riferimenti bibliografici. Ancora utile l'elenco delle fonti in SITTLINGTON STERRETT 1901; e cfr. anche J. JÜTHNER in *RE* 23, 1924, coll. 570-576; PARISINOU 2000, 36-44.

⁴² Crinag. *Anth. Pal.* VI 100, 1-2 λαμπάδα, τὴν κούροισι ἱερῶν ἔριον, ὡκὺς ἐνέγκας, / οἷα Προμηθεΐς μνήμα πυρικλοπίης, e cfr. anche Hygin. *Astr.* II 15, 1 in *certatione ludorum cursoribus instituerunt ex Promethei similitudine ut currerent lampadem iactantes*. Non è nota la data di istituzione delle gare con le fiaccole; nei vasi attici le raffigurazioni di lampadedromie fanno la loro comparsa nel V secolo per infittirsi alla fine dello stesso e all'inizio del quarto (GIGLIOLI 1922; CORBETT 1949, 315-316, 346-351; METZGER 1951, 351 sgg.; GIGLIOLI 1951, 154; WEBSTER 1972, 200 sgg.; VICCEI 2012-13, 241-242). In ogni caso Eschilo vi fa chiaramente allusione in *Agam.* 312-314 τοιοῖδε τοί μοι λαμπαδηφόρων νομοί, / ἄλλος παρ' ἄλλου διαδοχαῖς πληρούμενοι / νικᾷ δ' ὁ πρῶτος καὶ τελευταῖος δραμών (cfr. MEDDA 2017, II, 210).

go i principali luoghi-simbolo della città: all'uscita dell'Accademia gli atleti imboccavano la strada che conduceva alla porta del Dipylon, affiancata ai lati dalle tombe in cui giacevano — divisi nelle dieci *phylai* come i giovani corridori — i cittadini caduti per difendere la patria; quindi attraversavano l'agorà, centro pubblico della polis democratica, e infine salivano al centro sacrale, l'altare di Atena sull'acropoli, per il grande sacrificio della città alla sua dea⁴³. Un percorso dall'analogo valore simbolico doveva essere effettuato negli agoni in onore di Prometeo, un dio dai forti connotati culturali, profondamente integrato nel tessuto della polis e strettamente legato ai due dèi attici per eccellenza, Atena ed Efesto⁴⁴. Non sembra d'altra parte un caso che il *Desmotes* inizi con la presenza scenica di Efesto che, riluttante all'ingrato compito dell'incatenamento, si mostra profondamente simpatetico con le sofferenze del Titano, nonostante questi, come ricorda Kratos, abbia rubato «il suo fiore, lo splendore del fuoco artefice di tutte le arti» (τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνου πυρὸς σέλας v. 7) per farne dono agli uomini. Che la trilogia prometeica si concludesse, similmente alle *Eumenidi*, con l'integrazione di Prometeo nel pantheon divino e con il riconoscimento dei benefici che al genere umano sarebbero derivati, forse in associazione con il culto dello stesso Efesto, appare pertanto una congettura per molti aspetti convincente⁴⁵.

⁴³ Una testimonianza in questo senso è fornita da Herm. in Plat. *Phaedr.* 231e τοῦ νικησάντος τῆ λαμπάδι ἢ πυρὰ τῶν τῆς θεοῦ ἱερῶν ἐφήπτετο. E cfr. anche Aristoph. *Ran.* 1087-1098 da cui si evince che i *lampadephoroi* dei *Panathenaia*, partiti dai pressi dell'Accademia, attraversavano il Dipylon dirigendosi verso il centro della città.

⁴⁴ Cfr. BRELICH 1981, 337 e PISI 1990, 21 sgg., in part. 51: «Per quanto riguarda i *Prometheia*, risulta credibile l'ipotesi che l'agone con le fiaccole dovesse ripetere l'itinerario di quello panatenaico, e terminare davanti all'altare acropolitano di Atena: le fonti testimoniano che la gara venne istituita in 'memoria' del furto del fuoco, e dunque è assai probabile che si sia voluto — anche al di fuori della Grande Festa panatenaica e in una celebrazione specifica dedicata al Titano — indirizzare le valenze cosmogoniche del fuoco prometeico alla realizzazione della cosmogonia ateniese».

⁴⁵ A proposito delle statue dei due dèi presso l'altare comune nell'Accademia, lo scolio a Soph. *OC* 56 attesta che Prometeo vi era raffigurato come più vecchio ed Efesto come giovane: πεποίηται δέ, ὡς καὶ Λυσιμαχίδης φησίν, ὁ μὲν Προμηθεὺς πρῶτος καὶ πρεσβύτερος ἐν δεξιᾷ σκῆπτρον ἔχων, ὁ δὲ Ἡφαιστος νέος καὶ δεύτερος (lo σκῆπτρον nella mano destra di Prometeo sarebbe secondo alcuni il nartece, confuso per errore con uno scettro). La differenza anagrafica collima con la versione eschilea,

Se così fosse, si potrebbe cogliere nell'insediamento in Atene di Pluto, 'dio culturale' patrono delle arti prescelto da Cremilo, un ulteriore punto di contatto con la drammatizzazione eschilea relativa al dio culturale attico per eccellenza, Prometeo⁴⁶. E, sempre procedendo per ipotesi, nell'articolato sistema di riprese allusive che siamo andati delineando all'interno della fantasiosa tecnogonia aristofanea, si potrebbe trovare conferma della volontà conciliatoria che una parte della critica ha letto nel finale del *Pluto*, con la soluzione di compromesso tra antico e nuovo regime⁴⁷, in linea dunque con lo spirito di pacificazione con cui si chiudeva la trilogia prometeica. Naturalmente a parti invertite, secondo le convenzioni del genere comico: se nel finale della trilogia l'accordo si realizzava per l'esclusiva iniziativa di dèi e semidèi⁴⁸, essendo gli esseri umani rappresentati in un perdurante

che facendo di Prometeo un figlio di Gea e fratello dei Titani (anziché figlio del titano Giapeto e dell'oceanina Climene, come in Esiodo) allarga di un'ulteriore generazione il divario cronologico tra i due dèi.

⁴⁶ Ovviamente in chiave riduttiva, secondo le convenzioni del genere. Nelle *Eumenidi* al corteo, particolarmente affollato allo scopo di esprimere l'idea di solennità e grande partecipazione popolare, si aggiungevano ministre del culto di Atena e una nobile schiera di fanciulle, donne e anziane (*Eum.* 1024-1027). Nella degradazione comica aristofanea tutto questo è surrogato dall'inserimento dei personaggi del Sacerdote di Zeus e della Vecchia all'interno della domestica processione di Cremilo.

⁴⁷ Cruciale per l'interpretazione del finale è tuttavia il significato che si attribuisce ai vv. 1189-90 ὁ Ζεὺς ὁ σωτὴρ γὰρ πάρεστιν ἐνθάδε, / αὐτόματος ἦκων. Secondo KONSTAN, DILLON (1981, 383 n. 16), PADUANO (1988, 174-175 n. 166) e SOMMERSTEIN (2001, 214-215), l'osservazione di Cremilo «Zeus salvatore è già qui, giunto di sua spontanea volontà» va interpretata in senso letterale in riferimento a Zeus, che ha accettato la nuova situazione, come poco prima aveva fatto il suo galoppino Hermes. Di diverso parere è OLSON (1990, 237-238 n. 50; ma cfr. già lo *Schol. ad v.* 1189), secondo il quale si tratterebbe di Pluto stesso, il nuovo Zeus. In quest'ultimo caso il rapporto con la vicenda drammatizzata nella *Prometheia* si realizzerebbe invece in senso contrastivo: se nel finale della trilogia eschilea, grazie alla rivelazione della profezia sulle nozze di Teti, Zeus riusciva nell'intento di consolidare il suo regno interrompendo la catena di violente spodestazioni, nel *Pluto* Zeus trova un dio più forte che vanifica il suo potere, dando inizio per gli uomini a un periodo di prosperità; nella riscrittura fantastica di Aristofane avrebbero così compimento le minacce proferite da Prometeo, in un universo ancora *in fieri*, a proposito della fine del regno di Zeus (cfr. in part. *PV* 756-770, 939-940, 955-959).

⁴⁸ È plausibile che nel finale della trilogia prometeica l'accordo coinvolgesse non solo i due protagonisti un tempo rivali, e dunque le generazioni divine vecchie e nuove da essi rappresentate, ma anche il genere umano, analogamente a quanto avviene nel finale dell'*Orestea* grazie ai benefici che le Erinni/Eumenidi nel loro *Segenslied* invocano sugli Ateniesi (Aesch. *Eum.* 902-1002).

stato di impotenza e fragilità⁴⁹, nel mondo alla rovescia del *Pluto* l'iniziativa che porta al nuovo ordine spetta ai personaggi umani, con gli dèi in posizione subalterna.

3. A proposito di due tecnogonie tragiche

Che la tecnogonia del *Desmotes* possa avere rappresentato un punto di riferimento rilevante per gli autori di teatro successivi sembra confermato da alcuni echi rintracciabili in Euripide. Nelle *Supplici* il re ateniese Teseo, dopo aver elogiato il dio (ὄς ... θεῶν) che con il dono delle *technai* avviò gli uomini al percorso di civilizzazione, fa seguire un elenco delle stesse:

αἰνῶ δ' ὄς ἡμῖν βίον ἐκ πεφυρμένου
καὶ θηριώδους θεῶν διεσταθμήσατο,
πρῶτον μὲν ἐνθεὶς σύννεσιν, εἶτα δ' ἄγγελον
γλῶσσαν λόγων δούς, ὥστε γινώσκειν ὅπα,
τροφὴν τε καρποῦ τῆι τροφῇ τ' ἀπ' οὐρανοῦ
σταγόνας ὑδρηλὰς ὡς τὰ τ' ἐκ γαίας τρέφῃ
ἄρρη τε νηδύν· πρὸς δὲ τοῖσι χεῖματος
προβλήματ' αἰθόν <τ'> ἐξαμύνασθαι θεοῦ,
πόντου τε ναυστολήμαθ' ὡς διαλλαγὰς
ἔχοιμεν ἀλλήλοισιν ὧν πένοιτο γῆ.
ἂ δ' ἔστ' ἄσημα κοῦ σαφῶς γινώσκομεν,
ἐς πῦρ βλέποντες καὶ κατὰ σπλάγχνων πτυχὰς
μάντιες προσημαίνουσιν οἰωνῶν τ' ἄπο.
ἄρ' οὐ τρυφῶμεν, θεοῦ κατασκευὴν βίῳ
δόντος τοιαύτην, οἷσιν οὐκ ἀρκεῖ τάδε;
ἀλλ' ἢ φρόνησις τοῦ θεοῦ μείζον σθένειν
ζητεῖ, τὸ γαῦρον δ' ἐν φρεσὶν κεκτημένοι
δοκοῦμεν εἶναι δαιμόνων σοφώτεροι. (Eur. *Suppl.* 201-218)⁵⁰

⁴⁹ Nel secondo stasimo del *Desmotes* la stirpe umana è rappresentata come «effimera», «imprigionata» dalle catene della necessità, irrimediabilmente «cieca» e «simile a un sogno», incapace nella sua «debolezza impotente» di «violare l'ordine di Zeus» (ἐφαμερίων ... ὀλιγοδρανίαν ἄκικυν, ισόνειρον ἅ τὸ φωτῶν ἀλαδὸν γένος ἐμπεποδισμένον; οὔποτε τὰν Διὸς ἀρμονίαν θνατῶν παρεξίασι βουλαί PV 547-551). Un passo, quest'ultimo, parodiato da Aristofane nella parabasi degli *Uccelli*: ὀλιγοδρανέες ... σκιοειδέα φύλ' ἀμενηνά, / ἀπτῆνες ἐφημέριοι, ταλαοὶ βροτοὶ, ἀνέρες εἰκελόνειροι, κτλ. (vv. 685 sgg.); cfr. RAU 1967, 176-177.

⁵⁰ «Lodo colui che tra gli dèi dal caos e dalla vita ferina diede ordine al genere umano, dapprima infondendogli l'intelligenza, poi donandogli la lingua messaggera

Conacher (1998, 94-96), ipotizzando derivazioni sofisticate, definisce ripetutamente «curious» questa parte del discorso di Teseo, sia per il suo carattere digressivo all'interno del contesto, sia soprattutto per l'assenza di ogni riferimento alle leggi e al diritto come espressione culminante della società umana. In realtà il modello sotteso non sembra qui un *cultural account* del tipo del *mythos* che Platone attribuisce a Protagora in *Protag.* 320c sgg., quanto piuttosto la *rhexis* prometeica del *Desmotes*⁵¹. Benché l'identità del dio sia lasciata ignota, gli elementi in comune con questo precedente teatrale sono più d'uno. La proclamazione iniziale di Teseo che il dio conferì all'uomo la capacità intellettuale (πρωτων μὲν ἐνθεῖς σύνεσιν v. 203) trova corrispondenza con l'attacco del discorso di Prometeo in *PV* 443-444 (ἔννοους ἔθηκα καὶ φρενῶν ἐπηβόλους). Il sintagma ἐκ πεφυρμένου / καὶ θηριώδους, con il ricorso al verbo φύρω, potrebbe celare un'eco di *PV* 450 sgg. ἔφυρον εἰκῆ πάντα ... ὥστ' ἀήσυροι / μύρμηκες. Più decisivo ancora è il fatto che il passo euripideo sia l'unico altro esempio a noi noto di tecnogonia in cui sia menzionata l'arte mantica. Nel *Desmotes* le tecniche divinatorie ricevono un rilievo straordinario, occupando uno spazio di ben sedici versi, il che è in piena consonanza con la particolare attenzione che la μαντική τέχνη riceve nel resto della produzione eschilea: di tutte le ricorrenze del termine τέχνη in Eschilo al di fuori del *Desmotes* ne compare una nei *Theoroi* (fr. 78c, 56 R.; cfr. anche il supplemento in Lobel in fr. 78a, 67 R.), mentre le altre, in numero di sei, sono tutte relative all'arte divinatoria⁵². Il dato non è casuale, se si considera che

di parole, così da intendere la voce; poi diede il nutrimento del grano e per la sua crescita la pioggia dal cielo, per nutrire i frutti della terra e irrigare il suolo; diede strumenti di difesa in inverno e mezzi per proteggersi dal calore del sole, e l'arte della navigazione, perché ci scambiassimo i prodotti di cui la terra manca. E per ciò che ci è oscuro e non conosciamo con chiarezza, scrutando il fuoco e le pieghe delle viscere e il volo degli uccelli gli indovini lo profetizzano. Avendo la divinità dato questo ordine alla nostra vita, non è dunque arroganza la nostra se queste cose non ci bastano? Ma nella sua presunzione l'uomo pretende di avere più forza del dio: con l'animo pieno di orgoglio crediamo di essere più saggi degli dèi».

⁵¹ Sui presunti influssi sofisticati ha invece espresso perplessità MICHELINI 1991, 23, secondo la quale questo passo «is directly derivable from no extant account, and indeed from no imaginable account of the presocratics».

⁵² Si tratta precisamente di *Sept.* 26 ἀψευδεῖ τέχνη, *Agam.* 249 τέχνηαι δὲ Κάλχαν-

Eschilo è l'unico autore del V secolo nella cui opera non emergano tracce di scetticismo o messa in discussione del sapere mantico, come invece in Sofocle, in Erodoto e nello stesso Euripide (ma non nelle *Supplici!*). Non può dunque essere privo di significato che in Euripide, all'interno di un catalogo di undici versi, all'arte mantica ne siano dedicati ben tre, per di più in posizione finale di evidenza, con un rilievo che non trova corrispettivo nelle attività umane elencate in precedenza⁵³. E ancora di ascendenza eschilea è il monito conclusivo di Teseo contro l'arroganza degli esseri umani che, non paghi dei doni divini, pretendono di essere «più sapienti del dio» (δαμόνων σοφώτεροι v. 218) peccando dunque di *hybris* e andando incontro alla punizione, come è avvenuto allo stesso Adrasto, al quale il discorso di Teseo è rivolto⁵⁴.

L'eco del dibattito sull'origine del progresso arriva fino al tragediografo ellenistico Moschione⁵⁵. Nel fr. 6 Sn.-K., una sorta di 'compendio' sulle origini della civiltà⁵⁶, vengono accostate insieme le due differenti linee tecnogoniche, l'una tradizionale delle scoperte dell'uomo come dono delle varie divinità (al v. 20 viene espressamente citata la μέριμναν τὴν Προμηθέως) e l'altra ra-

τος οὐκ ἀκραντοί, 1134 πολυεπεῖς τέχναι θεσπιωδοί, 1209 τέχναισιν ἐνθέοις ἤρη-
 μένη, *Eum.* 17 τέχνης δέ νιν Ζεὺς ἐνθεον κτίσας φρένα, fr. inc. 350, 5-6 R. κἀγὼ τὸ
 Φοῖβου θεῖον ἀψευδὲς στόμα / ἤλπιζον εἶναι, μαντικὴ βρῦον τέχνη. L'arte mantica,
 che scomparirà nelle successive tecnogonie 'illuministiche', era invece presente nel-
 l'elenco di attività umane nell'*Elegia alle Muse* di Solone (vv. 53-56).

⁵³ La valorizzazione dell'arte mantica si accorda con il vivace rimprovero che ai vv. 155-159 Teseo aveva mosso ad Adrasto per aver egli dato inizio alla spedizione contro il volere dell'indovino Anfiarao, senza tenere in alcun conto gli dèi (cfr. in part. v. 159 [ΘΗ.] οὕτω τὸ θεῖον ῥαϊδίως ἀπεστράφης). Sull'atteggiamento nei confronti dell'oracolo di Febo in questo dramma, caratterizzato da un sostanziale «rispetto [...] che contraddice alla normale posizione di Euripide ispirata ad una palese antipatia polemica», vd. PADUANO 1966, 228-231.

⁵⁴ Esula naturalmente dall'intento del presente contributo indagare le ragioni di questa presa di posizione 'tradizionalista' di Euripide, lontana dalla visione laica espressa da Sofocle nel primo stasimo dell'*Antigone* (in proposito cfr. già PADUANO 1966, 239-240, che giustamente insiste sul carattere di «religiosità ufficiale» del passo euripideo, e CANTARELLA [1967] 1970, 288-289).

⁵⁵ Sulla questione della datazione di Moschione, che alcuni assegnano al IV altri al III sec. a.C., si veda ora la sintesi in KOTLIŃSKA-TOMA 2015, 127.

⁵⁶ Sulle fonti filosofiche del passo si sono soffermati in particolare XANTHAKIS-KARAMANOS 1981, STEPHANOPOULOS 1988, GALLO 1998 = 2004.

zionalistica che attribuisce il progresso al bisogno (ἀνάγκη v. 21, qui usato come sinonimo di χρεία) e all'imitazione della natura (παρασχῶν τὴν φύσιν διδάσκαλον v. 22):

ἐπει δ' ὁ τίκτων πάντα καὶ τρέφων χρόνος
 τὸν θνητὸν ἠλλοίωσεν ἔμπαλιν βίον,
 εἴτ' οὖν μέριμναν τὴν Προμηθέως σπάσας
 εἴτ' οὖν ἀνάγκην εἴτε τῇ μακροῦ τριβῇ
 αὐτὴν παρασχῶν τὴν φύσιν διδάσκαλον,
 τόθ' ἠυρέθη μὲν καρπὸς ἡμέρου τροφῆς
 Δήμητρος ἀγνῆς, ἠυρέθη δὲ Βακχίου
 γλυκεία πηγῇ, γαῖα δ' ἡ πρὶν ἄσπορος
 ἤδη ζυγουλκοῖς βουσὶν ἠροτρεύετο,
 ἄστη δ' ἐπυργώσαντο καὶ περισκεπεῖς
 ἔτευξαν οἴκους καὶ τὸν ἠγριωμένον
 εἰς ἡμερον δίαιταν ἤγαγον βίον.
 κακ' τοῦδε τοὺς θανόντας ὤρισεν νόμος
 τύμβοις καλύπτειν κάπτιμοιρᾶσθαι κόνιν
 νεκροῖς ἀθάπτοις, μηδ' ἐν ὀφθαλμοῖς ἔαν
 τῆς πρόσθε θοίνης μνημόνευμα δυσσεβοῦς.
 (Moschion fr. 6, 18-33 Sn.)⁵⁷

Kleingünther è stato tra i primi a sostenere, a mio parere a ragione, che l'attribuzione a Prometeo di tutto il complesso delle *technai* sia un'invenzione del *Desmotes*⁵⁸. Se così fosse, ogni volta che nella letteratura successiva si trova un accostamento tra Prometeo e le arti saremmo autorizzati – almeno come ipotesi investigativa – a postulare un influsso di questo dramma. In questa direzione si è mosso Dodds, che ha collegato la formulazione del v. 16, secondo cui nell'era anteriore alla civilizzazione, quando gli

⁵⁷ «Dopo che il tempo che genera e fa crescere ogni cosa ebbe prodotto un mutamento radicale della vita mortale, sia che facesse venir fuori la sollecitudine di Prometeo, sia il bisogno, sia che offrisse, attraverso la lunga esperienza, la natura stessa come maestra, fu allora scoperto il frutto del nutrimento coltivato della sacra Demetra; fu allora scoperta la dolce fonte di Bacco; la terra prima inseminata veniva ormai arata con buoi aggiogati; cinsero di mura le città, costruirono case riparate dalle intemperie e mutarono la vita selvaggia in maniera civile di vivere. E da allora una legge stabilì che si riponessero in tombe i morti, che si assegnasse un pugno di polvere ai cadaveri insepolti e che non si lasciasse alla vista il ricordo del precedente empio banchetto» (la traduzione è di GALLO 1998, 110-111 = 2004, 376).

⁵⁸ KLEINGÜNTHER 1933, 66 sgg.

uomini praticavano il cannibalismo⁵⁹, «la violenza era compagna di trono di Zeus» (ἡ βία δὲ σύνθρονος Διί), con l'incipit del *Desmotes*, che vede l'ingresso in scena dei personaggi Kratos e Bia, fedeli esecutori della volontà di Zeus, come già nel racconto esiodeo della presa di potere da parte di Zeus in *Theog.* 385-403⁶⁰. Anche i vv. 5-8 della *rhesis* di Moschione, in cui si parla degli uomini primitivi che vivevano in «spelonche montane e anfratti privi di sole» (ὄρειγενῆ σπήλαια καὶ δυσηλίους / φάραγγας ἐνναίοντες) perché «non esistevano ancora case provviste di tetto né ampie città fortificate con torri di pietra» (οὐδέπω γὰρ ἦν / οὔτε στεγήρης οἶκος οὔτε λαῖνοις / εὐρεῖα πύργοις ὠχυρωμένη πόλις), si prestano a essere confrontati con *PV* 450-453, dove compare una simile formulazione: gli uomini primitivi «ignoravano le case di mattoni esposte al sole» (πλινθυφεῖς / δόμους προσείλους) e le opere in legno, e dunque «abitavano» (ἔναιον) sottoterra come leggere formiche, «negli anfratti di caverne prive di sole» (ἀντρῶν ἐν μυχοῖς ἀνηλίους). L'ipotesi di Dodds è suggestiva, e merita di essere presa in considerazione, anche se il sistema allusivo è complessivamente meno articolato e stringente rispetto al passo delle *Supplici* e soprattutto al *Pluto*, caratterizzato da marcatori specifici, per di più arricchiti da puntuali riprese lessicali. D'altra parte, data l'epoca in cui era attivo Moschione, non si può escludere che lo spunto gli potesse derivare da repertori in uso nelle scuole di retorica: la doppia possibilità del progresso come dono degli dèi oppure autonoma scoperta da parte dell'uomo era già enunciata nel *Panegirico* di Isocrate, dove appariva come spunto ormai topico (ἡ δωρεὰν παρὰ τῶν θεῶν λαβεῖν ἢ ζητοῦντας αὐτοὺς ἐντυχεῖν 4, 32, τῶν παρόντων τοῖς ἀνθρώποις ἀγαθῶν, ὅσα μὴ

⁵⁹ Che l'uomo primitivo praticasse l'antropofagia, secondo XANTHAKIS-KARAMANOS 1981, 415, sarebbe un'eco diretta della credenza orfica espressa dal fr. 292 Kern (641, 1-2 Bernabé) ἦν χρόνος ἡνίκα φῶτες ἀπ' ἀλλήλων βίον εἶχον / σαρκοδακῆ, κρεῖττων δὲ τὸν ἥττονα φῶτ' ἐδάιζεν. Il concetto è comunque presente in parecchie fonti antiche: cfr. per es. Diod. Sic. I 14, 1-4 (dove la fine del cannibalismo è collegata all'avvento dell'agricoltura) e I 90, 1; [Plat.] *Epin.* 975a; Athenio fr. 1 K.-A. (= Athen. XIV 661c), in cui un cuoco rilegge nella prospettiva dell'alimentazione le teorie razionalistiche dell'evoluzione dell'umanità dietro la spinta del bisogno, rivendicando alla sua professione il merito di aver fatto progredire l'umanità dall'allelofagia alla vita civile.

⁶⁰ DODDS 1973, 43.

παρὰ θεῶν ἔχομεν, ἀλλὰ δι' ἀλλήλους ἡμῖν γέγονεν 4, 38). Ma soprattutto non è del tutto chiaro se con l'espressione μέριμναν τὴν Προμηθέως (v. 20) Moschione intendesse riferirsi (anche) all'invenzione delle arti o soltanto alla scoperta del fuoco⁶¹, nel qual caso il motivo sarebbe semplicemente tradizionale. Quel che è certo, è che siamo di fronte a una rassegna compendiaria che utilizza, contaminandole, varie fonti, tutte facenti capo alla teoria evolucionistica del progresso, che ha per noi la sua prima espressione teatrale nel *Desmotes*.

ABSTRACT

The principal narrative strand of *Prometheus Bound* is concerned with tyranny and rebellion (six attestations of the noun τύραννος and seven of τυραννίς, among which the expression τὴν Διὸς τυραννίδα, ll. 10 and 357). In addition to the authoritarian representation of the divine order, the second intellectual challenge is the account of human civilization with the invention of arts. The aim of this paper is to provide an analysis of these two themes in the theatrical production of the second half of the fifth century and the beginning of the fourth, especially in plays that show clear points of contacts with *PV*. Among these, there is Aristophanes' *Ploutos*, a comedy in which the parodic texture involves much of the dramatic action, from the prologue, with the dialogue between Chremylus and Wealth, to the final procession, that accompanies the god to his seat of worship on the Acropolis.

KEYWORDS

Aeschylus – *Prometheus Bound* – Aristophanes, *Wealth* – Euripides, *Suppliants* – Moschion – progress accounts – technology.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANDERSON, C., DIX, T.K., *Prometheus and the Basileia in Aristophanes' 'Birds'*, «The Classical Journal», 102.4, 2007, 321-327.

BACON, J.R., *Three Notes on Aeschylus, 'Prometheus Vincitus'*, «The Classical Review», 42, 1928, 115-120.

BAKOLA, E., *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford 2010.

⁶¹ Come intendeva SCHRAMM 1929, 74.

- BALDRY, H.C., *The Idler's Paradise in Attic Comedy*, «Greece & Rome», 22, 1953, 49-60.
- BECKER, H.T., *Aischylos in der griechischen Komödie*, Darmstadt 1915.
- BEEES, R., *Zur Datierung des 'Prometheus Desmotes'*, Stuttgart 1993.
- BERTELLI, L., *I sogni della fame. Dal mito all'utopia gastronomica*, in V. Fortunati, G. Zucchini (a c. di), *Paesi di cuccagna e mondi alla rovescia*, Firenze 1989, 125-141.
- BERVE, H., *Die Tyrannis bei den Griechen*, Bände I-II, München 1967.
- BOWIE, A.M., *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge 1993.
- BOWRA, M., *Sophocles and His Own Development*, «American Journal of Philology», 61, 1940, 385-401.
- BRELICH, A., *Paidés e Parthenoi*, Roma 1981 (1969¹).
- CANTARELLA, E., *I supplizi capitali. Origini e funzioni delle pene di morte in Grecia e a Roma*, Milano 2011 (1991¹).
- CANTARELLA, R., *L'incivilimento umano dal 'Prometeo' all' 'Antigone' (con una Appendice sulla datazione del 'De antiqua medicina')*, «Rendiconti della Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche» s. 8/22, 1967, 153-173 (= *Scritti minori sul teatro greco*, Brescia 1970, 267-293).
- CATENACCI, C., *Il tiranno e l'eroe. Storia e mito nella Grecia antica*, Roma 2012.
- CAVALLINI, E., *Aesch. Prom. 48ss.*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, sezione filologico-letteraria», 7/8, 1985/1986, 67-68.
- CITTI, V., *Aristofane e il 'Prometheus Vincetus'*, «Itaca», 3, 1987, 93-97.
- CONACHER, D.J., *Euripides and the Sophists*, London 1998.
- CORBETT, P.E., *Attic Pottery of the Later Fifth Century from the Athenian Agora*, «Hesperia», 18, 1949, 298-351.
- DEN BOER, W., *Prometheus and Progress*, in J.M. Bremer, S.L. Radt, C.J. Ruijgh (edd.), *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amstelodami 1976, 17-27.
- DI BENEDETTO, V., *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978.
- DIGGLE, J. (ed.), *Euripides, Phaethon*, Cambridge 1970.
- DODDS, E.R., *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford 1973.

- FABBRO, E., *Pistetero vs Zeus: strategie di assalto al cielo*, «Dioniso», n.s. 3, 2013, 97-128.
- FARIOLI, M., *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano 2001.
- FAUTH, W., *Kulinarisches und Utopisches in der griechischen Komödie*, «Wiener Studien», N.F. 7, 1973, 39-62.
- FITTON-BROWN, A.D., *Prometheia*, «The Journal of Hellenic Studies», 79, 1959, 52-60.
- FLINTOFF, E., *Aristophanes and the 'Prometheus Bound'*, «The Classical Quarterly», 33, 1983, 1-5.
- FLINTOFF, E., *Prometheus Purphoros*, in L. Belloni, G. Milanese, A. Porro (a c. di), *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, Milano 1995, II, 857-867.
- FOWLER, B.H., *The Imagery of the 'Prometheus Bound'*, «American Journal of Philology», 78, 1957, 173-184.
- GALLO, I., *Il fr. 6 Sn.-K. di Moschione: una teoria 'laica' dell'umano progresso nella tragedia ellenistica*, «Eikasmos» 9, 1998, 107-119 [ripubblicato in J.A. López Férez (ed.), *La tragedia griega en sus textos. Forma (lengua, estilo, métrica, crítica textual) y contenido (pensamiento, mitos, intertextualidad)*, Madrid 2004, 371-386].
- GATZ, B., *Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Hildesheim 1967.
- GHIDINI TORTORELLI, M., *Miti e utopie nella Grecia antica*, «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», 5, 1976-78, 1-126.
- GIANNINI, A., *Mito e utopia nella letteratura greca prima di Platone*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo, Classe di Lettere, Scienze morali e storiche», 101, 1967, 101-132.
- GIGLIOLI, C.Q., *La corsa della fiaccola ad Atene*, «Rendiconti della Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», s. 5, 31, 1922, 315-335.
- GIGLIOLI, C.Q., *Lampadedromia*, «Archeologia Classica», 3, 1951, 147-162.
- GRIFFITH, M. (ed.), *Aeschylus, Prometheus Bound*, Cambridge 1983.
- HAUPT, C.G., *Aeschylearum quaestionum specimen I. Prometheus Vincetus*, Berlin 1826.
- HEADLAM, W., THOMSON, G. (eds.), *The 'Oresteia' of Aeschylus, with an introduction and commentary, in which is included the work of the late W. H.*, Cambridge 1938 (new edition revised and enlarged, Amsterdam-Praha 1966).

- HEBERLEIN, F., *Pluthygieia: Zur Gegenwart bei Aristophanes*, Frankfurt 1980.
- HERINGTON, C.J., *A Study in the 'Prometheia'. Part I: The Elements in the Trilogies; Part II: 'Birds' and 'Prometheia'*, «Phoenix», 17, 1963, 180-197; 236-243.
- HERTEL, G., *Die Allegorie von Reichtum und Armut. Ein aristophanisches Motiv und seine Abwandlungen in der abendländischen Literatur*, Nürnberg 1969.
- HOLZINGER, K. VON, *Kritisch-exegetischer Kommentar zu Aristophanes' 'Plutos'*, (SAWW 218, 3), Wien-Leipzig 1940.
- KLEINGÜNTHER, A., *ΠΡΩΤΟΣ ΕΥΡΕΘΗΣ. Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung*, (Philologus Supplementband 26.1), Leipzig 1933.
- KOTLIŃSKA-TOMA, A., *Hellenistic Tragedy. Texts, Translations and a Critical Survey*, London-New Delhi-New York-Sydney 2015.
- KOMORNICKA, A.M., *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964.
- KONSTAN, D., DILLON, M., *The Ideology of Aristophanes' 'Wealth'*, «American Journal of Philology», 102, 1981, 371-394.
- LANZA, D., *Anassagora. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1966.
- VAN LEEUWEN, J. (ed.), *Aristophanis Plutus*, Lugduni Batavorum 1904.
- LONG, A.A., *Language and Thought in Sophocles. A Study of Abstract Nouns and Poetic Technique*, London 1968.
- LOVEJOY, A.O., BOAS, G., *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, with supplementary essays by W.F. Albright and P.-E. Dumont, Baltimore 1935.
- MEDDA, E., *Aristofane e un inno a rovescio: la potenza di Pluto in Pl. 124-221*, «Philologus», 149, 2005, 12-27.
- MEDDA, E. (a c. di), *Eschilo, Agamennone, I-III*, Roma 2017.
- METTE, H.J., *Der verlorene Aischylos*, Berlin 1963.
- METZGER, H., *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*, Paris 1951.
- MICHELINI, A., *The Maze of the Logos: Euripides' 'Suppliants' 163-249*, «Ramus», 20.1, 1991, 16-36.
- MOROSI, F., *Prometeo comico. Un paradigma trascurato nella 'Pace' di Aristofane*, «Dioniso», n.s. 3, 2013, 61-96.
- MOROSI, F., *Staging Philosophy: Poverty in the Agon of Aristophanes' 'Wealth'*, «Classical Philology», c.d.s.

- MÜLLER, R., *Die Kulturgeschichte in Aischylos' 'Prometheus'*, in E.G. Schmidt (ed.), *Aischylos und Pindar*, Berlin 1981, 230-237.
- NEWIGER, H.-J., *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München 1957 (2. unveränderte Auflage, Stuttgart-Weimar 2000).
- OLSON, S.D., *Economics and Ideology in Aristophanes' 'Wealth'*, «Harvard Studies in Classical Philology», 93, 1990, 223-242.
- PADUANO, G., *Interpretazione delle 'Supplici' di Euripide*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 35, 1966, 193-249.
- PADUANO, G. (a c. di), *Aristofane. Pluto*, Milano 1988.
- PADUANO, G., *Prometeo e l'abolizione del tempo nel canone teologico*, in P. Bria, F. Oneroso (a c. di), *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Milano 2004, 182-198.
- PAGE, D.L., *Greek Literary Papyri*, I, Cambridge, MA - London 1942.
- PARARA, P., *La dimension politique des tragédies d'Eschyle. Recherche sur la terminologie politique, les institutions politiques, la pensée politique*, Nancy 2010.
- PARISINOU, E., *The Light of the Gods. The Role of Light in Archaic and Classical Greek Cult*, London 2000.
- PARKER, V., *Τύραννος. The Semantics of a Political Concept from Archilocus to Aristotle*, «Hermes», 126, 1998, 145-172.
- PATTONI, M.P., *La cavalcatura di Oceano (Aesch. Prom. 284 ss.)*, «Aevum antiquum», 11, 1998, 179-216.
- PELLEGRINO, M., *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell'archaia*, Bologna 2000.
- PETROUNIAS, E., *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen 1976.
- PIETERS, J.T.M.F., *Cratinus: Bijdrage tot de geschiedenis der vroegattische comedie*, Leiden 1946.
- PISI, P., *Prometeo nel culto attico*, Roma 1991.
- POHLENZ, M., *Die griechische Tragödie*, I-II Göttingen 1954².
- RAU, P., *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967.
- REVERMANN, M., *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006.
- ROWE, C.J. (ed.), *Plato: Statesman*, Warminster 1995.

- RUFFELL, I.A., *The World Turned Upside Down: Utopia and Utopianism in the Fragments of Old Comedy*, in D. Harvey, J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, 473-506.
- RUFFELL, I.A., *Aeschylus: 'Prometheus Bound'*, London 2012.
- SAÏD, S., *Sophiste et tyran ou le problème du 'Prométhée enchaîné'*, Paris 1985.
- SANDE BAKHUYZEN, W.H. van de, *De parodia in comoediis Aristophanis*, Utrecht 1877.
- SCHINKEL, K., *Die Wortwiederholung bei Aischylos*, Stuttgart 1973.
- SCHRAMM, F., *Tragicorum Graecorum hellenisticae, quae dicitur, aetatis fragmenta (praeter Ezechielem) eorumque de vita atque poesi testimonia collecta et illustrata*, Monasterii Westfalorum 1929.
- SITLINGTON STERRETT, J.R., *The Torch-Race. A Commentary on the Agamemnon of Aischylos vv. 324-326*, «American Journal of Philology», 22, 1901, 393-419.
- SOMMERSTEIN, A.H., *Aristophanes and the Demon Poverty*, «The Classical Quarterly», n.s. 34, 1984, 314-333.
- SOMMERSTEIN, A.H., *The Comedies of Aristophanes*, 11. *Wealth*, Warminster 2001.
- STEPHANOPOULOS, TH.K., *Tragica II*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 75, 1988, 3-38.
- STOREY, I.C., *Fragments of Old Comedy*, vol. I: *Alcaeus to Diocles*, Cambridge, MA - London 2011.
- THOMSON, G. (ed.), *Aeschylus. The Prometheus Bound*, Cambridge 1932.
- TORCHIO, M.C. (a c. di), *Aristofane. Pluto*, Alessandria 2001.
- TOTARO, P., *La Ricchezza in 'persona' nel 'Pluto' di Aristofane*, «Lexis», 34, 2016, 144-158.
- TOTARO, P., *Poverta: pallida, vecchia, Erinni? Aristofane, 'Pluto' 422, tra testo tradito, congetture note e inedite*, «Lexis», 36, 2018, 183-193.
- UNTERSTEINER, M., *Senofane. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1956.
- UXKULL-GYLLENBAND, W.G., *Griechische Kultur-Entstehungslehren*, Berlin 1924.
- VICCEI, R., *Fuoco e fango. Prometeo nella documentazione archeologica greca e romana*, «Aevum antiquum», n.s. 12-13, 2012-2013, 217-272.
- WEBSTER, T.B.L., *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester 1953.
- WEBSTER, T.B.L., *Potter and Patron in Classical Athens*, London 1972.

- WELCKER, F.G., *Die Aeschylische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos nebst Winken über die Trilogie des Aeschylus überhaupt*, Darmstadt 1824.
- WEST, M.L., *The Prometheus Trilogy*, «The Journal of Hellenic Studies», 99, 1979, 130-148.
- WESTPHAL, R., *Prolegomena zu Aeschylus Tragödien*, Leipzig 1869.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. VON, *Lesefrüchte*, «Hermes», 40, 1905, 116-153.
- XANTHAKIS-KARAMANOS, G., *Remarks on Moschion's Account of Progress*, «The Classical Quarterly», 31, 1981, 410-417.
- ZANETTO, G. (a c. di), *Aristofane. Gli Uccelli*, introduzione e traduzione di D. Del Corno, Milano 1987.
- ZIMMERMANN, B., *Utopisches und Utopie in den Komödien des Aristophanes*, «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft», 9, 1983, 57-77.

ELENA FABBRO

La trasgressione felice nelle commedie 'pacifiste' di Aristofane

Col termine 'commedie pacifiste' mi riferisco all'insieme delle tre commedie che Aristofane fece rappresentare in tre momenti profondamente diversi della guerra del Peloponneso adottando un modello costante di azione drammatica: un protagonista ateniese esprime la necessità di uscire dallo stato di guerra e attraverso un'azione straordinaria e mirabolante raggiunge il suo scopo. Sono gli *Acarnesi*, rappresentati nel 425, in un momento caldo del conflitto che vedeva la periodica invasione del retroterra rurale attico da parte dell'esercito spartano; la *Pace*, che appartiene allo stesso anno 421 in cui la fase detta 'archidamica' si chiudeva con la pace di Nicia; infine la *Lisistrata*, del 411, che ha alle spalle il disastro della spedizione ateniese in Sicilia e si inquadra nelle più pessimistiche previsioni sull'incombente fine dell'impero di Atene.

'Pacifiste' è senza dubbio un termine ambiguo¹, dal momento che il pacifismo nell'accezione per noi abituale, fondato cioè sull'ideologia della non violenza, è un concetto del tutto estraneo al pensiero della Grecia classica: credo però che possa essere in parte giustificato dal bisogno di definire in maniera unitaria l'impegno coerente e appassionato di Aristofane contro la guerra, intesa come fonte perpetua di disagi, sofferenze, negatività.

Questo atteggiamento costituisce una sua peculiarità, che merita attenta considerazione: a differenza, ad esempio, di Eschilo e di Euripide, Aristofane non si pronuncia mai a favore della guerra², e gli è estranea anche la considerazione di essa come

¹ La critica è spesso (e giustamente) restia, o almeno cauta nell'usare tale definizione: vd. NEWIGER 1980, 236; DOVER 1972, 84. CORSINI (1991, 76) nota che Aristofane non riflette mai sugli aspetti teorici del problema.

² Altra cosa è l'esaltazione del valore in occasione delle guerre persiane, riferimento ineludibile nell'ideologia della polis democratica del V-IV secolo. Si consi-

palestra di gloria e valori eroici, che, sviluppatasi con l'*Iliade*³, si è conservata nella cultura europea fino al Novecento e al secondo conflitto mondiale.

Una critica sempre più intensa e agguerrita si divide fra l'ipotesi che questo impegno del poeta corrisponda a una 'seria' proposta politica e quella che costituisca un semplice espediente per la fantasia comica⁴, ma si tratta di una falsa antitesi⁵: anzi, se si considera la commedia come la realizzazione di un sogno di felicità che è il rovesciamento del sogno d'angoscia inscenato dalla tragedia⁶, allora si deve ritenere che quanto più è ardita e surreale, tanto più si radichi nell'autenticità di bisogni e desideri⁷.

È un altro, tuttavia, il paradosso che intendo affrontare in questo lavoro.

Non c'è dubbio che agli occhi di Aristofane la guerra polarizzi la massima anomalia sociale, in grado di scardinare l'organizzazione delle attività umane (come si evince soprattutto dagli *Acarnesi*) e delle relazioni affettive (rappresentate soprattutto nella *Lisistrata*); emerge in tal senso una sostanziale sintonia con la visione che ricorre in Tucidide III 82, dove la guerra, divenendo

deri anche che la glorificazione nei *Cavalieri* di un episodio minore della guerra del Peloponneso, la battaglia di Soligea, non solo polarizza i due principali orientamenti politici ad Atene, costituendo gloria esclusiva dei cavalieri, ma è incentrata su un singolare antropomorfismo dei cavalli, che dà luogo a un delizioso bozzetto (*Eq.* 595-610). Qualche altro fugace cenno alle virtù militari, come in *Lys.* 665, è giustamente ricondotto da EHRENBERG 1957, 423 a una dimensione non politica, ma passatista e nostalgica. Per l'interpretazione delle sezioni paraboliche degli *Acarnesi* come funzionali a un'espressione bellicista del poeta vd. n. 56.

³ Al riguardo è esemplare il trattamento della tradizione omerica nel finale della *Pace* (1127-1328). Per le tensioni tra le due componenti sociali (*laos* e *demos*) e le diverse attese in campo nell'*epos* omerico vd. KIRK 1999², 148 e DETIENNE 1999², 188.

⁴ Una messa punto del problema è in FISHER 1993, 31-32; «seriousness» è la parola chiave anche dello studio di CAREY 1993, 245-263.

⁵ Vd. ad es. DE STE. CROIX 1972, 357, secondo cui l'autore comico «must always be *funny*: this is the precondition of his genre. But he can be, and very often is, *serious at the same time*. The funnier he is, the more likely will be that his 'message' will be received and make an impression on the reader's mind». Analogamente WRIGHT 2007, 431: «the war both is and is not a joking matter, because comedy [...] never lets us forget that it is a *serious* genre».

⁶ Vd. MAURON 1964 (per quanto la trattazione dell'*archaia* sia in questo libro molto lacunosa).

⁷ Sul peculiare profilo del pacifismo comico vd. GRILLI 1992, 13-18.

maestra di violenza (βίαιος διδάσκαλος 82, 2) corrompe la natura e distorce la denominazione dei valori (82, 4-7).

Ma questo sovvertimento, che si declina in una violazione dell'ordine naturale sulla terra ma anche in una degradazione nell'assetto dei rapporti tra gli dei dell'Olimpo, non può essere combattuto né tanto meno estirpato se non infrangendo altre norme che hanno anch'esse valore fondante per l'insieme sociale: è dalla trasgressione che rinasce, con un *tour de force* inaudito, la regola suprema.

Esaminiamo in questo senso le tre commedie, che presentano campi trasgressivi differenti, benché tutti rischiosi. Negli *Acarnesi* la pace privata che Diceopoli stipula con gli Spartani viola le norme della comunità politica; nella *Pace* Trigeo, chiedendo conto a Zeus della sorte dei Greci in guerra contravviene all'obbligo della corretta subordinazione degli uomini agli dei; nella *Lisistrata* lo sciopero sessuale delle donne viola il principio naturale su cui si fonda l'istituzione familiare.

Gli *Acarnesi*

Negli *Acarnesi* l'obiettivo della pace viene raggiunto dal protagonista stipulando col nemico una pace separata⁸, valida unicamente per lui e per la sua famiglia (vv. 130-132), aggirando gli organi decisionali della polis: ciò comporta risolvere il vincolo di appartenenza dell'individuo alla patria, un vero e proprio cordone ombelicale, se adottiamo l'equiparazione della terra natale alla madre che, ricorda Eteocle all'inizio dei *Sette a Tebe* di Eschilo, «quando da piccoli strisciavate sul suo benigno suolo, si è assunta interamente l'incarico della vostra educazione, e vi ha allevato come abitanti e guerrieri, perché foste fedeli a questo dovere» (vv. 16-20).

Il carattere trasgressivo di iniziative individuali in questo campo⁹, ben più modeste per la buona ragione che appartengono

⁸ Scelta fra le tre σπονδαί offerte, valide rispettivamente cinque, dieci e trent'anni (vv. 187-200). Sulla durata prevista dai trattati di pace vd. GIOVANNINI 2007, 245-246.

⁹ Su cui vd. ZUNINO 2009, 290.

non a un immaginario onnipotente, ma alla storia militare e diplomatica, è ripetutamente attestato da Tucidide.

Nell'inverno del 432 gli abitanti di Potidea, assediata e ridotta allo stremo, avanzano proposte di accordo agli strateghi ateniesi che le accettano perché anche l'esercito si trova in condizioni precarie. L'accordo prevedeva che i cittadini di Potidea potessero uscire dalla città con figli e donne portando con sé una veste, due per le donne, e la somma di denaro necessaria per il viaggio. Ma gli Ateniesi «rimproverarono (ἐπιτιάσαντο) agli strateghi di aver concluso l'accordo senza consultarsi con loro (ἄνευ αὐτῶν)»¹⁰.

Dopo la pace di Nicia due Argivi, Trasillo e Alcifrone, concludono una tregua di quattro mesi col re spartano Agide di propria iniziativa e non per ordine del popolo (ἄφ' ἑαυτῶν καὶ οὐ τοῦ πλήθους κελεύσαντος), e lo stesso Agide «accolse le proposte da solo, senza il consenso della maggioranza» (αὐτός, καὶ οὐ μετὰ τῶν πλεόνων) ma semplicemente informando uno solo dei magistrati che partecipavano alla campagna. Grande è il malcontento fra gli Spartani, mentre gli Argivi «mossero accuse ancor più gravi a coloro che avevano concluso la tregua senza il consenso del popolo» (ἐν πολλῶι πλέονι αἰτία εἶχον τοὺς σπεισαμένους ἄνευ τοῦ πλήθους): Trasillo rischia di essere lapidato e si salva soltanto rifugiandosi a un altare¹¹.

Nel codice legislativo delle *Leggi platoniche* (955c) viene regolarmente prevista la pena di morte:

¹⁰ Thuc. II 70, 4. Peraltro lo stratego Senofonte non fu destituito (come ricorda GOMME 1956, 204): Diodoro Siculo (XII 47, 3) lo dà presente alla successiva battaglia di Spartolo, né il termine ἐπιτιάσαντο indica necessariamente una messa formale in stato d'accusa (vd. FANTASIA 2003, 520-521). ROBERTS 1982, 34-36 sottolinea il fondamento giuridico del malcontento ateniese.

¹¹ Thuc. V 60, 1-6. Cfr. anche V 28, 1, dove gli Argivi eleggono dodici plenipotenziari che hanno facoltà di stipulare patti con tutte le città greche, tranne Atene e Sparta, nei confronti delle quali hanno il divieto di trattare «senza l'intervento del popolo argivo» (ἄνευ τοῦ δήμου τοῦ Ἀργείων). In Thuc. VIII 89, 2 si riferisce di un timore diffuso in Atene che gli ambasciatori inviati a Lacedemone agiscano senza l'avallo della maggioranza (ἄνευ τῶν πλεόνων), causando qualche danno alla città. PRITCHETT (1974, 47-49) registra altri passi tucididei da cui risulta la competenza sovrana del demos su tali questioni (i più rilevanti II 70, 4; III 4-5; III 28, 1; IV 15-22; IV 54, 2; VII 48, 2; VIII 18, 37 e 57); vd. anche KAGAN 1974, 98, 306-307.

ἐὰν δέ τις ἰδίᾳ ποιῆται πρὸς τινὰς εἰρήνην ἢ πόλεμον ἄνευ τοῦ κοινού, θάνατος ἔστω καὶ τούτῳ ζημία· ἐὰν δέ τι μέρος τῆς πόλεως εἰρήνην ἢ πόλεμον πρὸς τινὰς ἑαυτῷ ποιῆται, τοὺς αἰτίους οἱ στρατηγοὶ ταύτης τῆς πράξεως εἰσαγόντων εἰς δικαστήριον, ὀφλόντι δὲ θάνατος ἔστω δίκη.

Se qualcuno privatamente con qualcuno fa pace o guerra indipendentemente dalla comunità, anche questo sia punito con la morte; se qualche parte della città fa pace o guerra con qualcuno per conto suo, gli strateghi portino in tribunale i responsabili di questa azione e per chi è riconosciuto colpevole ci sia la pena di morte.

Nella commedia di Aristofane, peraltro, la secessione del protagonista si configura come il risultato, razionale e anzi consequenziale, di un'analisi impietosa della struttura politico-istituzionale di Atene, la democrazia celebrata nell'epitafio di Pericle¹².

L'autore dello strappo porta un nome che è stato spesso considerato garanzia sufficiente ad avvalorare la sua posizione¹³: lo credo anch'io, ma l'argomento non può considerarsi conclusivo, non potendosi escludere in linea di principio che ne venga fatto un uso ironico.

Lui stesso si definisce ai vv. 595-596 «buon cittadino» (πολίτης χρηστός) «e da quando c'è la guerra soldato», allo stesso modo che nei *Sette* di Eschilo di fronte all'emergenza il ruolo sociale genera la funzione militare come necessaria parte di sé (vv. 10-15). Diceopoli è un contadino costretto come tanti all'inurbamento forzato dalle incursioni spartane, ma anche dal piano adottato da Pericle all'inizio della guerra (Thuc. I 143, 4-5), che aveva lasciato le campagne attiche esposte alle ricorrenti razzie spartane prefe-

¹² Giustamente NEWIGER (1980, 220), definisce «highly political» l'azione degli *Acarnesi*.

¹³ Sull'interpretazione di questo *Sprechende Name* di conio probabilmente aristofaneo (ma coincidente con l'epiteto eulogistico di Egina in Pind. *Pyth.* 8, 22), da intendersi come «someone 'having to do with right behaviour in public affairs'» (KANAVOU 2011a, 24-26), vd. anche EDMUNDS 1980, 1-2; MACDOWELL 1995, 78-79; MOORTON 1999, 28. Per una interpretazione del nome Diceopoli come «verbal trickery» allusivo al rivale Eupoli vd. BOWIE 1988, 184-185 e la replica di PARKER 1991, 204-208. Come nota SLATER 2002, 45 (ma vd. anche OLSON 1992, 307, 319), risponde a una precisa strategia autoriale se Diceopoli rivela il suo nome soltanto a v. 406, quando si era già identificato come uno spettatore teatrale (vv. 1-16), un cittadino esasperato (vv. 17-42) e un contadino (v. 32), poiché «the very use of this name can be a distortion of our experience of the play at this point».

rendo reagire sullo scacchiere navale. Vittima di questa situazione, il protagonista rimpiange con toni accorati il suo villaggio¹⁴, che gli offriva una tranquillità agiata, mentre ora è costretto a pagare per il suo faticoso sostentamento, e ne ricava una risoluzione indomabile a far cessare la causa dei disagi, vale a dire lo stato di guerra.

Ma l'identica situazione produce opposte reazioni emotive e politiche nei carbonai di Acarne, il maggiore dei demi attici e il primo a essere devastato dalle incursioni di Archidamo: la loro esasperazione venne così descritta da Tucidide (II 21, 2):

Quando videro l'esercito nei pressi di Acarne, ad una distanza di sessanta stadi dalla città, ritennero che la situazione non fosse più tollerabile: al contrario, come era naturale, mentre il loro territorio veniva devastato sotto i loro occhi – uno spettacolo mai visto dai più giovani e nemmeno dai più vecchi, se si escludono le guerre contro i Medi – tale situazione apparve loro terribile, e tutti, ma in particolare i giovani, erano del parere di uscire a combattere, e di non lasciare più correre¹⁵.

Dopo anni di guerra, Aristofane ci presenta gli Acarnesi furanti e esacerbati dal solo sentir parlare di pace, ossessionati come sono dalla ferita inferta alle loro campagne, le «viti tagliate» (vv. 183, 233)¹⁶, danni che lo stesso Diceopoli (v. 512) dichiarerà di avere subito.

L'attendibilità psico-sociologica di entrambi gli atteggiamenti è evidente¹⁷, e altrettanto lo è il conflitto valoriale da cui nasce la mitopoiesi comica: il carattere di quest'ultima rende superfluo chiedersi quanto la situazione militare nella primavera del 425 permettesse concrete prospettive di pace¹⁸.

¹⁴ Anche Tucidide (II 14, 2) non manca di rilevare che il trasferimento in città riuscì gravoso (χαλεπῶς) ai contadini; vd. in dettaglio PRETAGOSTINI 1989.

¹⁵ Trad. di MOGGI 1984.

¹⁶ In realtà – come nota BERTELLI 1999, 46 – «il ruolo di fiero oppositore della pace del Coro [...] attualizza una situazione dell'inizio della guerra» in quanto almeno nell'estate precedente alla rappresentazione degli *Acarnesi*, gli Spartani si astennero dalla consueta incursione in Attica (cfr. Thuc. III 89, 1).

¹⁷ Vd. NEWIGER 1980, 221.

¹⁸ Ne conviene anche CAREY 1993, 245-246.

Comunque sia, l'incipit della commedia ci mostra Diceopoli pronto e deciso ad affrontare il problema suo e della collettività attraverso l'organo politico competente, l'assemblea che eccezionalmente viene messa in scena¹⁹:

νῦν οὖν ἀτεχνῶς ἤκω παρεσκευασμένος
 βοᾶν, ὑποκρούειν, λοιδορεῖν τοὺς ῥήτορας,
 ἔάν τις ἄλλο πλὴν περὶ εἰρήνης λέγῃ (vv. 37-39).

Ora sono qui, pronto a gridare, interrompere, insolentire gli oratori, se appena parlano d'altro che non sia la pace²⁰.

Ma il primo segnale che comunica l'*ekklesia* è la propria assenza: Diceopoli si ritrova solo sulla Pnice²¹, dove l'adunanza è convocata all'alba (v. 20)²², ma di fatto comincerà non prima di mezzogiorno, quando hanno termine il mercato, luogo degli interessi personali, e le futili chiacchiere dell'agorà. Diceopoli sarà buon profeta a dedurne un comportamento noncurante circa il problema della pace, quando verrà trattato (vv. 26-27).

Molte immagini della Camera o del Senato quasi deserte al momento di discutere questioni rilevanti ci rendono familiare la situazione incipitaria degli *Acarnesi*, al punto che dobbiamo stare in guardia da un'eccessiva sovrapposizione di momenti storici così distanti: per esempio dobbiamo ricordare che essendo la

¹⁹ Incapsulate in varie *rheseis* saranno invece le riunioni della *boule* nei *Cavalieri* e dell'assemblea nelle *Ecclesiazuse*, che ne derivano il titolo. Considerato l'alto grado di complementarità tra spazio teatrale e politico (tanto che il teatro di Dioniso poteva accogliere l'assemblea in alcune occasioni cfr. Ar. *Ath. Pol.* 42,4; Dem. 21, 8-10; per il teatro del Pireo cfr. Thuc. VIII 93-94; vd. PICKARD-CAMBRIDGE 1988², 45, 64, 68-70) il pubblico doveva in questo caso rappresentare simbolicamente l'assemblea dei cittadini: «*vewandeln sich die Zuschauer in Ekklesiasten und damit zugleich in Mitspieler ihres einigen Schauspiels*» (KANNICHT 1971, 579). All'ipotesi di una scena allargata approdano anche MACDOWELL 1983, 147 («after all, that simply means treating the Athenian citizens as themselves») e PERUSINO 1986, 29: «nel 'popolo' convinto dagli argomenti di Diceopoli non saranno da identificare solo i giudici acarnesi, ossia il Coro, ma il popolo ateniese, impersonato dagli spettatori seduti in teatro». Per le possibili soluzioni di *mise en scène* vd. SLATER 2002, 45-46.

²⁰ Trad. di PADUANO 1979.

²¹ Era lo spazio riservato, verosimilmente sin dall'età della riforma di Efialte, allo svolgimento delle quaranta sedute annuali dell'*ekklesia*, istituzionalmente e ideologicamente connotato come spazio della democrazia; vd. FILENTI 2014, 77-86, in particolare 79.

²² Cfr. *Thesm.* 375; *Eccl.* 20-21, 84-85, 289-291, 739-741.

democrazia ateniese diretta e non rappresentativa, in questo passo viene colpita non l'indifferenza di una 'casta' ai bisogni della cittadinanza – tema che peraltro non tarderà ad affiorare sulla scena comica – ma la colpevole cecità dei cittadini medesimi.

Più rilevante è notare che la solitudine getta Diceopoli nella disperazione: il monologo iniziale ripercorre la sua vita come un'alternanza tra il poco bene e il molto male fino a questo culmine negativo²³.

Quando finalmente comincia l'assemblea, la causa della pace viene avanzata e subito respinta: Anfiteo, un buffo personaggio che giustifica con una lunga genealogia la natura divina implicita nel suo nome, vanta l'esclusiva prerogativa di negoziare con gli Spartani, delegatagli dagli dei²⁴; ma lamenta che la sua missione non viene finanziata dai pritani²⁵.

Non è sfuggita in questo dettaglio un'approssimazione istituzionale, perché i pritani non hanno sulla spesa pubblica la facoltà decisionale, di competenza della sola *ekklesia*²⁶; a loro spetta soltanto l'iscrizione della questione all'ordine del giorno, cosa che evidentemente non è stata fatta: perciò Anfiteo viene espulso dal-

²³ Sorprende che BOWIE (1993, 18) ed EPSTEIN (2006, 50) leggano nella molteplicità delle esperienze rammentate da Diceopoli un fattore di ridimensionamento della problematica della pace: sembra ovvio che il discorso sia costruito a climax, e sia tutto funzionale alla delusione rappresentata dall'esperienza presente (così EDMUNDS 1980, 26).

²⁴ Non credo che nella natura divina vantata da Anfiteo - nome parlante che significa «dio per parte di entrambi (i genitori)», in un *excursus* (vv. 46-52) parodicamente modellato sulle performances genealogiche con cui si affrontano in duello i contendenti epici (vd. KANAVOU 2011b, 388-390) – si debba riconoscere un autentico avallo divino alla causa della pace, come ritiene MOORTON 1999, 29; sembra piuttosto che Anfiteo rappresenti il motore fiabesco dell'azione innescata – secondo quanto suggerisce EDMUNDS 1980, 4 – dalla letteralizzazione da parte di Diceopoli della genealogia «by which Amphitheos has asserted the literal truth of his name»; MURRAY 1933, 30, vede il suo nucleo generativo nell'ecolalia che si produce tra il v. 52 (σπονδὰς ποιεῖσθαι πρὸς Λακεδαιμονίους μόνῳ), dove Anfiteo sostiene che gli dei hanno affidato il compito di fare la pace «a lui solo», e il v. 131 (σπονδὰς πύησαι πρὸς Λακεδαιμονίους μόνῳ), dove Diceopoli lo incarica di fare la pace «per me solo».

²⁵ I pritani costituivano una commissione permanente cruciale per il disbrigo degli affari correnti: essi sono raggruppati in dieci sezioni, rappresentanti le dieci *phylai*, che convocano il consiglio e l'assemblea, redigono l'ordine del giorno ed esercitano l'ufficio di presidenti con un ordine fissato per sorteggio (vd. in dettaglio HANSEN 1991, 250-253).

²⁶ Vd. OLSON 2002, 87; PRITCHARD 2015, 16-17.

la riunione. Questa smagliatura istituzionale ci immette in una zona grigia dove le competenze formali, apparentemente neutre, si possono tradurre in condizionamenti o anche violazioni della sovranità popolare²⁷; Diceopoli denuncia con forza il conflitto degli organi democratici, con un cortocircuito tipicamente aristofanESCO in cui l'*ekklesia*, identificata con la collettività, deve lamentare, più che l'usurpazione delle sue prerogative, l'occasione perduta di attingere il bene supremo (vv. 56-58):

ᾠνδρες πρυτάνεις, ἀδικεῖτε τὴν ἐκκλησίαν
τὸν ἄνδρ' ἀπάγοντες, ὅστις ἡμῖν ἤθελεν
σπονδὰς ποιεῖσθαι καὶ κρεμάσαι τὰς ἀσπίδας.

Fate torto all'assemblea²⁸, pritani, cacciando via un uomo che voleva fare la tregua e appendere al muro gli scudi.

In seguito viene dispiegata con dovizia di dettagli la disastrosa politica estera di Atene attraverso le relazioni degli inviati alla corte del Gran Re e a quella del re trace Sitalce.

La prima missione, di abnorme durata e dispendiosissima, è avvertita innanzitutto da Diceopoli come un'ostentazione di lusso e privilegio da parte di una classe dirigente parassitaria, che suona provocatoria rispetto alle sofferenze del popolo («già, stavo meglio io, disteso in trincea nel fango», è il commento sarcastico del protagonista ai vv. 71-72); in seguito, viene da lui smascherata come una totale falsificazione: il messaggero del Gran Re²⁹ e i due eunuchi che lo accompagnano sono tre ateniesi, impostori che recitano una parte. Si vanifica così l'illusione ateniese di essere sostenuti finanziariamente dai Persiani nella guerra, ma i risultati dell'indagine condotta da Diceopoli vengono ignorati dall'establishment, che imperterritito prosegue nella finzione sostenuta dalla credulità dell'assemblea: il falso persiano viene accolto con tutti gli onori, e a Diceopoli si torna ad intimare il silenzio, come già

²⁷ Vd. PADUANO 2008, 10. Un ulteriore slittamento di attribuzioni si insinua surrettiziamente quando il falso ambasciatore persiano è invitato al pritaneo dalla *boule* anziché dall'*ekklesia* (vv. 124-126, su cui OLSON 2002, 111-112).

²⁸ LANZA 2012, 177 la intende come una formula politica d'uso.

²⁹ Sulla valenza scenica di Pseudartabas che sembra incarnare «la polarità stessa del Vero/Falso che attraversa tutto il prologo», vd. le osservazioni di TREU 2011, 360-363.

era stato fatto dopo la sua protesta per l'espulsione di Anfiteo.

Di fatto una luce beffarda si riverbera a distanza sul vanto del Pericle tucidideo che nel sistema politico ateniese «se qualcuno è in grado di rendere qualche buon servizio alla città, non ne viene impedito dall'oscurità della sua condizione» (II 37, 1), essendo Diceopoli un cittadino ἀφανής cui viene impedito di rendere alla città l'inestimabile servizio che consiste nell'accertamento della verità.

La seconda ambasceria, altrettanto inconcludente, risponde alla richiesta ateniese di ricevere sostegno militare da Sitalce, capo della tribù tracia degli Odomanti, introducendo senz'altro in scena le truppe alleate³⁰: ma il loro esoso pagamento è a carico del bilancio ateniese, e per di più il rischio che commettano atti di violenza ai danni della popolazione si realizza immediatamente, perché rubano l'aglio a Diceopoli. Egli allora adduce un impedimento superstizioso alla continuazione dell'assemblea:

ἀλλ' ἀπαγορεύω μὴ ποεῖν ἐκκλησίαν
τοῖς Θραξὶ περὶ μισθοῦ· λέγω δ' ὑμῖν ὅτι
διοσημία ἔστι καὶ ῥανὶς βέβληκέ με (vv. 169-171).

Mi oppongo a che si tenga l'assemblea per deliberare la paga ai Traci. Vi dico che c'è un segno del cielo: mi ha colpito una goccia di pioggia.

All'interno di un universo sociale e di un linguaggio che si è rivelato tutto improntato alla mistificazione e sensibile solo ad essa, Diceopoli vi ricorre a sua volta con successo³¹, dopo avere invano provato le vie della persuasione razionale: è una svolta che risponde opportunamente alle esigenze drammaturgiche, perché tra la prima e la seconda ambasceria è stata imboccata la

³⁰ Secondo Thuc. V 6, 2 Cleone nell'estate del 422 avrebbe inviato dei messaggeri in Tracia per arruolare mercenari in vista della riconquista di Anfipoli allo spartano Brasida.

³¹ Escluderei che la battuta di Diceopoli chiami in causa il tema della volontà divina, come vorrebbe MOORTON 1999, 30; la sua pretestuosità sembra tra l'altro provata dalla dimensione minuscola del fenomeno atmosferico che viene inventato e che rispetto a quelli che potevano effettivamente impedire l'assemblea, assume un valore schiettamente comico (vd. MASTROMARCO 1983, 129).

via del δεινὸν ἔργον καὶ μέγα (v. 128), la grande e straordinaria impresa dell'eroe³², che ora richiede su di sé la focalizzazione piena, a cominciare dalla necessità di difenderlo contro gli Acarnesi infuriati.

Ma l'indecoroso spettacolo della democrazia resta a motivare, confermare, rinnovare la scelta: quando dopo il discorso giustificativo di Diceopoli il Coro si divide e la parte oltranzista evoca a suo campione Lamaco³³, a questi vengono rinfacciati i privilegi della classe dirigente, e in particolare proprio la lucrosa pratica delle ambascerie, dalla quale è escluso il cittadino comune – Diceopoli come i coreuti (vv. 609-614). La disegualianza sociale, evidenziata e aggravata dall'emergenza bellica, assume efficacia epigrammatica in una nitida contrapposizione: Diceopoli si definisce «un buon cittadino, che non cerca cariche, e da quando c'è la guerra, soldato; tu, da quando c'è la guerra, mercenario» (vv. 595-597)³⁴. La replica di Lamaco, che giustifica il privilegio legittimandolo col voto popolare («Ma mi hanno votato!» v. 598)³⁵ subisce a sua volta in risposta il più devastante attacco al sistema democratico³⁶, scolpito nella sua concisione perentoria, che suona come non confutabile: «Sì, tre rincitrulliti»³⁷.

³² Sull'autorappresentazione della propria impresa da parte dell'eroe comico vd. CAMEROTTO 2006-2007, 278-283.

³³ Eletto più volte stratego forse sin dal 435 (PA 8981, DEVELIN 1989, 96) Lamaco, convinto sostenitore della politica bellicista perseguita da Cleone, cui indirizza anche il nome parlante (qui risemantizzato di valenza paretimologica, su cui vd. MASTROMARCO 2002, 212-213) assurge a bersaglio polemico di Aristofane in quel periodo, come una figura-simbolo della cieca volontà di una guerra ad oltranza (v. 1080, Pax 304, 473-474, 1270-1294) combattuta, come si insinua, più per il miraggio di un compenso (μισθαρχίδης v. 597) che per leale patriottismo (πολίτης χρηστός ... στρατωνίδης, vv. 595-596).

³⁴ Il rilievo dato alla determinazione temporale è giustamente sottolineato da LANZA 2012, 204.

³⁵ Il verbo ἐχειροτόνησαν indica la procedura consueta di votazione nell'ekklesia per alzata di mano, su cui vd. HANSEN 1977.

³⁶ OLSON 2002, XLI: «what goes on on stage leaves little doubt that the 'democratic' leadership's insistence that it continue is merely a way of ensuring that they and their friends remain well-fed and on the public payroll».

³⁷ L'iperbolica esiguità del numero dei votanti - un evento non raro, illustrato anche da Dem. 18, 149 (προβληθεὶς πύλαγορος οὗτος καὶ τριῶν ἢ τετάρων χειροτονησάντων αὐτὸν ἀνερορήθη) - sembra qui rievocare il deserto iniziale dell'ekklesia (v. 20).

La sacertà della votazione per alzata di mano, celebrata cinquant'anni prima con toni commossi da Eschilo a proposito dell'assemblea di Argo che aveva deliberato il generoso accoglimento delle Danaidi (*Suppl.* 605-610), qui è trascinata nell'abisso dell'indifferenza e della fatale dabbenaggine che rende il popolo cieco agli imbrogli subiti: va ricordato che, quasi a sfidarla, lo stesso presunto inviato del re di Persia ha smentito gli agognati finanziamenti (v. 104).

Peraltro l'idea della pace separata con gli Spartani perseguita da Diceopoli traghetta l'azione entro un quadro istituzionale nuovo e diverso, dove perdono di colpo valore le coordinate politiche su cui si fondava il mondo di cui si assiste in scena al tracollo: il punto essenziale è che d'allora in poi Diceopoli deve essere considerato non solo un cittadino fra i cittadini, ma insieme lui stesso una istituzione statale, una polis³⁸.

Questo punto deve essere tenuto fermo con la coerenza assoluta che Aristofane pretende anche e soprattutto per la sua logica dell'assurdo, e le sue conseguenze non sono eludibili.

Diceopoli non risponde alla giurisdizione ateniese: i critici che l'accusano di essere un «traditore della patria» ripetono³⁹, indubbiamente *ad litteram* un'accusa rivoltagli dal Coro (ὦ προδότα τῆς πατρίδος v. 290, cfr. 316) nel momento della massima contrapposizione, ma dimenticano che il Coro recederà, prima in parte e poi totalmente, dalla propria posizione.

In questa prospettiva, si svuota di senso la polemica moralistica sull'individualismo di Diceopoli⁴⁰: dove è operante una totale coincidenza tra orizzonte politico dell'individuo e dello stato si

³⁸ Cruciale svolta sottolineata da EDMUNDS 1980, 14; MOORTON 1999, 30, 37, 50 n. 41; FISHER 1993, 41; PADUANO 2008, 29.

³⁹ Le componenti di ambiguità e opportunismo nell'etopea di Diceopoli sono sottolineate da FOLEY 1988, 33-47 e BOWIE 1993, 32 che, a proposito dei trattati di pace privi dell'avallo della comunità, cita Plat. *Leg.* 955c ove si prevede la pena di morte dei singoli. E se Bowie riconosce che l'immagine di Diceopoli da lui contrapposta alla vulgata è considerata «from the viewpoint of the community» (p. 34), è proprio questo punto di vista che il testo non ci permette di assumere, screditandolo costantemente e inequivocabilmente.

⁴⁰ Vd. in particolare le considerazioni di DOVER 1972, 88; NEWIGER 1980, 223; FISHER 1993, 39-41; ZUMBRUNNEN 2012, 14 e 90.

approda anche alla perfetta convergenza dei due atteggiamenti che esprimono la devozione esclusiva a queste due realtà, occupando spazi valoriali opposti, la virtù del patriottismo e il vizio dell'egoismo.

L'avvio del progetto si dispiega con la declinazione peculiare – fra le più brillanti perché limpidamente dedotta dall'azione drammatica – di un tema essenziale del teatro aristofanescò, dove l'appropriazione del benessere da parte del protagonista non subisce mai remore di carattere etico⁴¹, ma si ispira a uno spregiudicato *Machtwille*, e dove d'altra parte la gratificazione può restare individuale o riverberarsi sulla collettività mantenendo la medesima raffigurazione⁴²: un paradigma illustrato dalla profonda affinità tra il finale della *Pace*, in cui la ierogamia di Trigeo con Opora suggella la felicità universale, e quello degli *Uccelli*, che con la ierogamia di Pistetero con Basilea sancisce la tirannide cosmica dell'uomo.

Non ha senso neppure affermare che il successo di Diceopoli si risolve nell'esibizione degli stessi vizi che venivano rimproverati alla città⁴³, cioè soprattutto nella sfrontata cura dell'interesse privato, vizio endemico nel potere demagogico e negli ingranaggi democratici sussidiari del potere dei demagoghi: in realtà, se il loro individualismo è stigmatizzato sul piano etico come una perversione del mandato politico, quello del protagonista si confronta con l'investimento primario dell'io su se stesso, una gigantesca ed euforica iperbole del principio di conservazione⁴⁴: in tal senso nessuna corrispondenza ironica è praticabile. Ne deriva che sono altrettanto inutili (prima che, a mio parere, sfocate) le difese che di Diceopoli hanno tentato Edmunds e MacDowell, soprattutto a proposito dell'episodio di Dercete, a prima vista il

⁴¹ Si pensi alla *poneria*, definita tratto assiologico dell'eroe comico nell'indagine pionieristica di WHITMAN 1964, 29-36.

⁴² L'alternativa dipende in sostanza dal considerare il bene desiderato come una risorsa limitata o illimitata: nel caso degli *Acarnesi* sembra che la consideri limitata il Coro in una battuta che avalla, o almeno registra come fatto oggettivo, non investendolo di alcuna negatività, l'individualismo di Diceopoli: «ormai ha assaporato il piacere della pace, e sembra che non voglia farne parte a nessuno» (vv. 1037-1039).

⁴³ FISHER 1993, 44; FOLEY 1988, 45.

⁴⁴ Vd. PADUANO 2005, 202.

più sconcertante, perché Diceopoli rifiuta di fare partecipe dei benefici della pace un contadino come lui, che per causa della guerra ha subito danni anche maggiori, venendo privato dei suoi preziosissimi buoi. La risposta di Diceopoli, limpida e glaciale, οὐ δημοσιεύων τυγχάνω («non svolgo servizi pubblici» v. 1030), riafferma l'estraniamento dalla polis come giustificazione necessaria e sufficiente del comportamento del protagonista; se tuttavia volessimo cercare una motivazione del rifiuto pertinente alla vittima, basterà tenere presente che Dercete è, come tutti i cittadini ateniesi, responsabile di non essersi sottratto alla vessazione e alle lusinghe del potere demagogico (vv. 370-374)⁴⁵.

Lo stesso varrebbe per lo sposo che invia a Diceopoli la carne del banchetto nuziale, se nel suo caso il rifiuto non fosse strumentale a rimarcare l'inattesa concessione fatta alla sposina perché «è donna, e non è responsabile della guerra» (v. 1062). La solidarietà scatta tra due estraneità alla vita politica, l'una istituzionale, l'altra creativa.

Prima ancora era stato il generale Lamaco a subire un rifiuto (vv. 623ss.) che certo non è sorprendente, non solo perché tra i due si è svolta una serrata polemica, e il finale della commedia li riserva a un incalzante confronto dialettico, ma anche perché la vittoria di Diceopoli comporta il rovesciamento dei poteri: Lamaco, che deteneva privilegi e gratificazioni edonistiche, non può adesso non essere frustrato nella sua richiesta a Diceopoli che, per sé e per la sua classe sociale, ne lamentava l'assenza.

MacDowell interpreta il finale come il luogo di una raggiunta o recuperata integrazione⁴⁶, che sarebbe testimoniata dal carat-

⁴⁵ MACDOWELL 1983, 159-160, individuando in Dercete una figura storica (sulla base di IG II² 75,7 e 1698, 5-6 databili alla prima metà del IV sec. a.C.), sospetta che Aristofane gli addebitasse qualche azione specifica a favore del partito della guerra che a noi resta sconosciuta; per EDMUNDS 1980, 21 l'insistenza di Dercete sulla sua digrazia (ἀνὴρ κακοδαίμων v. 1019a) susciterebbe in Diceopoli il desiderio superstizioso di allontanare dalla festa della pace un cattivo augurio (κατὰ σεαυτὸν νυν τρέπτου v. 1019b «keep your misfortune to yourself» STARKIE 1909, 204). BOWIE (1982, 34) avanza l'ipotesi che l'arbitraria crudeltà nei confronti di Dercete vendichi il torto subito nella prima parte da Anfiteo, altra figura rurale.

⁴⁶ MACDOWELL 1983, 158; ma vd. i persuasivi rilievi di CAREY 1993, 250. Anche per EPSTEIN 2006, 56-57 «only in a State festival has Dikaiopolis gained the enjoyment he has been searching for. [...] The true comedy lies in the journey of Dikaiopolis from the

tere pubblico della cerimonia che vi si celebra (le Antesterie)⁴⁷ e dell'agone di cui Diceopoli si proclama vincitore: in realtà non privo di rilievo è che l'iniziativa sia assunta dalla polis, nella persona del sacerdote di Dioniso, non da Diceopoli, che si limita a goderne i benefici; anche l'appassionata dichiarazione del Coro, ravveduto a favore della pace (vv. 971-999), rende conto di un desiderio, non del suo soddisfacimento⁴⁸.

Mi pare molto significativo, a questo proposito, come negli *Acarnesi* non venga mai meno l'identificazione emotiva col protagonista, inequivocabilmente e irreversibilmente fissata nella scena iniziale nella sua contrapposizione al regime demagogico e alimentata da uno sviluppo della funzione protagonista ricco e compatto, che è la caratteristica prevalente del teatro di Aristofane⁴⁹: essa è peraltro rafforzata da una peculiarità di questa commedia, l'insistita sovrapposizione del personaggio al poeta, che per forza e per valore tematico non trova riscontro altrove. Tale identificazione, sostenuta in molti punti dell'azione drammatica, emerge innanzitutto quando, per giustificare l'iniziativa da lui assunta, Diceopoli annuncia agli Acarnesi un intervento apologetico in favore degli Spartani (vv. 509ss.), che si svilupperà attraverso la ripresa parodica della situazione del *Telefo* di Euripide⁵⁰, ma solo dopo che lo stesso tragico avrà fornito uno strumentario patetizzante.

La via della pace passa dunque attraverso il superamento della demonizzazione del nemico. L'anticonformismo e la tolleranza che questo gesto presuppone sono parsi talora inverosimili⁵¹:

corruption of the city at war to a deep self-assertion that is manifestly absurd that he can find only in a return to the life of the city the satisfaction that he craves».

⁴⁷ Delle quali peraltro FISHER (1993, 42-43) richiama il carattere basilarmente individualistico.

⁴⁸ Al più si può ammettere con CAREY 1993, 250, una deliberata vaghezza nell'estensione della pace.

⁴⁹ Non sono d'accordo con chi nega a Diceopoli lo statuto di carattere unitario (vd. EDMUNDS 1980, 25; FISHER 1993, 36; EPSTEIN 2006, 49 «the comic poet himself (as Dikaio-polis) is the main character» e neppure con NUSSBAUM 2005, 171 che circoscrive la sua personalità a tratti di ordinarità degradata.

⁵⁰ Sulla sua funzione scenica vd. SLATER 1987, 410-411 con le riserve di LAURIOLA 2010, 187 n. 42 e REINDERS 2001, 152-156.

⁵¹ FORREST 1963, 6-7. Ma opportunamente MURRAY (1933, 31) rivendica l'alto livello di civiltà del pubblico: cinquant'anni prima con i *Persiani* era stata rappresentata una

quanto difficili e rischiosi siano è indicato dallo stesso Diceopoli (vv. 370-376). Ad esemplificazione del rischio, il protagonista cita il processo intentatogli da Cleone «a motivo della commedia dell'anno scorso» (v. 378)⁵²: né l'intrusione del poeta è un momento occasionale, perché, al ritorno dalla visita a Euripide, Diceopoli si rivolge agli spettatori (vv. 496-507) stigmatizzando ancora Cleone come suo avversario e riscattando così il ruolo etico e paideutico della sua *trygōdia* (v. 500). Già dichiarando a Euripide, peraltro, la sua necessità di recitare coperto di cenci da tragedia la parte di Telefo che si fingeva mendico, Diceopoli aveva rivendicato uno scarto fra il Coro, destinato ad essere ingannato dalla finzione drammatica, e gli spettatori che ne sono invece consapevoli:

δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον,
εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μὴ
τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἰμ' ἐγώ,
τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἡλιθίους παρεστάναι,
ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίσω (vv. 440-444)⁵³.

Bisogna che per oggi io passi per un mendico, rimanere quel che sono, ma sembrare diverso. Gli spettatori sappiano chi sono; i coreuti invece saranno presenti come stupidi, perché li possa prendere in giro con le mie paroline.

Più precisamente, si proietta in scena un sistema complesso, modellato su una prolungata *mise en abyme*, dove dentro la finzione costituita dallo spettacolo comico si attiva una finzione di secondo grado attraverso la forma metateatrale della parodia del *Telefo* euripideo, e dentro questa una di terzo grado che coincide con lo stratagemma di Telefo.

altissima meditazione sull'esperienza del dolore spostando il focus drammatico sui vinti, così da comunicare una solidarietà angosciosa e intensa con il dolore dei nemici per un annientamento che gli Ateniesi stessi avevano loro inflitto, e con la connotazione di Dario, lo sconfitto di Maratona, come sovrano magnanimo e ideale.

⁵² Sui vari livelli di identificazione tra Diceopoli e il poeta comico vd. HUBBARD 1991, 43-47; DOBROV 1995, 82-83; EDMUNDS 1980, 9; MACDOWELL 1995, 77-78. TRELAWNY-CASSELL 2008, 2 pone in relazione la minaccia di Diceopoli di «insultare» (λοιδορεῖν v. 38) in assemblea chiunque rifiuti di discutere la pace con la missione poetica del poeta che «by speaking abusively» (εἶποι κακὰ πολλά v. 649) continuerà a parlare in commedia di cose giuste (v. 655).

⁵³ Vd. in dettaglio LAURIOLA 2010, 185-192.

Per quanto riguarda i rapporti tra questa mirabile costruzione speculare e il motivo della pace, risulta sfocata – credo – la lettura di Forrest, secondo cui la mimesi parodica elide ogni possibilità di un intento di seria denuncia sui responsabili della guerra⁵⁴, e anche quella di Foley, che lega l'*exemplum* mitico non alla vicenda di Diceopoli, che considera screditata, ma a quella del poeta⁵⁵: una divaricazione non illuminata dal testo, per quanto da parte di altri critici si sia cercato di fondarla su una stravagante interpretazione della parabasi, in cui Aristofane, tutt'al contrario di Diceopoli, propugnerebbe la continuazione della guerra⁵⁶.

Il passo in questione attribuisce al Gran Re di Persia l'opinione che

τούτους γὰρ ἔφη τοὺς ἀνθρώπους πολὺ βελτίους γεγενῆσθαι
καὶ τῷ πολέμῳ πολὺ νικήσειν τοῦτον ξύμβουλον ἔχοντας.
Διὰ τοῦθ' ὑμᾶς Λακεδαιμόνιοι τὴν εἰρήνην προκαλοῦνται
καὶ τὴν Αἴγιναν ἀπαιτοῦσιν· καὶ τῆς νήσου μὲν ἐκείνης
οὐ φροντίζουσ', ἀλλ' ἵνα τοῦτον τὸν ποιητὴν ἀφέλῳνται
(vv. 650-654).

⁵⁴ «The speech is parody from start to finish. We cannot with confidence take it seriously at any level and, without clear guidance from the *parabasis*, we should automatically assume that the audience would take it as a joke at every level» FORREST 1963, 8-9; per una diversa interpretazione dell'impatto parodico vd. MACDOWELL 1983, 149-150. Per CAREY (1993, 256) la scelta della mimesi parodica produceva l'effetto di ricordare al pubblico che «this account of the war is fantasy rather than fact».

⁵⁵ FOLEY 1988, 37-38; ma vd. le obiezioni di MOORTON 1999, 36. Nell'insieme il saggio di Foley è un'analisi sottile dei meccanismi teatrali e metateatrali, che vengono suggestivamente posti a confronto con i tratti distintivi dell'«epic theater» di Brecht (pp. 44-45): resta in ombra, tuttavia, l'opposto atteggiamento dei due autori verso la tradizione teatrale, per Aristofane di adesione entusiastica, per Brecht di polemica e sconfessione.

⁵⁶ Vd. CAREY 1993, 261; BOWIE 1982, 40; SIDWELL 2009, 118 «the statements on behalf of – and then by (659f.) – the parabolic poet are embedded in a comic discourse which, albeit humorously, *supports* the continuation of the war». Non persuasiva neppure la lettura di MOORTON 1999, 45, che arruola senz'altro l'Aristofane della parabasi nel partito della guerra nel caso la negoziazione avesse coinvolto la strategica Egina («the abdication of Athenian *arche*, entirely too high a price for a patriot like Aristophanes to accept»), mentre con pragmatico tatticismo gli fa accettare la pace qualora la negoziazione comportasse solo la revoca dell'embargo di Megara. La scarsa attrattiva delle proposte di pace spartane del 425 (Thuc. IV 15, 17-22, 41) troverebbe indizi anche nella rinuncia ad enfatizzarne la portata politica nei *Cavalieri*; vd. WORTHINGTON 1987, 56-67.

Sosteneva infatti che questi uomini, [*scil.* gli Ateniesi] con lui erano diventati di gran lunga migliori e prendendolo a consigliere avrebbero senz'altro avuto la meglio nella guerra. È per questa ragione che gli Spartani stanno trattando per la pace, e vi chiedono Egina⁵⁷. Dell'isola non gliene importa nulla, ma vogliono prendersi il poeta. Voi non lo lascerete andare però, e lui continuerà a sostenere la giustizia nelle sue commedie.

Per quanto poco perspicua risulti la natura dei rapporti tra il poeta ed Egina⁵⁸, è evidente che la strategia argomentativa sottesa alla *boutade* dal tono iperbolico⁵⁹ sceglie di affidarsi «proprio alla viscerale ostilità antispertana di cui la commedia sembra invece auspicare la fine»⁶⁰ e nel quadro di una brillante apologia autoriale il poeta si trasforma nel più saldo strumento di vittoria militare. Del resto non si vede come sia possibile scambiare per *volontà* di guerra un *pronostico* burlesco messo in bocca al monarca persiano, considerato arbitro e terzo, e intendere come incitamento al rifiuto delle trattative la richiesta che la comunità confermi o piuttosto ricambi il rapporto di appartenenza affettiva che il poeta manifesta con la sua attività teatrale e con i valori etico-politici che in essa vengono investiti.

A mio parere la divergenza essenziale che emerge tra la parabasi e la trama comica è quella che strutturalmente spetta alle parabasi: un ritorno provvisorio e controllato dal regime della fantasia onnipotente al presente storico-sociale: in esso lo stato di guerra si identifica con lo *status quo*, una realtà non suscettibile di essere risolta da un magico colpo d'ala, con la quale la polis

⁵⁷ Se questi versi sembrano sottendere una recente proposta di pace spartana con una clausola che imponeva il ripristino dell'autonomia dell'isola (vd. KAGAN 1974, 82-83) e la restituzione dei territori eginetici assegnati nel 431 a.C. a cleruchi ateniesi (su cui Thuc. II 27, 1; Plut. *Per.* 34, 2), il silenzio di Tucide in proposito non lascia dubbi che a questi tentativi non fu dato seguito.

⁵⁸ Sulle varie ipotesi messe in campo fin dagli esegeti antichi vd. IMPERIO 2004, 135-137.

⁵⁹ Riconosciuto per tale da FORREST 1963, 4, (vd. anche HEATH 1987, 19), che tuttavia aggiunge: «a joke, of course, but hardly the joke a pacifist would choose»: queste parole ci richiamano all'improprietà di definire la posizione di Aristofane con un termine che in assoluto escluda la guerra dall'orizzonte delle relazioni umane (vd. *supra*).

⁶⁰ GRILLI 1992, 84.

deve fare i conti, confinando nell'esperienza artistica il sogno di evaderne⁶¹.

La *Pace*

Rappresentata alle Dionisie del 421 pochi giorni prima che effettivamente la fase archidamica della guerra si concludesse con la pace di Nicia⁶², la *Pace*, risente di un diffuso sentimento di speranza e di un clima non conflittuale: solo a posteriori le cupe riflessioni di Tucidide (V 26) metteranno in luce la fragilità di quella che si rivelerà ben più breve della più breve fra le σπονδαί offerte a Diceopoli e che lo storico giudicherà non idonea neppure a interrompere il periodo bellico considerato nel suo complesso⁶³.

Per quanto il desiderio di pace del protagonista Trigeo, nome parlante che indica l'appartenenza alla stessa classe rurale di Diceopoli⁶⁴, sia destinato a rivelarsi concorde a quello della collettività, l'iniziativa da lui presa per realizzarlo è marcata da tratti che

⁶¹ «Critical of the city's policies in the war, the poet nonetheless shows here he is not a pacifist who advocates peace at any price; nor does his critique of the city's policies indicate any disloyalty to Athens. He views his role not as revolutionary, but as didactic» (HUBBARD 1991, 52). Sulla dimensione ambigua e pulsionale del pacifismo comico vd. GRILLI 1992, 38-40 e il netto *distinguo* di SOMMERSTEIN 2009, 235-236: «Aristophanes neither believed, nor wished his audience to believe, that war was invariably, or even usually, a terrible evil to be avoided at all costs; and [...] that even when Sparta was the enemy, nothing in any of his plays suggests that he would have accepted a peace that did not leave Athens free to maintain her empire and indeed [...] to expand it».

⁶² Thuc. V 20 Αὐται αἱ σπονδαί ἐγένοντο [...] ἐκ Διονυσίων εὐθὺς τῶν ἀστικῶν.

⁶³ Sul versante opposto rispetto a una consolidata linea esegetica, SICKING (1967, 123-124 = 1998, 83-84) riconosce i tratti dell'utopia nel quadro di felicità universale che si va coagulando intorno a una astratta dimensione agreste, il cui declino sarebbe accelerato da un pacifismo corrivo. Richiama a una prudente considerazione della contestualizzazione storica anche MOULTON 1981, 82-83: «it is unwise to infer that the progress of the negotiations had a limiting effect on Aristophanes' imagination». CHRONOPOULOS (2016, 2) sottolinea la distonia di valori e interessi economici connessi al passaggio tra pace e guerra che questo «social drama» problematizza sulla scena.

⁶⁴ Derivato da τρυγ- (τρύγη "vedemmia", τρύξ "mosto", etc.), il nome Τρυγαῖος significa infatti 'vignaiolo' (vd. ΚΑΝΑΒΟΥ 2011a, 98-99 che ne segnala l'assonanza anche con τρυγαφῶδία, p. 99). Al pari di Diceopoli (vv. 595ss.), anch'egli come cittadino è un combattente, passibile come lui di essere richiamato alle armi senza preavviso (*Ach.* 1065, *Pax* 1178-1186).

ne enfatizzano l'isolamento, definendolo per bocca di un servo «pazzo di una forma nuova di pazzia» (v. 54)⁶⁵:

δί' ἡμέρας γὰρ εἰς τὸν οὐρανὸν βλέπων
 ὡδὶ κεχηνῶς λοιδορεῖται τῷ Διὶ
 καὶ φησιν· “ὦ Ζεῦ, τί ποτε βουλευεῖ ποιεῖν;
 Κατάθου τὸ κόρημα· μὴ ἴκκόρει τὴν Ἑλλάδα” (vv. 56-59).

Tutto il giorno sta a bocca aperta a guardare il cielo,
 e insolentisce Zeus: “O Zeus, che vuoi fare di noi?
 Metti via la scopa, non spazzare via la Grecia!”⁶⁶.

È significativo che «insolentisce» (λοιδορεῖται)⁶⁷ connoti parimenti l'aggressività verbale che contrapponeva Diceopoli (*Ach.* 38) agli avversari a vario titolo responsabili della guerra⁶⁸: da un dibattito serrato senza esclusione di colpi, nel clima bruciante del conflitto politico, contro un'autorità guerrafondaia e militarista, la prospettiva ora si allarga a un orizzonte di universalità cosmica e la riflessione sulla guerra e sulla pace assurge a una dimensione metafisica approdando nella sede suprema dei valori senza dismettere asprezza e radicalità dei toni: Zeus stesso è accusato di essere il responsabile della carneficina bellica⁶⁹. Un appello al divino che ne evidenzia la problematicità richiamando alla no-

⁶⁵ Sulla peculiare deviazione dalla normalità da cui si innesca l'energia in grado di dare forma al progetto comico vd. GRILLI 2006, 178 n. 18. La *pointe* del servo: οὐχ ὄνπερ ὑμεῖς, ἀλλ' ἕτερον καινὸν πᾶνυ («non come voi, proprio in tutt'altro modo», v. 55), oltre che «a generalized abuse of the audience» potrebbe costituire «a prophetic allusion to the various reckless behaviours denounced in detail in 605-47, 665-9» (OLSON 1998, 79), in particolare al cieco bellicismo a cui gli Ateniesi erano coartati dai loro demagoghi (cfr. v. 669); vd. anche ZUMBRUNNEN 2012, 32.

⁶⁶ Trad. di PADUANO 2002.

⁶⁷ «In this case openly calling another individual to account for his actions with the (naturally unwelcome) implication that he is in the wrong» (OLSON 1998, 79).

⁶⁸ Vd. *supra* p. 127-129.

⁶⁹ Tale è la sua χολή che, se Zeus non gli darà ascolto, si dichiara pronto a usare contro di lui uno strumento proprio della lotta politica ateniese, che comportava la rovina dell'avversario: la surreale accusa di medismo e dunque di tradimento (γράφομαι / Μήδοισιν αὐτὸν προδιδόναι τὴν Ἑλλάδα vv. 107-108), le cui pene previste comprendevano l'esilio, per evitare la pena di morte, e la confisca dei beni (HARRISON 1971, 59 e 185). Di converso, deciso a conquistarsi il favore di Ermes, Trigeo non esiterà a coinvolgere nell'accusa di cospirazione contro gli olimpi il Sole e la Luna, rei di voler consegnare l'Ellade ai barbari (vv. 403-413).

stra mente il modello euripideo⁷⁰ già prima che la trama comica sviluppi dettagliatamente la parodia del *Bellerofonte*⁷¹, tragedia che inscenava l'ascesa al cielo dell'eroe, già rievocata nel suo epiloogo come *exemplum* di tracotanza punita in Pind. *Isth.* 7, 44-47 «ὁ τοι πτερόεις ἔρριψε Πάγασος / δεσπότην ἐθέλοντ' ἐς οὐρανοῦ σταθμούς / ἐλθεῖν μεθ' ὀμάγυριν Βελλεροφόνταν / Ζηνός»⁷². Della tragedia perduta ci sono conservati frammenti che testimoniano considerazioni amare della condizione umana e della teodicea⁷³.

Nella *Pace* la volontà del protagonista si avventura sulla strada della trasgressione religiosa, che annulla indebitamente la distanza tra l'uomo e il dio: una metafora letterarizzata, perché proprio l'itinerario vertiginoso intrapreso da Trigeo assurge a elemento propulsore della scena iniziale della commedia. Mentre la polemica di Diceopoli contro il regime ateniese si inquadra a sua volta nella legittimità della vita sociale, l'aggressione al divino tocca qui in profondo gli equilibri valoriali⁷⁴ e richiede di essere esorcizzata dai meccanismi specifici del comico.

Il primo messo in atto è il repentino rovesciamento tra il sublime e il triviale, che trasforma il nobile Pegaso (γενναῖον πτερόν

⁷⁰ L'ipotesi avanzata da Trigeo che Zeus stia «sgranando le città» (ἐκκοκκίας) «senza accorgersene», (λήσεις) v. 63, sollecita il confronto con la conclusione della grande requisitoria di Anfitrone nell'*Eracle* (ἀμαθής τις εἶ θεός ἢ δίκαιος οὐκ ἔφυς v. 347). «Tr.'s implication, whether sincere or not, is that he is that Zeus cannot intend the result of his actions» (OLSON 1998, 79).

⁷¹ Su cui in dettaglio vd. RAU 1967, 89ss. e DOBROV 2001, 90-93. Lambiccata e poco persuasiva l'interpretazione di TELÒ 2010, 308-317 che nell'intertestualità euripidea legge «a discursive medium» attraverso cui Aristofane drammatizza un punto di svolta della propria autobiografia poetica. Il motivo scatologico che percorre l'intera scena connoterebbe per LAURIOLA (2010, 111-114) indirettamente la cattiva poesia tragica in particolare euripidea, non meno che con un fulmineo scarto polemico la cattiva politica (vv. 47-48).

⁷² Sulle diverse formulazioni gnomiche del motivo encomiastico del *non plus ultra*, secondo la definizione di THUMMER 1968, 118, vd. *ibid.* 67-81.

⁷³ Cfr. e.g. fr. 285-286 Kn., in particolare fr. 286, 7 Kn. εἰ θεοί τι δοῶσι φαῦλον, οὐκ εἰσιν θεοί.

⁷⁴ A differenza degli *Uccelli*, dove il conflitto investe soltanto la cruda dinamica del potere e viene lungamente preparato dalla costruzione fantastica dello stato degli uccelli, nella *Pace* costituisce un tratto strutturale della trama, marcato dall'invasione di Trigeo dell'Olimpo e dall'assillo di trovare confronto con Zeus; vd. SICKING 1967, 119 (= 1998, 80) e HUBBARD 1991, 142 n. 9.

v. 76) in uno scarabeo dell'Etna⁷⁵, in ossequio a istanze economiche:

ἀλλ', ὦ μέλ', ἄν μοι σιτίων διπλῶν ἔδει
 νῦν δ' ἄττ' ἄν αὐτὸς καταφάγω τὰ σιτία,
 τούτοισι τοῖς αὐτοῖσι τοῦτον χορτάσω (vv. 137-139).

Avrei avuto bisogno di cibo per due, mentre con quello che mangio poi darò da mangiare anche a lui.

Anche il corto circuito stilistico alto/basso viene letteralizzato, perché la descrizione del viaggio ai vv. 154-176, compiuta da Trigeo con forte e direi sperimentale arditezza rappresentativa, è tutta sospesa tra i due poli della tensione verso la meta eccelsa e dell'irresistibile attrazione che esercita sullo scarabeo, richiamandolo verso terra, il cibo stercorario⁷⁶, già motivo ossessivo dell'incipit⁷⁷.

All'arrivo di Trigeo alla dimora di Zeus, il secondo movimento di esorcizzazione risiede naturalmente nel fatto che non incontra Zeus, ma Hermes, figura per eccellenza mediatrice tra l'umano e il divino (cfr. ὦ φιλανθρωπότετε καὶ μεγαλοδωρότατε δαιμόνων vv. 392-394)⁷⁸, e per questo esposta a un facile degrado: se qui è rappresentato come guardiano presso la porta degli dei⁷⁹, nel *Pluto* Hermes compirà all'inverso il percorso di Trigeo, disertando

⁷⁵ Secondo una nota favola di Esopo (*Fab.* 3 P. = 4 Ch.; *Vit. Aesop.* 135-139), lo scarabeo stercorario (κάνθαρος) era l'unico animale alato a volare presso gli dei, colpendo anche per errore la testa di Zeus con una palla di sterco (cfr. *Vesp.* 1448-1449, *Lys.* 695). Vd. SCHIRRU 2009, 100-103; HALL 2013, 294-296 e MANN 2017, 299-307 a proposito della collisione dei generi comico e tragico associati allo scarabeo e all'aquila, fautori nella favola rispettivamente di pace e di guerra.

⁷⁶ I fitti riferimenti scatologici che costellano la parte iniziale della commedia, osserva persuasivamente HENDERSON (1991², 63), contribuiscono a connotare «the corruption and unnaturalness of wartime Athens», un mondo maleodorante sterile o dalla sessualità violenta (vd. p. 64).

⁷⁷ Come sottolinea Russo 1984, 217 con la ripresa a v. 173 dei trimetri giambici, l'ascesa al cielo corrisponde scenicamente a una discesa sulla scena con un movimento di transvolo da un lato all'altro della scena; in dettaglio vd. SLATER 2002, 117-119. Per un esame delle varie componenti paratragiche, relative al linguaggio verbale, scenico e musicale, messe in atto nella scena vd. MASTROMARCO 2012.

⁷⁸ Cfr. gli altri epiteti con cui Trigeo cerca di conquistarsene il favore: v. 422 ἀλε-ξικάκω, v. 428 ὦ θεῶν σοφώτατε, v. 429 δημιουργικῶς, v. 602 ὦ θεῶν εὐνοῦστατε.

⁷⁹ Un ruolo compatibile con le sue prerogative di custode delle porte e dei confini (vd. CASSIO 1985, 63; BOWIE 1993, 139).

dagli dei per portare agli uomini un messaggio minaccioso che peraltro si converte quasi subito in un'umile richiesta di impiego (vv. 1149-1170).

Ermes lo investe subito con un'aggressività che dovrebbe marcare l'indignazione per l'empietà paratragica, in un'articolata invettiva (ὦ μίαρὲ καὶ τολμηρὲ κἀναίσχυντε σὺ / καὶ μίαρὲ καὶ παμμίαρε καὶ μιαρῶτατε, / πῶς δεῦρ' ἀνήλθες, ὦ μιαρῶν μιαρῶτατε; v. 182-184) che Trigeo peraltro recepisce senza scomporsi, appropriandosene anzi in una burlesca torsione come nome del padre e del *ghenos* (vv. 185-187) prima di qualificarsi con la propria identità, ma diventa improvvisamente benigno e accondiscendente (v. 193b), quando l'uomo adduce come primo scopo del suo viaggio, prima di confessare quello vero, «portarti questa carne» (v. 192b). L'offerta, che materializza fisicamente nella dicotomia sacrificale carne-fumo la parte riservata agli officianti⁸⁰, provvede a marcare la venalità e la corruttibilità del dio, una caratterizzazione, che avrà valore decisivo al momento dell'effettivo recupero della pace.

Il viaggio di Trigeo sembra destinato all'insuccesso perché – come lo informa Hermes – Zeus e le altre divinità olimpiche hanno 'traslocato', andandosene a stare lontanissimo, il più alto possibile (vv. 198-199, 207-209), abbandonando i mortali al loro destino⁸¹ e anzi, lasciando il campo a Polemos⁸², il dio della guerra che intende polverizzare le città greche (vv. 195-219)⁸³.

Questa notizia cambia del tutto le prospettive drammaturgi-

⁸⁰ Vd. OLSON 1998, 106 «Sacrifice is essentially a way of delivering food to the gods [...] so as to win their favour [...] and Tr. simply makes the process concrete». Alla luce della dicotomia sacrificale fissata dal paradigma prometeico (Hes. *Th.* 535-557), Hermes, che beneficia della carne e non del fumo del rito, assume il ruolo 'umano' che spetterebbe a Trigeo.

⁸¹ Un esodo di massa degli Olimpici non sembra conoscere altri paralleli nel mito greco, come osserva BOWIE 1993, 142.

⁸² Sulla caratterizzazione di Polemos (e di *Kydoimos*) non come semplici allegorie ma come reali personaggi-simbolo che prendono abbrivio dalla metafora convertita in azione teatrale vd. le osservazioni di NEWIGER 1957, 111-122.

⁸³ Sulle valenze metaforiche, culinarie, sessuali o relative a danni fisici messe in campo dalla costellazione di τριβεῖν e suoi composti (vv. 8, 27, 231, 246, 259, 265, 269, 282, 355, 369) che associano la 'festa' di Polemos con quella dello scarabeo nella prima scena vd. MOULTON 1981, 89.

che, giacché il conflitto con Zeus viene meno non solo a causa della sua assenza, ma perché risultano infondate le certezze di Trigeo al momento di intraprendere il viaggio: Zeus non è il responsabile della guerra e la condanna, secondo quanto riferito da Ermes. Motivo della sua scomparsa è proprio la collera nei confronti di entrambe le parti belligeranti che si ostinano a rifiutare la pace, fidando stolidamente nelle situazioni di prevalenza in cui volta a volta si trovano, e che nella loro stessa successione rivelano il proprio carattere illusorio:

ὅτι ἡ πολεμῆν ἠρεῖσθ' ἐκείνων πολλάκις
 σπονδὰς ποιούντων· κεί μὲν οἱ Λακωνικοὶ
 ὑπερβάλοιντο μικρὸν, ἔλεγον ἂν ταδί
 “ναὶ τῷ σιῶ, νῦν Ὀττικίων δωσεῖ δίκαν”.
 Εἰ δ' αὖ τι πράξαιτ' ἀγαθόν, Ἀττικωνικοὶ,
 κάλλθοιεν οἱ Λάκωνες εἰρήνης πέρι,
 ἔλεγετ' ἂν ὑμεῖς εὐθύς· “ἔξαπατώμεθα,
 νῆ τὴν Ἀθηνᾶν.” – “Νῆ Δί, οὐχὶ πειστέον. –
 “Ἐξουσι καῦθις, ἦν ἔχωμεν τὴν Πύλον”(vv. 211-219).

Per quante occasioni di tregua vi abbiamo dato, voi avete sempre preferito fare la guerra. Se i Laconici prendevano appena un qualche vantaggio, dicevano subito: “Per i Dioscuri, l’Attichetto ce la pagherà”. Se qualcosa andava bene a voi Atticonici, e gli Spartani venivano a proporre la pace, voi subito dicevate: “È un inganno, per Atena”. “Non dobbiamo dargli retta. Torneranno, se teniamo Pilo”.

Diagnosi che riceve l’avallo entusiastico di Trigeo: ὁ γοῦν χαρακτήρ ἡμεδαπὸς τῶν ῥημάτων («le nostre precise parole», v. 220).

Parimenti si richiama a cause esclusivamente umane l’origine della guerra⁸⁴ sviscerata nel successivo discorso di Ermes (vv. 603-648)⁸⁵, che la attribuisce a una serie di intrighi miserabili, agenti con effetto domino; prima l’interesse privato di Pericle, timoroso di essere coinvolto in uno scandalo che colpiva Fidia; poi l’interesse degli alleati di Atene ad essere sgravati del tributo corrompendo i capi spartani; poi la vessazione di quegli stessi

⁸⁴ Vd. ZUMBRUNNEN 2012, 24-25.

⁸⁵ Su cui vd. la puntuale analisi di CASSIO 1985, 87-103.

alleati da parte dei demagoghi. Questa catena, le cui cause si coagulano intorno a due persone con diversi livelli di responsabilità nel tempo, conferisce al conflitto la marca di un sinistro automatismo universale:

ὡς δ' ἅπαξ τὸ πρῶτον ἄκουσ' ἐψόφησεν ἄμπελος
καὶ πίθος πληγείς ὑπ' ὀργῆς ἀντελάκτισεν πίθῳ,
οὐκέτ' ἦν οὐδεὶς ὁ παύσων, ἦδε δ' ἠφανίζετο (vv. 612-614).

Così una volta che involontariamente una vigna si è messa a crepitare, e un'anfora urtata a prendere a calci un'altra anfora, in preda alla collera, non c'era più nessuno in grado di fermarli, e la Pace è scomparsa.

Rispetto a questo quadro rigorosamente laico⁸⁶, il ruolo di Zeus si differenzia se considerato dal punto di vista ideologico o da quello drammaturgico: il primo lo qualifica come alleato di Trigeo, il secondo lo investe al contrario di una funzione ostativa al progetto umano, che approda ora al compito concreto di disseppellire la Pace dalla grotta in cui l'ha nascosta Polemos (v. 223).

Quando infatti Trigeo si dispone alla fase operativa («vediamo allora come fare a togliere queste pietre» v. 361), alla guida del Coro appena entrato, che ha manifestato un'allegria incontenibile e a fatica repressa, ecco che irrompe in scena Ermes, replicando la sua iniziale accoglienza aggressiva, compreso lo *Stichwort* *μιαρέ* (v. 362), e richiamandosi all'autorità superiore:

ἄρ' οἴσθα θάνατον ὅτι προεῖφ' ὁ Ζεὺς ὅς ἂν
ταύτην ἀνορύττων εὐρεθῆ; (vv. 371-372)

Non sai che Zeus ha comminato la morte a chi viene sorpreso a disseppellirla?

L'azione che parrebbe avviata ad ripiegarsi su stessa, perché Ermes, sordo alle suppliche di Trigeo e del Coro di non riferire l'iniziativa tentata, si limita a ripetere il suo espresso obbligo di

⁸⁶ Risulta nel complesso sfocata l'interpretazione di CASSIO 1985, 30, secondo cui la guerra sarebbe contemporaneamente l'effetto della volontà divina e di azioni umane, sul modello della doppia motivazione che LESKY 1961, 4 nel suo fondamentale studio adotta per l'epos omerico.

denuncia (vv. 380-381), riceve un'improvvisa svolta quando la richiesta si converte in corruzione: il dio si piega cedendo infine non alle iperboliche promesse di sacrifici e privilegi di culto (vv. 416-422) ma all'offerta di una coppa per libare, un gesto simbolico che egli prontamente traduce in offerta venale: «Ahimè, quanto sono sensibile... agli oggetti d'oro» (v. 425).

A quel punto il lavoro può cominciare con il fattivo sostegno⁸⁷ dello stesso Hermes dopo la composizione economica del conflitto con Trigeo⁸⁸; l'ombra minacciosa di Zeus scompare definitivamente dall'orizzonte della commedia, dopo avere esercitato la sola funzione di conservare all'azione di Trigeo il respiro e la tensione dell'avventura trasgressiva. Non essendo infatti verisimile che Zeus si sia trasformato *ex abrupto* in un partigiano della guerra⁸⁹, il suo interdetto al recupero della Pace lo qualifica piuttosto come il garante del principio di realtà che sanziona la sua impotenza al riguardo⁹⁰: proprio per questo si è ritirato «il più in alto possibile, per non vedervi più combattere e non sentire più le vostre preghiere» (vv. 207-209).

Doppia è dunque la recessione del divino che innerva la commedia⁹¹: la prima in quanto si adegua suo malgrado alle perverse intenzioni degli uomini (vv. 211-212), la seconda per l'inefficacia delle minacce, che non sono in grado di impedire l'intervento risanatore.

⁸⁷ Indirizzano in tal senso i pressoché speculari inviti al coordinamento dell'azione rivolti dal Coro a Trigeo (πρὸς τὰδ' ἡμῖν, εἴ τι χρὴ δρᾶν, φράζει καὶ ἄρχιτεκτόνει v. 305) e a Hermes (σὺ δ' ἡμῖν, ὦ θεῶν σοφώτατε, / ἅπτα χρὴ ποιεῖν ἐφεστῶς φράζει δημιουργικῶς vv. 428-429).

⁸⁸ «Hermes' actions here thus set something of a divine seal on Trygaeus' liberation of Peace» (Bowie 1993, 142).

⁸⁹ Né tanto meno, come vorrebbe OLSON 1998, 148, nel virtuale *alter ego* di Polemos. Ma l'equivoco è di antica origine, se *Schol* 236c V (p. 42 Holw.) ricorda che il magniloquente ingresso in scena del dio della guerra è attribuito da alcuni commentatori a Zeus (τινὲς φασὶ τὸν Δία ταῦτα λέγειν).

⁹⁰ Di conseguenza, credo che debba essere ridimensionato il pur suggestivo parallelismo con la situazione del *Prometeo*, a cui indirizzerebbe in particolare il v. 320 che, intuito da ALBINI 1971, 24 (vd. anche CASSIO 1985, 29-30 e OLSON 1998, 135-136), è stato ben approfondito da MOROSI 2013, 61-96.

⁹¹ A Trigeo non resta che adattarsi a un ambiente più basso e di second'ordine in cui trova a operare, con Hermes, un dio-servo e con Polemos, una personificazione; CASSIO 1985, 54-56; OLSON 1998, XXXIX-XL.

Il potere degli dei, che negli *Uccelli* verrà attaccato e sconfitto dal desiderio umano di onnipotenza, qui esce silenziosamente di scena⁹², senza neppure suscitare dubbi inquietanti, perché il suo posto è preso da una luminosa fiducia nell'umanità: nell'individuo eroico, perché il ruolo di Trigeo si ridetermina passando dal regime riflessivo e cognitivo a quello dell'azione creativa; e più ancora nella collettività che magicamente fiorisce attorno a quella che all'inizio era apparsa una devianza, portando allo stesso livello dell'avventura celeste un coro panellenico entusiasta e collaborativo – tranne poi distinguere residui di particolarismi epicorici⁹³ e focalizzare un nucleo indefettibile di valore nell'esaltazione della classe rurale.

A differenza degli *Acarnesi*, la conquista della Pace, con la sua *hidrysis* pubblica, diventa appannaggio dell'intera comunità⁹⁴ che si organizza attorno al banchetto di nozze del protagonista con Opora⁹⁵, preceduto dalla consegna di Theoria, della dea della festa alla *boule* ateniese (vv. 871ss.)⁹⁶. Ma tale fase transizio-

⁹² «The world imagined in *Peace* is thus one in which the traditional gods still exist but not longer have much to do with real human life» (OLSON 1998, XL). La caratterizzazione divina della Pace e delle sue compagne, Opora e Theoria, personificazioni rispettivamente della raccolta dei frutti e della celebrazione festiva, corrisponde con tutta evidenza alla loro idealizzazione iperbolica come oggetti del desiderio umano, senza nessuna implicazione di potere.

⁹³ Per l'oscillazione tra ottica ateniese e ottica panellenica nella fluida identità drammatica del Coro che da gruppo indifferenziato (v. 302 ὦ Πανέλληνες, cfr. 292 ὦνδρες Ἕλληνες), dopo il dissotterramento della Pace si identifica stabilmente con un gruppo di contadini (v. 508 αὐτοὶ δὲ μόνοι [...] οἱ γεωργοί, vv. 562-563) cui si rivolge Hermes (v. 603) nell'epirrema dedicato a un quadro eziologico dell'origine tutta umana della guerra, per approdare infine a un'esplicita assimilazione ai contadini ateniesi (1034-1036), vd. DOVER 1972, 138-139 e ZUMBRUNNEN 2012, 35-36: «the spectators are invited, encouraged, prompted to consider themselves alternately as humans, as Greeks, and as Athenians (and even, as the chorus transforms into a group of farmers, particular sort of Athenians). [...] But the inability of the chorus-as-all-Greeks to rescue Peace seems to mock panhellenism as ineffectual. It is a typical Aristophanic outcome: everything is mocked, yet we end with a celebration of liberation [...] a kind of freedom from the stultification of political identities that normal political argument involves».

⁹⁴ NEWIGER 1980, 227. La dimensione panellenica di Trigeo è del resto invocata esplicitamente dal protagonista stesso o dagli altri personaggi in numerose occasioni (vv. 58-59, 62-63, 104-106, 435-436, 865-867, 1320-1321).

⁹⁵ Vd. CASSIO 1985, 137.

⁹⁶ Per una ricostruzione della messa in scena vd. SLATER 2002, 127-128 che interpreta il passaggio di Theoria condotta per mano da Trigeo verso l'orchestra come un

nale dalle logiche della guerra a quelle della pace è correlata da una dichiarata tensione sociale connessa al bilancio tra perdite e guadagni delle parti implicate in pace e in guerra⁹⁷: nel sovvertimento dei valori che il nuovo ordine sancisce, perdono prestigio simbolico e pregio economico i personaggi e gli oggetti di guerra⁹⁸; anche Trigeo, come Diceopoli, finisce per promuovere una strategia monopolista sui vantaggi ottenuti, stabilendo un criterio di ammissione al godimento dei beni e allo spazio ad esso collegato che conosce come discriminante la nuova proiezione valoriale⁹⁹.

Lisistrata

Dieci anni dopo, *Lisistrata* ripropone la volontà e la speranza di pace in un contesto all'apparenza impraticabile¹⁰⁰, enormemente deteriorata com'è Atene dal disastro siciliano, dalle manovre di Alcibiade, dalle interferenze persiane¹⁰¹.

Ma l'ateniese Lisistrata, con la fondamentale adesione della

espediente per rinsaldare spazio drammatico e Atene reale: «while the play then focuses relentlessly on the here and now of the performance, Theoria looks forward to the opening out of peace to encompass the whole world at the end» (p. 128).

⁹⁷ Vd. CHRONOPOULOS 2016, 2-4.

⁹⁸ Il passaggio tra il codice semiotico della guerra a quello della pace comporta anche una rifunzionalizzazione o risemantizzazione degli oggetti d'uso fondate su una valutazione tutta economica, su cui vd. CAMEROTTO 2007, 131-138.

⁹⁹ Nella sintassi della scena attica il criterio monopolista che dà diritto all'accesso allo spazio (e ai beni) del protagonista è innanzitutto spaziale: non a caso anche ai vantaggi tutti privati promossi dalla pace, come ad es. il banchetto nuziale, il discrimine sarà l'accesso alla casa di Trigeo, attraverso la porta (vd. POE 1999, 206) che costituisce «l'epicentro visivo e simbolico» del conflittuale rapporto oppositivo dentro *vs* fuori: MOROSI 2018, 89-91.

¹⁰⁰ «Aristophanes betrays here and there, perhaps unwittingly, his awareness that Athens is engaged in a struggle for survival» WESTLAKE 1980, 41, ma vd. 38-43; NEWIGER 1980, 235 considera la riflessione della *Lisistrata* orientata sui problemi della concordia interna piuttosto che sullo scacchiere internazionale (così anche ZIMMERMANN 2001, 280) e disseminata, secondo lo stesso Westlake (pp. 44-54), in un reticolo di allusioni a singole vicende e situazioni ateniesi.

¹⁰¹ Il tema della *soteria* della città doveva essere dominante nella politica del tempo se Tuciddide (VIII 2) retrospettivamente annota che gli Ateniesi disperavano in quel frangente di potersi salvare; vd. BEARZOT 2013, 113-115; TUCI 2013, 39-40, 128; FARAONE 1997, 55-58.

spartana Lampitò, trova un piano di lotta vincente¹⁰², le donne si rifiuteranno ai loro uomini finché questi non accetteranno di patteggiare la pace¹⁰³, un ricatto che si definisce attraverso il canonico scambio di mezzo e fine tra le due parti: le donne che hanno per fine la pace, usano come mezzo il desiderio sessuale degli uomini, mentre gli uomini, che hanno per fine il recupero della gratificazione sessuale, accettano loro malgrado come mezzo la trattativa per la pace.

Come rilevato da Paduano¹⁰⁴, questo sistema relazionale non si rivela in realtà simmetrico perché, se piena e autentica è la strumentalizzazione degli uomini che perfino nella grande scena della conciliazione alle ragioni politiche di Lisistrata¹⁰⁵ rispondono solo con espressioni quasi inarticolate di concupiscenza¹⁰⁶, le donne invece proiettano nel loro 'mezzo' un fortissimo investimento emotivo. Basti pensare alle potenti resistenze che nella comunità femminile incontra il progetto di Lisistrata, sia nella fase della sua concezione – dove la prima reazione che incontra è il sinistro slogan del partito della guerra, ὁ πόλεμος ἐρπέτω («continui la guerra!» v. 129; cfr. *Eq.* 673) – sia, e più, nella sua messa in opera, quando una dopo l'altra tre donne cercano di eludere la sorveglianza ricorrendo a pretesti per riunirsi ai loro mariti.

¹⁰² Come annunciato dalla protagonista stessa «ὅλης τῆς Ἑλλάδος / ἐν ταῖς γυναιξίν ἐστιν ἡ σωτηρία» (vv. 29-30) e ricorrente con insistita frequenza in punti cruciali dell'esposizione del suo piano (κοινῇ σώσομεν τὴν Ἑλλάδα v. 41, ἡμῖν εὐθὺς ἔδοξεν σώσαι τὴν Ἑλλάδα v. 525, cfr. πολέμου καὶ μανιῶν ὄυσαμένας Ἑλλάδα καὶ πολίτας vv. 342-343).

¹⁰³ Se per la rinuncia agli elementi soprannaturali presenti negli *Acarnesi* e nella *Pace*, l'azione di *Lisistrata* risulta «less fantastic and impossible» (NEWIGER 1980, 231), l'assemblea panellenica delle donne rifrange nei suoi esiti la stessa strategia di creatività taumaturgica.

¹⁰⁴ PADUANO 1981, 13-36 (in particolare p. 16).

¹⁰⁵ Nel discorso ai vv. 1125 sgg. – «serious and persuasive» (HENDERSON 1987, 196 e vd. anche 1980b, 212) – culmina l'idealizzazione della protagonista, su cui restano ancora fondamentali le osservazioni di MURRAY 1933, 178-179. Ne percorre un aspetto peculiare, la devozione alla comunità, RECKFORD 1987, 304-308.

¹⁰⁶ Con la sola eccezione dell'intervento dell'Ateniense a v. 1147, che comunque documenta l'incomprensione maschile delle idealità proclamate dalla protagonista, perché si associa con miope particolarismo all'accusa di ingratitudine rivolta agli Spartani, mentre Lisistrata subito dopo ne rintuzzerà la pretestuosità imputando la stessa accusa agli Ateniesi (vv. 1149-1156).

In ambedue le situazioni Lisistrata fronteggia vittoriosamente la minaccia, ma è rilevante che nella seconda renda omaggio al sentimento comune con un plurale, βινητιῶμεν «moriamo dalla voglia» (v. 715)¹⁰⁷, di cui, pur non coinvolta di persona, riconosce l'universalità. Nella stessa occasione, è addirittura costretta a ricordare alle sue compagne che il loro desiderio (πόθος) è condiviso dagli uomini, quando proprio l'incoercibilità del desiderio maschile era fondamento e garanzia del piano delle donne:

παύσασθε τῶν τερατευμάτων.
 Ποθεῖτ' ἴσως τοὺς ἀνδρας· ἡμᾶς δ' οὐκ οἶει
 ποθεῖν ἐκείνους; Ἀργαλέας γ' εὖ οἶδ' ὅτι
 ἄγουσι νύκτας. Ἄλλ' ἀνάσχεσθ', ὦγαθαί,
 καὶ προσταλαιπωρήσατ' ἔτ' ὀλίγον χρόνον (vv. 762-766).

Piantatela con queste fandonie. Avete desiderio dei vostri uomini: ma pensate che loro non ne abbiano? Sono sicura che le loro notti sono angosciose. Resistete e sopportate ancora un poco.

Peraltro il πόθος femminile preesisteva al piano stesso, giacché Lisistrata aveva esposto l'imprescindibile bisogno di pace con queste parole:

τοὺς πατέρας οὐ ποθεῖτε τοὺς τῶν παιδίων
 ἐπὶ στρατιᾶς ἀπόντας; Εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι
 πάσαισιν ὑμῖν ἐστὶν ἀποδημῶν ἀνὴρ (vv. 99-101).

Non avete desiderio dei padri dei vostri bambini, che sono lontani, in guerra? So bene che tutte voi avete i vostri uomini lontani¹⁰⁸.

Come è stato notato¹⁰⁹, la dinamica argomentativa evidenzia una smagliatura dell'azione drammatica – lo sciopero sessuale per essere efficace ha bisogno di colpire uomini *presenti* – pur di affermare il principio della guerra distruttrice del sistema familiare e affettivo, sottolineato ai vv. 591-592:

¹⁰⁷ Si tratta di neologismo comico coniato per analogia con verbi in -(ι)ᾶν che connotano malattie; vd. RUTHERFORD 1881, 153.

¹⁰⁸ Sul lessico e il ruolo del desiderio nella commedia vd. ROBSON 2013, 258-261.

¹⁰⁹ VAIÒ 1973, 370.

εἶθ' ἡνίκα χρῆν εὐφρανθῆναι καὶ τῆς ἡβῆς ἀπολαῦσαι,
μονοκοιτούμεν διὰ τὰς στρατιάς.

Quando avremmo potuto essere felici e goderci la nostra giovinezza, per colpa della guerra siamo costrette a dormire sole.

In questa prospettiva si chiarisce una battuta di Mirrina che prelude la scena di seduzione col marito Cinesia, a torto intesa come un semplice vezzo della civetteria¹¹⁰:

φιλῶ φιλῶ ἄγὼ τοῦτον· ἀλλ' οὐ βούλεται
ὑπ' ἐμοῦ φιλεῖσθαι. Σὺ δέ με τούτῳ μὴ κάλει (vv. 870-871)¹¹¹.

Io gli voglio bene, certo, ma è lui che non vuole lasciarsene volere.
Non farmi andare da lui.

Sono i maschi che, ostinandosi a perpetuare la guerra, attuano nei confronti dell'eros una negazione profonda e strutturale, mentre le donne mettono in essere una negazione strategica e provvisoria (ἀλλ' ἀνάσχεσθ', ὦγαθαί, / καὶ προσταλαιπωρήσατ' ἔτ' ὀλίγον χρόνον «resistete e sopportate ancora *un poco*») è l'incoraggiamento decisivo di Lisistrata ai vv. 765-766), una via paradossale per giungere alla sua trionfale restaurazione¹¹².

L'astinenza propugnata da Lisistrata, in quanto volontaria, e

¹¹⁰ Civetteria e seduzione che è ingiustificato attribuire – come HENDERSON 1987, 177 – all'ambiente delle etere piuttosto che a quello familiare; su questa linea si inoltra la tesi più argomentata, ma non persuasiva, di CULPEPPER STROUP 2004, 42-49, secondo cui il momento cruciale della presunta «hetairization» delle mogli ateniesi sarebbe costituito dal giuramento delle donne (vv. 193-237) che trasformerebbe la commedia in un «fantastic, political *Hetärensymposion*» (p. 41). Più convincente FLETCHER (2012, 224-240) che associa la distorsione dei paradigmi nell'articolazione della performance del giuramento alle peculiari trasformazioni sociali messe in atto. Quanto al lavoro di FARAONE (2006, 207-223), credo che la sua speciosa quanto semplificatoria polarizzazione tra le giovani mogli come «sex-crazed "whores"» vs le anziane del semicoro intese come modello di eroismo civico (pp. 212-214) e il doppio ruolo della stessa eroina comica «as an enterprising courtesan and madam» (p. 209) mi esoneri dal discuterlo nei dettagli.

¹¹¹ Vd. l'illuminante commento di WHITMAN 1964, 209: «all that she means is that her husband, merely by being male, stands with the belligerents as a violator of the total vision, peace-love-home. If he will not settle for the whole, he can do without the part».

¹¹² Sul profilo controllato, funzionale allo spazio civico, dell'eros messo qui in campo vd. KONSTAN 1993, 436-440.

non subita come una fatalità¹¹³ si connota quindi come una trasgressione della legge di natura, prima ancora che come un atto sovversivo alla norma sociale che ratificava con la loro esclusione dal corpo politico una piena sottomissione anche al desiderio maschile¹¹⁴. Come nelle due commedie precedenti la trasgressione prelude e motiva il ripristino di una norma più alta e più vasta, dove «l'uomo stia accanto alla donna e la donna all'uomo» (vv. 1275-1276), un precetto che ha insieme valore assoluto e funzione simbolica dell'equilibrio sociale¹¹⁵.

Proprio perché fondato su un desiderio comune, il piano di Lisistrata non può strutturare la parte statutariamente agonale della commedia: l'astinenza sessuale non può neppure rivelarsi alla controparte nella sua natura progettuale perché la sua efficacia consiste nell'ambiguità prolungata in cui mantiene la controparte medesima, avvolgendola nella suggestione preparatoria dell'amplesso e prolungando i preliminari con dilazione esasperante, finché solo alla fine si esprime un rifiuto univoco. Questo scenario, che la commedia rappresenta come situazione privata nel caso di Mirrina e Cinesia, tale deve restare nella moltitudine dei casi che il progetto ha previsto – finché solo quando il disagio generalizzato ha prodotto l'istanza di una soluzione politica, al maschio è consentito di rendersi conto della 'cospirazione'¹¹⁶ con un'espressione che riproduce il modulo tragico della respiscenza sofferente: ἄρτι νυνὶ μανθάνω («ora infine capisco», v. 1008)¹¹⁷.

¹¹³ Vd. *infra*.

¹¹⁴ Nell'unica reazione maschile che sia focalizzata, quella di Cinesia, l'accento non cade mai su un diritto o un privilegio negato, ma sulla sofferenza che da fisica – come tale confermata dall'araldo spartano a v. 1002 – si fa psicologica, con moduli che richiama l'infelicità tragica: *Alc.* 941, *Hipp.* 1408, *Med.* 226; vd. HENDERSON 1987, 176-177; ID. 1980b, 207. In termini generali il tema dell'eccitazione amorosa maschile è associato dalla Nussbaum (2005, 159-161) a una condizione di patologica debolezza rispetto ai modelli culturali e sociologici.

¹¹⁵ «The "female intruder" of the *Lysistrata*, then moves in response to male violation of those ideal values of domestic and inter-Greek relations that encourage the survival of the oikos and of Greece as whole [...]. She has no ambitions for political power and a permanent transformation of the status quo» FOLEY 1982, 12.

¹¹⁶ Le schermaglie di Mirrina erano state prima intese da Cinesia come moti di eccentrica irrazionalità: κάμῃ τ' ἄχθεσθαι ποιεῖς / αὐτῇ τε λυπεῖ. «mi fai star male e soffri anche tu» (vv. 892-893).

¹¹⁷ Cfr. Eur. *Alc.* 940 (anche *Bacch.* 1296); vd. HENDERSON 1980b, 209.

Se esiste dunque un rapporto conflittuale tra i sessi, esso si situa totalmente nell'ambito cognitivo, sia dal punto di vista formale, fra una parte consapevole che lo guida e una ignara che lo subisce, sia da quello dei contenuti: benché condiviso, l'impulso sessuale è per gli uomini un'urgenza cieca, che richiede una soddisfazione momentanea, per le donne un valore che richiede di «crearsi uno spazio solidale e armonico, per diventare il centro di un'esistenza coerente – non più l'intervallo strappato alla guerra, la valvola funzionale alla sua logica»¹¹⁸.

Nella cornice di questa opposizione acquista un alto valore ideologico, per il suo sforzo di riequilibrare le dinamiche tra privato e pubblico, una dichiarata aggressione condotta da Lisistrata contro il probulo in quanto rappresentante della classe politica e dell'establishment ateniese:

All'inizio della guerra abbiamo sopportato, per nostra moderazione, tutto quello che facevate voi uomini. Non ci lasciavate aprir bocca, e peraltro il vostro comportamento non ci piaceva affatto. Stavamo bene attente e spesso, benché fossimo chiuse in casa, sentivamo che avevate preso qualche decisione sbagliata su qualche faccenda importante (vv. 507-511).

...
stavo zitta e a casa. Ma poi venivamo a sapere di qualche altra decisione ancora peggiore della precedente, e chiedevamo: "Come mai vi siete comportati così stupidamente?" (vv. 516-518).

Il probulo è accorso a fronteggiare gli esiti della seconda parte della strategia femminile, un 'piano B' che prende avvio da un'osservazione nazionalistica pretestuosa di Lampitò: mentre dagli Spartani ci si può aspettare un comportamento *δικαίως ἄδολον* «senza imbrogli e ingiustizie» (v. 169), non altrettanto può dirsi della democrazia ateniese, indicata con lo spregiativo *ῥυάχετον*, «feccia» (v. 170), che ha il controllo della flotta e delle risorse finanziarie. Persuasa dall'obiezione, Lisistrata ha peraltro già deciso per un'azione attiva di lotta, condotta con modalità peculiarmente maschili: l'occupazione da parte delle anziane

¹¹⁸ PADUANO 1981, 19.

dell'Acropoli e il blocco del tesoro statale¹¹⁹.

A lungo nell'azione drammatica i due piani saranno mutuamente indipendenti, tranne un'inattesa interferenza del tema dello sciopero sessuale nel confronto con il probulo:

Ma se il soave Eros ed Afrodite spirano desiderio sui seni e le cosce, e agli uomini donano una dolce e robusta tensione, penso che un giorno tra i Greci avremo la gloria di avere finito la guerra (vv. 551-554).

Ma proprio perché il commissario è del tutto ignaro dello sciopero in atto, tale dichiarazione d'intenti risulta indirizzata piuttosto al pubblico stesso¹²⁰, cui non sarà sfuggito l'ironico contrappunto tra l'enunciazione da parte maschile (il probulo e il semicoro di vecchi intervenuti a sgomberare l'Acropoli) dei più inveterati luoghi comuni sulla frivola dissolutezza delle donne (vv. 403-419, 676-679) e il lucido autocontrollo di cui esse sono capaci quando anche il mondo familiare rischia la sopravvivenza¹²¹.

A differenza dallo sciopero sessuale, il 'piano B' che, rivendicando una soggettualità politica femminile, comporta una clamorosa violazione dell'ordine sociale, assume consistenza drammatica solo in quanto è proclamato e contestato e fornisce al contempo l'indispensabile cornice dell'agone¹²² che nella sua articolazione drammatizza organicamente quel corto circuito tra privato e pubblico¹²³ che nello sciopero sessuale si affermava come realtà immediata.

¹¹⁹ Sui diversi modelli di azione politica sottesi ai due piani vd. OLSON 2012, 76 e in più generale 74-79 a n. 119; ma vd. anche KONSTAN 1993, 440.

¹²⁰ «This part of the agon sounds much like the sort of address to the audience that in other plays forms the anapestic section of a parabasis» (HENDERSON 1980b, 199).

¹²¹ *Ibid.*, 196, 204.

¹²² Vd. HULTON 1972, 35.

¹²³ Sulla complessa reciprocità simbolica tra *oikos* e *polis* vd. FOLEY 1982, 6-13 che, in polemica con SHAW 1975, in part. 264-266, sottolinea il ruolo pubblico femminile nella tradizionale partecipazione alla sfera culturale poleica (su cui anche MACDOWELL 1995, 239-243; HENDERSON 1987, XXXII-XXXV; Id. 1980b, 187-188). Sul modello alternativo di solidarietà civica e di relazioni internazionali offerto dalla collettività femminile in virtù della loro emarginazione dai consueti gerarchici circuiti politici maschili, «as an extension of their local organization within Athens itself, a kind of subterranean cohesion outside the public spaces where men regularly convened», vd. KONSTAN 1993, 440-444, in part. 441.

Quando all'inizio della commedia Cleonice giustifica il ritardo delle donne con le incombenze domestiche («c'è chi deve occuparsi del marito, chi svegliare lo schiavo, chi mettere a letto il bambino, chi lavarlo, chi dargli da mangiare», vv. 17-19), Lisistrata ribatte, in tono più ancora che perentorio, definitivo: «Ma ci sono anche altre cose, ben più urgenti di queste» (vv. 20-21)¹²⁴. Nella vita politica, di cui queste parole marcano l'appropriazione, Lisistrata rivendicherà contro il malgoverno degli uomini proprio il modello positivo dell'amministrazione casalinga: al probulo, sbigottito all'idea che le la gestione delle finanze pubbliche passi in mano femminile, viene replicato: «che c'è di strano? Non siamo noi ad amministrare tutto il bilancio di famiglia?» (vv. 494-495). Ma c'è di più: l'azione politica delle donne metterà in campo competenze acquisite nello spazio privato applicando per via metaforica i modi della lavorazione della lana alla ricomposizione di un tessuto sociale di ordine e armonia (vv. 574-586)¹²⁵.

Nel tentativo di giustificare l'esclusione delle donne dalla compagine politica il probulo si appella ancora alla loro marginalità sociale («ma non è assurdo che queste, che con la guerra non c'entrano niente, la trattino con i loro bastoni e i loro gomitoli?», vv. 587-588), ma resta disarmato da una rivendicazione di tremendo spessore: *πρώτιστον μὲν γε τεκοῦσαι / κακπέμψασαι παῖδας ὀπλίτας* («Partoriamo i nostri figli e li mandiamo a fare gli opliti» vv. 589-590).

Sul cruciale tema della guerra si rinserra dunque il discorso politico, che suona però impoverito rispetto alle commedie precedenti nella stessa misura in cui si è logorata la situazione di Atene¹²⁶. La causa della pace rinuncia a fondarsi sulla ricostruzione dell'origine del conflitto¹²⁷ e si esprime con una concisione tautologica, che rispecchia la naturalità dei bisogni primari: *ἀλλ' οὐδὲν δεῖ πρῶτον πολεμεῖν* («Non c'è nessun bisogno di

¹²⁴ Vd. HENDERSON 1980b, 171; BUONAGURO 2012, 3.

¹²⁵ Vd. MOULTON 1981, 49-58, HENDERSON 1987, 141-144; ANDÒ 2005, 63-70.

¹²⁶ Cfr. HENDERSON 1980b, 197-198.

¹²⁷ Sul rilievo di questo tema nella produzione comica del V secolo vd. WRIGHT 2007.

farla, la guerra» v. 497)¹²⁸.

Alla stessa tautologia si appella la causa opposta, ma è la tautologia dell'abitudine, di una logora, ma non per questo meno sinistra coazione a ripetere, ben lontana dal fiammeggiante entusiasmo del Lamaco degli *Acarnesi*¹²⁹: la guerra continua perché non si riesce a intravedere nessuna diversa possibilità. «È come ci salveremo, allora? (πῶς γὰρ σωθησόμεθ' ἄλλως; v. 497)» è la sola reazione da parte del probulo che già prima aveva mostrato di brancolare nel buio, non comprendendo ad esempio l'essenziale dialettica tra politica e finanza: «Perché, si fa la guerra per il denaro?» (διὰ τὰργύριον πολεμοῦμεν γάρ; v. 489)¹³⁰.

È soprattutto perché non comprende le ragioni di merito, le autentiche istanze politiche che il probulo si rifugia nella rivendicazione formalistica del privilegio maschile con un'ostinazione, «non possiamo lasciarci battere dalle donne» (vv. 450-451), che riproduce nel codice comico quella di Creonte nell'*Antigone* (v. 678)¹³¹. Il terreno di scontro resta ancora la parola pubblica e, se al probulo risulta inaccettabile stare ad ascoltare una donna con il velo sul capo (σοί γ', ὦ κατάρατε, σιωπῶ 'γώ, καὶ ταῦτα

¹²⁸ Ai vv. 342-346 il semicoro femminile invoca Atena di proteggere come alleata la loro impresa di salvare «la Grecia e i cittadini dalla guerra e dalla follia» (πολέμου καὶ μανιῶν ὕψαμένας Ἑλλάδα καὶ πολίτας vv. 342-343); sulla dimensione collettiva di quest'ultima, vd. ZUMBRUNNEN 2012, 24-25: «this madness stems from and is manifested through the dysfunction of Athenian democratic politics, understood as the interaction of dishonest and manipulative elites with an irresponsible and inconstant people». L'endiadi πόλεμος – μανία, declinata da Lisistrata anche ai vv. 555-556 (ἦν παύσωμεν πρότιστον μὲν ξὺν ὀπλοισιν / ἀγοράζοντας καὶ μαινομένους), richiama un topos tragico che raggiunge il massimo rilievo, e la massima contraddizione, nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide.

¹²⁹ Una stanca posizione di retroguardia li vede aggrappati alla rievocazione di episodi assurdi ormai nella mitologia patriottica ateniese (vv. 273-282, 283-285, 616-620, 631-635, 667-671); vd. PERUSINO 1998, 58-61. Potendo fare appello solo a una limitata sfera di esperienza, le donne nella parabasi esaltano invece il loro ruolo nel contesto rituale poleico (vv. 636-651); vd. HARRIOTT 1985, 17.

¹³⁰ «La funzione del commissario è qualitativamente così ridotta, così esposta alla violenza di Lisistrata, che non è facile decidere se domande come questa e come altre in seguito siano segnale di smarrita ingenuità o di malafede diversiva» (PADUANO 1981, 111).

¹³¹ Vd. PADUANO 1981, 109 n. 46; SOMMERSTEIN 1990, 176-177. Meno persuasivo il raffronto tra il prologo della stessa tragedia, in particolare i vv. 61 sgg., e quello di *Lisistrata* operato da HENDERSON 1987, 66 e 72; 1980b, 172.

κάλυμμα φορούση / περὶ τὴν κεφαλὴν; vv. 530-531), con ineccepibile ritorsione comica non resterà allora che farlo indossare al probulo stesso, riducendolo con allegria carnascialesca alla condizione femminile¹³²: d'ora in poi πόλεμος δὲ γυναιξὶ μελήσει¹³³, «la guerra sarà affare di donne» (v. 538)¹³⁴.

ABSTRACT

This paper examines the dramatic model adopted by Aristophanes in his 'pacifist' comedies (*Acharnians*, *Peace* and *Lysistrata*). In spite of the ambiguity of the term 'pacifist', since the ideology of non-violence is a completely foreign concept to the thought of ancient Greece, the definition may be justified by the need to define the coherent commitment of Aristophanes against the war, that polarizes the maximum social anomaly, able to disrupt the organization of human activities. This subversion, which involves not only the breaking of the natural order on earth, but also a decay of relations among the Olympian gods, cannot be fought or eradicated without breaking other rules that also have core value for the society as a whole: just thanks to the transgression, the supreme rule is reborn, with an unprecedented *tour de force*.

KEYWORDS

Aristophanes – *Acharnians* – *Peace* – *Lysistrata* - peace - war - subversion and restoration of social values.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALBINI, U., *La Pace di Aristofane: una commedia minore?*, «Parola del Passato», 26, 1971, 14-25.

ANDÒ, V., *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Roma 2005.

¹³² Vd. CARRIÈRE 1979, 126. L'inversione infatti, a differenza delle *Ecclesiazuse*, non è strutturale ma subordinata al ristabilimento dell'ordine tradizionale con la pace: sul carattere temporaneo (e perciò rassicurante) della loro irruzione nella sfera pubblica vd. FOLEY 1982, 7; HENDERSON 1980b, 186.

¹³³ Inversione verbale (e situazionale) dell'omerico πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει (*Il. VI 492*) appena ricordato dal probulo, con cui Ettore cercava di stornare da Andromaca la precoce consapevolezza del suo destino.

¹³⁴ Sulle proiezioni politiche future implicite nel quadro di pace tracciato da *Lysistrata* ai vv. 1112-1178, vd. le considerazioni di MASTROMARCO 2015, 30-34.

- BEARZOT, C., *Soteria oligarchica e soteria democratica tra 411 e 404*, in N. Cusumano, D. Motta (a c. di), *XENIA. Studi in onore di Lia Marino*, Caltanissetta-Roma 2013, 113-122.
- BERTELLI, L., *Gli Acarnesi di Aristofane: commedia della memoria?*, «Seminari Romani», 2, 1999, 39-62.
- BOWIE, A.M., *The parabasis in Aristophanes: Prolegomena, Acharnians*, «Classical Quarterly», 32, 1982, 27-40.
- BOWIE, A.M., *Who is Dicaeopolis?*, «Journal of Hellenic Studies», 108, 1988, 183-185.
- BOWIE, A.M., *Aristophanes. Myth and Ritual*, Cambridge 1993.
- BUONAGURO, H., *Women and War: Language, Sex, and Power in Aristophanes' Lysistrata*, 2012, 1- 8 (<https://www.academia.edu/4894212/>).
- CAMEROTTO, A., *Come diventare un eroe. Le virtù e le imprese di Trygaios Athmones*, «Incontri triestini di filologia classica», 6, 2006-2007, 257-287.
- CAMEROTTO, A., *Guerra e pace. Poteri della parodia*, in Id. (a c. di), *Diafonie. Esercizi sul comico*, Padova 2007, 129-154.
- CAREY, C., *The purpose of Aristophanes' Acharnians*, «Rheinisches Museum», 136, 1993, 245-263.
- CARRIÈRE, J.-C., *Le carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris 1979.
- CASSIO, A.C., *Commedia e partecipazione: La Pace di Aristofane*, Napoli 1985.
- CHRONOPOULOS, S., *The difficult passage from war to peace in Aristophanes' Peace*, 1-11 (<https://www.academia.edu/27368451/>).
- CORSINI, E., *Aspetti della pace in Aristofane*, in R. Uglione (ed.), *La pace nel mondo antico. Atti del Convegno Nazionale di Studi su La Pace nel Mondo Antico (Torino 9-10-11 aprile 1990)*, Torino 1991, 73-93.
- CULPEPPER STROUP, S., *Designing Women: Aristophanes' Lysistrata and the "Hetairization" of Greek Wife*, «Arethusa», 37, 2004, 37-73.
- DETIENNE, M., *La phalange: problèmes et controverses*, in VERNANT 1999², 157-188.
- DEVELIN, R., *Athenian Officials 684-321 B.C.*, Cambridge 1989.
- DOBROV, G.B., *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta 1995.
- Id., *Figures of Play: Greek Drama and Metaphictional Poetics*, Oxford 2001.
- DOVER, K. J., *Aristophanic Comedy*, London 1972.

- EDMUNDS, L., *Aristophanes' Acharnians*, in HENDERSON 1980a, 1-41.
- EHRENBERG, V., *L'Atene di Aristofane. Studio sociologico della commedia attica antica* (tr. it.), Firenze 1957 [Oxford 1943].
- EPSTEIN, P., *Aristophanes on war: Acharnians*, «Animus», 11, 2006, 49-57.
- FANTASIA, U. (a c. di), *Tucidide. La guerra del Peloponneso*, II, Pisa 2003.
- FARAONE, C.A., *Salvation and Female Heroics in the Parodos of Aristophanes' Lysistrata*, «Journal of Hellenic Studies», 117, 1997, 38-59.
- ID., *Priestess and Courtesan: the Ambivalence of Female Leadership in Aristophanes' Lysistrata*, in C.A. Faraone, L.K. McClure (eds.), *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*, Madison 2006, 207-223.
- FILENI, M.G., *I luoghi dell'oratoria nell'Atene di Aristofane: l'agora e la Pnice*, in Angeli Bernardini, P. (a c. di), *La città greca. Gli spazi condivisi*, Convegno del centro internazionale di studi sulla grecità antica, Urbino 26-27 settembre 2012, Pisa-Roma 2014, 75-91.
- FISHER, N.R.E., *Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' Acharnians*, «Greece & Rome», 40, 1993, 31-47.
- FLETCHER, J., *Swearing off sex the women's oath in Aristophanes' Lysistrata*, in EAD. (ed.), *Performing Oaths in Classical Greek Drama*, Cambridge 2012, 220-240.
- FOLEY, H.P., *The "Female Intruder" Reconsidered: Women in Aristophanes' Lysistrata and Ecclesiazusae*, «Classical Philology», 77, 1982, 1-21.
- EAD., *Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, «Journal of Hellenic Studies», 108, 1988, 33-47.
- FORREST, W.G., *Aristophanes' Acharnians*, «Phoenix», 17, 1963, 1-12.
- GIOVANNINI, A., *Les relations entre États dans la Grèce antique: du temps d'Homère à l'intervention romaine (ca. 700-200 av. J.-C.)*, Stuttgart 2007.
- GOMME, A.W., *A Historical Commentary on Thucydides*, II, Oxford 1956.
- GRILLI, A., *Inganni d'autore. Due studi sulle funzioni del protagonista nel teatro di Aristofane*, Pisa 1992.
- EAD. (ed.), *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano 2006.
- HALL, E., *The Aesopic in Aristophanes*, in E. Bakola, L. Prauscello, M. Telò (eds.), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge 2013, 277-297.
- HANSEN, M.H., *How Did the Athenian Ecclesia Vote?*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies» 18, 1977, 123-137.

- ID., *The Athenian Democracy in the Age of Demosthenes: Structure, Principles and Ideology*, (tr. engl.), Oxford-Cambridge 1991.
- HARRIOT, R., *Lysistrata: action and theme*, in J. Redmond (ed.), *Drama, Sex and Politics*, Cambridge 1985 ('Theme in Drama' VII), 11-22.
- HARRISON, A.R.W., *The Law of Athens. Procedure*, Oxford 1971.
- HEATH, M., *Political Comedy in Aristophanes*, Göttingen 1987.
- HENDERSON, J. (ed.), *Aristophanes. Essay in Interpretation*, «Yale Classical Studies», 26, 1980, 1-237 [a].
- ID., *Lysistrata: the play and its themes*, in HENDERSON 1980, 153-218 [b].
- ID. (ed.), *Aristophanes, Lysistrata*, Oxford 1987.
- ID., *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York-Oxford 1991².
- HUBBARD, T.K., *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca-London 1991.
- HULTON, A.O., *The Women on the Acropolis: a Note on the Structure of the 'Lysistrata'*, «Greece & Rome», 19, 1972, 32-36.
- IMPERIO, O., *Parabasi di Aristofane*. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli, Bari 2004.
- KAGAN, D., *The Archidamian War*, Ithaca-London 1974.
- KANAVOU, N., *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin-New York 2011 [a].
- EAD., *Political Myth in Aristophanes: Another Form of Comic Satire?*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies», 51, 2011, 382-400 [b].
- KANNICHT, R., *Aristophanes Redivivus: über die Aktualität der 'Akarner'*, «Dioniso» 45, 1971, 573-591.
- KIRK, G.S., *La guerre et le guerrier dans les poèmes homériques*, in VERNANT 1999², 121-156.
- KONSTAN, D., *Women and the Body Politic: The Representation of Women in Aristophanes' Lysistrata*, in SOMMERSTEIN, HALLIWELL, HENDERSON, ZIMMERMANN 1993, 431-444 [repr. in adapted form in D. Konstan, *Greek Comedy and Ideology*, New York-Oxford 1995, 45-60].
- LANZA, D. (a c. di), *Aristofane. Gli Acarnesi*, Roma 2012.
- LAURIOLA, R., *Aristofane serio-comico. Paideia e geloion. Con una lettura degli Acarnesi*, Pisa 2010.

- LESKY, A., *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, «Sitz. Akad. Wiss., phil. hist. Kl.» 4, Heidelberg 1961.
- MACDOWELL, D.M., *The nature of Aristophanes' Acharnians*, «Greece & Rome», 30, 1983, 143-162.
- ID., *Aristophanes and Athens*, Oxford 1995.
- MANN, K., *The Rejected Eagle in Aristophanes' Peace*, «Mnemosyne», 70, 2017, 299-307.
- MASTROMARCO, G. (a c. di), *Aristofane, Commedie, I*, Torino 1983.
- ID., *Onomasti komodeîn e spoudaiogeloion*, in A. Ercolani (a c. di), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie, Drama: Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*, Bd. 11, Stuttgart 2002, 205-223.
- ID., *Dal Bellerofonte di Euripide alla Pace di Aristofane*, in A. Melero, M. Labiano, M. Pellegrino (eds.), *Textos fragmentarios del teatro griego antiguo; problemas, estudios y nuevas perspectivas*, Lecce 2012, 93-118.
- ID., *Aristofane e le Termopili*, in M. Taufer (a c. di), *Studi sulla commedia attica*, Freiburg im Breisgau, Berlin-Wien 2015, 21-38.
- MAURON, C., *Psychocritique du genre comique*, Paris 1964.
- MOGGI, M. (ed.), *Tucidide. La guerra del Peloponneso*, Milano 1984.
- MOORTON, R.F., *Dionysus or Polemos? The Double Message of Aristophanes' Acharnians*, in F.B. Titchener, R.F. Moorton (eds.), *The Eye Expanded. Life and the Arts in Greco-Roman Antiquity*, Berkeley 1999, 24-51.
- MOROSI, F., *Prometeo comico. Un paradigma trascurato nella Pace di Aristofane*, «Dioniso», n.s. 3, 2013, 61-96.
- ID., *Su e giù, qua e là. Lo spazio in Aristofane*, Diss. SNS di Pisa 2018 (di prossima pubblicazione).
- MOULTON, C., *Aristophanic Comedy*, Göttingen 1981.
- MURRAY, G., *Aristophanes. A Study*, Oxford 1933.
- NEWIGER, H.-J., *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München 1957.
- ID., *War and Peace in the Comedy of Aristophanes*, in HENDERSON 1980a, 219-237 [=Krieg und Frieden in der Komödie des Aristophanes, in A.D. Skiadas (ed.), *ΔΩΦΗΜΑ: Hans Diller zum 70. Geburtstag. Dauer und Überleben des antiken Geistes*, Athens 1975, 175-194].

- NUSSBAUM, M.C., *The Comic Soul: Or, This Phallus That Is Not One*, in V. Pedrick, S.M. Oberhelman (eds.), *The Soul of Tragedy: Essays on Athenian Drama*, Chicago 2005, 155-180.
- OLSON, S.D., *Names and Naming in Aristophanic Comedy*, «Classical Quarterly», 42, 1992, 304-319.
- ID. (a c. di), *Aristophanes, Peace*, Oxford 1998.
- ID. (a c. di), *Aristophanes, Acharnians*, Oxford 2002.
- ID., *Lysistrata's Conspiracy and the Politics of 412 BC*, in C.W. Marshall, G. Kovacs (eds.), *No Laughing Matter. Studies in Athenian Comedy*, London 2012, 69-81.
- PADUANO, G. (a c. di), *Aristofane. Gli Acharnesi, Le Nuvole, Le Vespe, Gli Uccelli*, Milano 1979.
- ID. (a c. di), *Aristofane, Lisistrata*, Milano 1981.
- ID. (a c. di), *Aristofane, Pace*, Milano 2002.
- ID. (a c. di), *Il teatro antico*, Bari-Roma 2005.
- ID. (intr.), LAURIOLA, R. (a c. di), *Aristofane. Gli Acharnesi*, Milano 2008.
- PARKER, L.P.E., *Eupolis or Dicaeopolis?*, «Journal of Hellenic Studies», 111, 1991, 203-208.
- PERUSINO, F., *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino 1986.
- EAD., *I coreuti "Piedi di lupo" nella "Lisistrata" di Aristofane*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 58, 1998, 57-67.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A.W., *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1988² (riv. e corr. Gould, J., Lewis, D.M.).
- POE, J.P., *Entrances, Exits, and the Structure of Aristophanic Comedy*, «Hermes», 127, 1999, 189-207.
- PRETAGOSTINI, R., *Gli inurbati in Atene durante la guerra archidamica nelle commedie di Aristofane*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 32, 1989, 77-88.
- PRITCHARD, D.M., *Public Spending and Democracy in Classical Athens*, Austin (Tex.) 2015.
- PRITCHETT, W.K., *The Greek State at War, Part II*, Berkeley-Los Angeles-London 1974.
- RAU, P., *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967.

- RECKFORD, K.J., *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, Chapel-Hill & London 1987.
- REINDERS, P., *Demos Pykrites. Untersuchungen zur Darstellung des Demos in der Alten Komödie*, Stuttgart-Weimar 2001.
- ROBERTS, J.T., *Accountability in Athenian Government*, Madison Wi. 1982.
- ROBSON J., *The Language(s) of Love in Aristophanes*, in E. Sanders, C. Thumiger, C. Carey, N.J. Lowe (eds.), *Erôs in Ancient Greece*, Oxford 2013, 251-266.
- RUSO, C. F., *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984.
- RUTHERFORD, W.G. (a c. di), *The new Phrynichus: being a revised text of the Ecloga of the grammarian Phrynichus*, London 1881.
- SCHIRRU, S., *La favola in Aristofane*, Berlin 2009.
- SHAW, M., *The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama*, «Classical Philology», 70, 1975, 255-266.
- SICKING, C.M.J., *Aristophanes Laetus?*, in R.E.H. Westendorp Boerma (ed.), *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ: Studia Aristophanea Viri Aristophanei W.J.W. Koster in Honorem*, Amsterdam 1967, 115-124 (= Id., *Distant Companions. Select Papers*, Leiden-Boston-Köln 1998, 77-84).
- SIDWELL, K., *Aristophanes the Democrat*, Cambridge 2009.
- SLATER, N.W., *Space, character and ἀπάτη: transformation and transvaluation in the Acharnians*, in SOMMERSTEIN, HALLIWELL, HENDERSON, ZIMMERMANN 1993, 397-415.
- Id., *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia 2002.
- SOMMERSTEIN, A.H. (ed.), *The Comedies of Aristophanes*, 7: *Lysistrata*, Warminster 1990.
- SOMMERSTEIN, A.H., HALLIWELL, S., HENDERSON, J., ZIMMERMANN, B. (edd.), *Tragedy, comedy and the polis. Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari 1993.
- SOMMERSTEIN, A.H., *Lysistrata the Warrior*, in *Talking about Laughter and other studies in Greek comedy*, Oxford 2009, 223-236.
- STARKIE, W.J.M., *The Acharnians of Aristophanes*, London 1909 (repr. Amsterdam 1968).
- DE STE. CROIX, G.E.M., *The Origins of the Peloponnesian War*, London 1972.

- TELÒ, M., *Embodying the Tragic Father(s): Autobiography and Intertextuality in Aristophanes Author(s)*, «California Studies in Classical Antiquity», 29, 2010, 278-326.
- THUMMER, E. (ed.), *Pindar. Die Isthmischen Gedichte, I. Analyse de pindarischen Epinikien. Text und Übersetzung*, Heidelberg 1968.
- TRELAWNY-CASSITY, L., «Comic Patriotism» in *Times of War: Aristophanes Acharnians*, 2008, 1-9 (<https://www.academia.edu/>).
- TREU, M., *Diceopoli e il 'Falso-Giusto'. Gli Acarnesi di Aristofane tra verità e finzione*, «Deus ex machina», 2, 2011, 357-371.
- TUCI, P.A., *La fragilità della democrazia. Manipolazione istituzionale ed eversione nel colpo di Stato oligarchico del 411 a.C. ad Atene*, Milano 2013.
- VAIO, J., *The manipulation of Theme and Action in Aristophanes' Lysistrata*, «Greek Roman, and Byzantine Studies», 14, 1973, 369-380.
- VERNANT, J.P. (ed.), *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris 1999² [1968].
- WESTLAKE, H.D., *The Lysistrata and the War*, «Phoenix», 34, 1980, 38-54.
- WHITMAN, C., *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge MA 1964.
- WORTHINGTON, I., *Aristophanes' Knights and the Abortive Peace Proposals of 425 B.C.*, «L'Antiquité Classique», 56, 1987, 56-67.
- WRIGHT, M., *Comedy and the Trojan War*, «Classical Quarterly», 57, 2007, 412-431.
- ZIMMERMANN, B., *Krieg and Frieden im attischen Drama des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, «ΕΛΛΗΝΙΚΑ», 51, 2001, 265-281.
- ZUMBRUNNEN, J., *Aristophanic Comedy and the Challenge of Democratic Citizenship*, Rochester 2012.
- ZUNINO, M., [Xen.] Αθηναίων Πολιτεία 2.17: *il δῆμος assente, gli altri e il fallimento della pace di Nicia*, «Hermes», 137, 2009, 285-301.

MATTEO VERZELETTI

La Nef di Élémir Bourges e i suoi modelli epici

Considerando il silenzio dal quale è oggi avvolta la sua figura, in pochi crederebbero all'importanza che Élémir Bourges ebbe in vita. Nato nel 1852 nel paese provenzale di Manosque, nel 1874, con l'intento di dedicarsi alle lettere, si stabilì a Parigi, città nei cui dintorni graviterà fino alla morte, avvenuta nel 1925. Sebbene già munito di una solida cultura e con diversi tentativi romanzeschi alle spalle, sarà lì che vivrà le esperienze più significative e la consacrazione: segnalatosi su numerose riviste come giornalista culturale e critico poliedrico, si occupò di letteratura, arte e musica, guadagnandosi inoltre reputazione di romanziere di grande levatura grazie ai volumi *Sous la hache* (1883), *Le crépuscule des dieux* (1884) e *Les oiseaux s'envolent et les fleurs tombent* (1893), frutto di lunghe lavorazioni e revisioni meticolose. Ottenne fama di figura al tempo stesso influente e appartata, intrecciò rapporti con Joris-Karl Huysmans, Stéphane Mallarmé, Joséphin Péladan, Auguste de Villiers de l'Isle-Adam e numerosi altri nomi del mondo delle arti e, nel 1900, entrò a far parte dell'Académie Goncourt in qualità di maggior prosatore vivente¹. Dedicò gli ultimi decenni della propria vita a un'opera monumentale: *La Nef*. Circondato dalla venerazione dei discepoli (alcuni dei quali, come Paul Drouot e André Fernet, non sopravvivranno al primo conflitto mondiale al pari dell'unica figlia Sita, morta di tubercolosi nel 1915), nonché dall'ammirazione dei membri della nuova leva letteraria, come Guillaume Apollinaire, André Gide e gli italiani Filippo Tommaso Marinetti, Giuseppe Ungaretti e Ricciotto Canudo, dal 1893 al 1922 Bourges lavorò a questo ambiziosissimo dramma irrapresentabile (forma derivata dall'amato *Faust*

¹ BUZZINI 1951, 257.

goethiano²) con l'intento di raccontare l'avventura dello spirito umano dagli albori all'attualità, muovendo dalla traccia del *Prometeo incatenato* di Eschilo.

Salutata da alcuni come un capolavoro, da altri criticata e dai più ignorata³, *La Nef* non sollevò, né ha sollevato nel secolo che ci separa da essa, grande interesse, al punto da non essere mai ristampata; ciò a dispetto delle grandi lodi tributate tanto all'opera quanto all'autore in due fra i maggiori saggi che affrontano la storia millenaria del mito di Prometeo e delle sue innumerevoli riezioni: in *Prométhée. Histoires du Mythe, de ses Origines orientales à ses Incarnations modernes* (1974), Jacqueline Duchemin dedica a *La Nef* addirittura un intero capitolo⁴, fitto di dotte osservazioni sulle sue fonti moderne e antiche e di lodi tanto significative quanto ponderate; nel monumentale *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* (2001), invece, Raymond Trousson si sofferma su *La Nef* per il non trascurabile spazio di otto pagine⁵ in cui, oltre a porre nel giusto rilievo le qualità dell'opera, confuta anche la visione che vorrebbe in Élémir Bourges un relitto del Simbolismo sopravvissuto fino agli anni Venti, sottolineando come invece *La Nef* sia un cavo teso su un abisso che porta dal Romanticismo⁶ fino al cuore del Novecento e a Camus⁷. Non è un caso se proprio la celebre sentenza di quest'ultimo: «L'homme ne fait qu'inventer Dieu pour ne pas se tuer. Voilà le résumé de l'histoire universelle jusqu'à ce moment»⁸ potrebbe essere la miglior sintesi de *La Nef* mai tracciata. La temperie simbolista, ad ogni modo, ben spiega numerosi aspetti dell'opera, a partire dall'argomento. Prometeo è figura di sicuro successo presso gli artisti di tale ambiente, qualsiasi fosse il loro campo d'azione. Giustappunto Joséphin Péladan, amico di Bourges per un non trascurabile torno di tempo e artefice della sua breve militanza nelle file della *Rose-Croix esthétique*

² LEBOIS 1952, 242.

³ TROUSSON 2001, 541-542.

⁴ DUCHEMIN 1974, 169-179.

⁵ TROUSSON 2001, 541-548.

⁶ TROUSSON 2001, 546.

⁷ TROUSSON 2001, 548. Il parallelo fra *La Nef* e Camus era già stato tracciato da LEBOIS 1952, 352, che lo stesso Trousson richiama.

⁸ LEBOIS 1952, 352.

que⁹, pubblicò nel 1895 una discussa *Prométhéide*¹⁰, opera che *La Nef* non manca di omaggiare con allusioni e finanche citazioni letterali¹¹. Altri significativi Prometei simbolisti presero vita grazie ai pennelli di Gustave Moreau, in una tela assai apprezzata da Bourges¹², e di Odilon Redon, a lungo sodale del romanziere di Manosque in diverse iniziative e suo compagno nei lunghi soggiorni presso l'eremo di Samoï-sur-Seine¹³; né pare una coincidenza che Redon facesse parte del circolo uso a riunirsi presso la libreria *L'Art Indépendant* per discutere di occultismo sotto la guida di Stéphane Mallarmé, da cui certi echi occultisti ravvisabili ne *La Nef*, da considerarsi sempre nel contesto della *Rose-Croix esthétique*, cui lo stesso Mallarmé non fu alieno¹⁴.

Stante tale intrico di ispirazioni, non stupisce che *La Nef* sia pressoché impossibile da riassumere nelle pieghe allegoriche dei singoli episodi; essa, tuttavia, non presenta un'architettura complessa. Divisa in un Prologo e in trentadue scene, la vicenda si apre con i paesaggi cosmici e primordiali di una notte in cui i tormenti di Prometeo vengono temporaneamente sospesi e risuona la profezia della futura liberazione; la quale in effetti avviene mille anni più tardi, a opera di Eracle che, dopo una strenua lotta contro Efesto, sotto gli occhi degli Argonauti scioglie il titano dalle catene. Può dunque avere inizio una nuova età dell'oro in

⁹ SCHWAB 1948, 162. Riguardo la possibilità di ricostruire con precisione i rapporti di Bourges con tale consorteria Lebois si mostra tuttavia recisamente pessimista (LEBOIS 1952, 48).

¹⁰ Per un inquadramento della *Prométhéide* di Péladan cfr. VERNA 2000, 267-312 e VERNA 2013, con ulteriori indicazioni bibliografiche.

¹¹ Dell'intertestualità fra *La Nef* e la *Prométhéide* chi scrive ha fornito diversi esempi nella tesi di laurea magistrale (*La Nef di Élémir Bourges. Introduzione, traduzione e commento*, discussa il 14 luglio 2015 presso la sede di Brescia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore). Rimarchevole è inoltre il ritorno ne *La Nef* di diverse problematiche sollevate dal cristianeggiante *Prométhée* di Edgar Quinet (DUCHEMIN 1974, 112-113 n. 15 e 117 n. 22), echi del quale risuonano anche nell'opera di Péladan (AWAD 1963, 401-403).

¹² LEBOIS 1952, 212. Non disgiunta dall'apprezzamento è forse la circostanza che vede il contegno del titano nella tela di Moreau non troppo dissimile da quello che assumerà ne *La Nef*, come nota lo stesso Lebois (cfr. LEBOIS 1952, 52).

¹³ SCHWAB 1948, 164. Circa la fortuna della figura di Prometeo nella pittura simbolista, con particolare riferimento ai dipinti di Redon e Moreau, cfr. BOLPAGNI 2013, 377-382.

¹⁴ LEBOIS 1952, 51.

cui Prometeo guarirà i mali degli uomini per mezzo del cuore di Pandora, morta da tempo e ormai fusasi con la terra; il tentativo tuttavia fallisce, né potrà riuscire finché regnerà Zeus. Per assaltare l'Olimpo, con l'aiuto di Cabiri e Telchini vengono forgiate delle ali gigantesche, simbolo dell'Ideale, ma l'iniziativa è frustrata dall'intervento delle Erinni. Dopo aver affrontato il proprio stesso fantasma, ancora incatenato, Prometeo riesce infine ad abbattere gli dei dell'Olimpo, che scompaiono in un rogo. La liberazione umana non è però compiuta: dopo aver tentato invano di fondare il nuovo Olimpo degli uomini, Prometeo si confronta in serrate dispute teologiche con una serie di entità divine, da Zeus a Urano al Serpente di Gea, che tentano di convertirlo rispettivamente al deismo, al panteismo e al materialismo¹⁵, venendo sempre rifiutate. Nell'estremo tentativo di liberare l'umanità dal male, Prometeo decide di plasmare nell'argilla l'uomo nuovo, al quale fornisce la fiamma dell'intelligenza, ma non quella del desiderio. Non potendo l'una sussistere senza l'altra, il nascituro è destinato alla cecità. Così Prometeo, delusi alfine i propositi di palingenesi, si allontana dalla rupe col figlio sulle spalle, in cerca della luce che possa guarirlo, mentre in una nuova alba del mondo gli Argonauti ripartono alla volta della Colchide con la nave Argo ed Eracle innalza lodi alla natura rinnovata.

Tale rapida escursione permette di apprezzare solo di sguincio la vastità di temi e suggestioni che sostanziano *La Nef*, ma ne dà comunque un saggio significativo. Se già la lunga gestazione suggerisce una gran copia di ricerche e un indefesso *labor limae*, le testimonianze contenute nell'epistolario dello stesso Bourges forniscono dati più precisi: nel 1895, ovvero dopo soli due anni di lavoro, risultava già essersi procurato circa centocinquanta volumi limitatamente alle questioni filosofiche fin lì toccate¹⁶. I materiali che confluiscono nell'opera sono numerosissimi e dei più diversi: su di essi si sono soffermati in particolare due discepoli di Bourges, Louis Buzzini, che godette di protratta e intima frequentazione col maestro, e André Lebois, in saggi sovente ricchi

¹⁵ LÉBOIS 1952, 323.

¹⁶ BUZZINI 1951, 93.

di annotazioni preziose¹⁷.

Non di sola filosofia, però, l'autore armò la propria nave: fin dalla scelta del soggetto è evidente un'ispirazione all'antichità classica. Che egli provasse per la letteratura greca un interesse ben più profondo della semplice fascinazione è circostanza già nota: in una lettera del 7 febbraio 1896 confessò a Henri Clouzot di rileggere i classici greci «pour la trentième fois» e di sentirsi «tout grec depuis quatre ou cinq ans»¹⁸, *id est* da quando lavorava a *La Nef*; eppure, un'analisi rigorosa delle fonti classiche non è mai stata compiuta. I tre principali commenti dedicati all'opera sono infatti lontani tanto da un'impostazione filologica quanto da qualsiasi pretesa di sistematicità: il primo in ordine di tempo fu un articolo di Émile Bernard risalente al 1910 (con oggetto, quindi, la prima parte pubblicata nel 1904), che a dispetto del titolo *Analyse de 'La Nef' d'Élémir Bourges*¹⁹ consiste in un riassunto delle vicende mitiche alle quali l'opera si ispira, da Prometeo agli Argonauti, da Eracle ai Titani, condotto con taglio essenzialmente divulgativo. Gli altri due sono i sopracitati lavori di Buzzini e Lebois, dei quali il primo ha un carattere il più delle volte cursorio e poco propenso alla citazione testuale, mentre il secondo, che pure conduce un'analisi più approfondita, risulta non privo di criticità.

Quando si tratta di fonti antiche gli esegeti de *La Nef* sono poco propensi a muoversi oltre l'ovvio antecedente dell'*Inca tenato* eschileo. Certo fu lo stesso Élémir Bourges a suggerire tale direzione, dichiarando che considerava propri predecessori soprattutto Eschilo e Shelley²⁰; il silenzio sulle fonti più antiche rimane tuttavia poco comprensibile, soprattutto alla luce di alcune intuizioni avanzate dallo stesso Lebois. In un commento circa la sintassi de *La Nef*, infatti, egli la definisce «plutôt pélasgique qu'hellénique»²¹: qualsiasi cosa ciò voglia dire, non

¹⁷ Numerose osservazioni in merito si trovano sparse nell'intero volume di BUZZINI 1951; cfr. inoltre LEBOIS 1952, 321-342.

¹⁸ LEBOIS 1952, 322.

¹⁹ BERNARD 1910.

²⁰ BUZZINI 1951, 96.

²¹ LEBOIS 1952, 384.

pare irragionevole connetterlo alla definizione de *La Nef* quale opera dal clima «plus pré-hellénique qu'Eschylien» avanzata dallo stesso Lebois quando ricorda come il maestro anteponesse alle sculture fidiane dei frontoni del Partenone i marmi di Egina²². Se tali affermazioni, invero pedestri all'orecchio di un antichista, sono da intendersi nel senso di una preponderante suggestione di Bourges per la greicità antecedente all'età classica, come sembra a chi scrive, stupisce lo scarso rilievo dato a due autori come Omero ed Esiodo, appena menzionati tanto da Buzzini quanto da Lebois.

A una lettura attenta, infatti, gli elementi omerici presenti ne *La Nef* sono numerosi, né ciò deve stupire: durante gli studi liceali a Marsiglia, Bourges si segnalò come studente assai brillante, tanto da ricevere diversi premi e anche un precoce impiego come precettore del figlio del prefetto²³; per giunta, la profondità di tali riferimenti, che si spingono sovente oltre la semplice citazione, testimonia di un'intelligenza del testo antico figlia vieppiù della passione che del ricordo scolastico. Alla luce di ciò risulterà ancor più comprensibile il rapporto intertestuale intrecciato con Esiodo, primo narratore conosciuto del mito prometeico.

Scilla e Cariddi sono figure archetipe dell'immaginario occidentale. Nella scena IX de *La Nef, L'épée contre Zeus*, per mezzo di una spada di fuoco Prometeo lancia contro l'Olimpo un devastante attacco che scuote l'ecumene intera:

Ecoutez le cri assourdissant! La gueule de Charybde aboie; Scylla, ceinte de vapeurs, râle, au fond de sa caverne, entourée de ses monstres squameux²⁴.

Qui Bourges richiama da presso la descrizione dei due mostri tracciata in *Od.* XII 85-106: i due verbi *aboie* e *râle* alludono ai vv. 85-87, in cui di Scilla si dice che «ναίει δεινὸν λελακυῖα / τῆς ἧ

²² LÉBOIS 1952, 331.

²³ BUZZINI 1951, 249-250.

²⁴ BOURGES 1922, 106. «Ascoltate il grido lacerante! Latra la gola di Cariddi, ringhia Scilla cinta di vapori, attornata da mostri squamosi sul fondo del suo baratro» (la traduzione, al pari di tutte le seguenti, è di chi scrive).

τοι φωνή μὲν ὄση σκύλακος νεογυλῆς / γίγνεται»²⁵; anche la «caverne» sul cui fondo la creatura vive trova riscontro in XII 93-94, in cui viene designata σπεῖος e βερέθρος. A dispetto di chi ravvisò ne *La Nef* nient'altro che del «bavardage grandiose»²⁶, Bourges mostra qui mirabili capacità di sintesi, condensando in un breve passo i caratteri salienti di un modello ben più ampio e reinterpretandoli sottilmente: non sarà sfuggito che ne *La Nef* Cariddi «aboie», laddove nell'ipotesto era Scilla a possedere tratti canini.

Tuttavia *La Nef*, come già detto, sa spingersi oltre la semplice citazione. Nel XXIV libro dell'*Iliade* ha luogo l'incontro fra Achille e Priamo per la restituzione del corpo di Ettore. La lamentazione dei destini umani condotta dal commosso Pelide muove dall'immagine di Zeus che dalla soglia d'Olimpo assegna ai mortali beni e mali attinti da due vasi (vv. 525-533), considerata uno dei passi fondamentali nella storia del concetto di δίκη. Ne *La Nef* reminescenze di tale episodio affiorano in ben tre luoghi, dei quali il primo è già significativo: in conclusione alla già citata scena IX, Prometeo evoca la figura di Ate²⁷:

Déjà Atè, mêlant dans l'urne les sorts sanglants des combats, en re-
tire pour le fils de Kronos, l'éternel exil et la défaite²⁸.

L'estrazione dei destini, qui eseguita tramite un'urna in luogo dei πίθοι iliadici, ha una certa assonanza con quella compiuta da Zeus. Quando più avanti, nella scena XX, *La chaîne d'or de Zeus*, Prometeo affronta il signore dell'Olimpo in persona, quest'ultimo lo avverte che nel mondo

le mal [...] est mêlé au bien, dans une trame tellement serrée et indes-
tructible, que l'univers doit être ce qu'il est, ou retomber au chaos²⁹.

²⁵ «Vive; orrendamente latrando: la voce è come quella di cagna neonata» (trad. it. di CALZECCHI ONESTI 1963).

²⁶ BEAUNIER 1922, 225.

²⁷ Figura anch'essa omerica. Cfr. *Il.* IX 502-512; XIX 91-136.

²⁸ BOURGES 1922, 108. «Già Ate, rimestando nell'urna le sorti sanguinose delle lotte, estrae per il figlio di Crono l'eterno esilio e la disfatta».

²⁹ BOURGES 1922, 251. «Il male è mescolato al bene in una trama tanto stretta e indissolubile che l'universo deve essere ciò che è, oppure ricadere nel caos».

Sebbene vada filosoficamente ben oltre, tale descrizione presuppone una situazione simile a *Il. XXIV 527-530*; il riferimento alla mescolanza degli elementi opposti è anche in Omero, dove al v. 529 appare proprio il participio aoristo ἀμμείξας. La prova più solida a sostegno dell'influenza di tale passo su Bourges si trova però, a segno della sua persistenza, molto più avanti nell'opera, nella scena XXVI, intitolata *Un arrêt dans la chute*. Di fronte a Prometeo, gli Argonauti dichiarano:

La science et l'ignorance sont nées jadis, au même instant que les hommes et les dieux, mais ceux-ci, étant les plus puissants, ont gardé pour eux seuls la sagesse³⁰.

In *Il. XXIV 525-526* il processo è il medesimo: ὡς γὰρ ἐπεκλώσαντο θεοὶ δειλοῖσι βροτοῖσι, / ζῶειν ἀχνυμένοις· αὐτοὶ δὲ τ'ἀκηδέες εἰσὶ³¹. Alla polarità dolore-assenza di pena Bourges ha sostituito sapienza e ignoranza, ma la composizione del ragionamento è identica.

Sebbene non tutte le citazioni di Omero presenti nel testo³² raggiungano una simile pregnanza, essendo in numerosi casi il dato omerico prima radice di una tradizione ramificatasi nei millenni (come nell'allusione ai sacerdoti di Dodona contenuta nella scena XXVIII³³), alcune non possono essere spiegate che con Omero. Oltre agli esempi già menzionati, è il caso di un'allusione contenuta nella scena XXXI (*La plainte dans la nuit*):

³⁰ BOURGES 1922, 325. «La sapienza e l'ignoranza sono nate da lungo tempo, nello stesso istante di uomini e dei, ma questi ultimi, essendo più potenti, per sé soli hanno tenuto la saggezza».

³¹ «Gli dei filarono questo per i mortali infelici: vivere nell'amarezza; essi, invece, son senza pene» (trad. it. di CALZECCHI ONESTI 1950). La convinzione che gli dei abbiano destinato agli uomini la negatività per riservare a sé la controparte positiva nasce ben prima di Omero. Nell'*Epoëa di Gilgamesh*, il re di Uruk in cerca dell'immortalità incontra Siduri, la donna della vigna, che lo ammonisce: «Quando gli dei crearono l'uomo, gli diedero in fato la morte, ma tennero la vita per sé» (trad. it. di SANDARS 1986, 134). In parte affine è anche il racconto del *Genesi* (II 16-17).

³² Nel commento alla versione italiana approntata da chi scrive per la stesura della tesi magistrale (cfr. *supra* n. 11), i passi con radici omeriche risultano più di quaranta.

³³ Oltre che in *Il. XVI 233-235*, lo stravagante stile di vita dei sacerdoti di Dodona è oggetto anche di un'allusione nelle *Trachinie* sofoclee (1166-1167).

Ne scrute pas ainsi tes maux, mais fie-toi à ton père, ô enfant, et puisque les geôlières du sort, les amères Ilythies tirent déjà, pour ta venue, les verroux de la matrice, accepte la lumière du jour... Ne crains rien³⁴.

Notevole che si parli non di Ilizia, bensì di Ilizie, le divinità del parto, che nell'*Iliade* oscillano fra il plurale e il singolare poi divenuto norma nel greco post-omerico: la volontà di risalire alla prima fonte si manifesta qui in tutta la sua evidenza.

I rapporti intertestuali, già non disprezzabili nel caso di Omero, risultano ancor più rilevanti qualora si considerino le opere esiodee, riguardo alle quali il silenzio della critica si fa ancora più sorprendente: la sola volta in cui si sia stabilito un legame diretto de *La Nef* con i poemi di Esiodo, i risultati sono stati deludenti. «D'Hésiode (*Théogonie* et *Travaux*), Bourges retient l'amour du Titan pour la race humaine»³⁵: tale l'unico legame ammesso da Lebois. Eppure a una lettura attenta i debiti de *La Nef* nei confronti del poeta di Ascra, segnatamente con la *Teogonia*, sono quasi altrettanto numerosi di quelli col *Prometeo incatenato*. Non risultano pochi, infatti, gli elementi che trascendono la mediazione eschilea per ricollegarsi direttamente a Esiodo.

Vero è che riguardo a diversi elementi Bourges preferisce la versione eschilea, sicché ne *La Nef* luogo dell'azione è la rupe e non la colonna (κίωνα) esiodea (*Th.* 522). Ancora, Prometeo è costantemente invocato quale figlio di Gea secondo la lezione di Eschilo (*Prom.* 210), mentre Esiodo lo dice figlio di Climene (*Th.* 507-510); si potrebbe obiettare che per mezzo del padre Giapeto Prometeo discende ugualmente da Gea, ma di fronte alla probante attestazione dell'*Incatenato* tale osservazione risulterebbe un mero sofisma.

Ad ogni modo, numerose raffigurazioni di divinità presentano caratteri tutt'altro che eschilei: è il caso di Oceano, che nell'*Incatenato* si proponeva per il ruolo di mallevadore del Titano presso

³⁴ BOURGES 1922, 419. «Non fissare così i tuoi mali, ma fidati di tuo padre, o bambino, e poiché le carceriere del destino, le amare Ilizie aprono già, per la tua venuta, le serrature della matrice, accetta la luce del giorno... Non temere».

³⁵ LÉBOIS 1952, 323. Il legame di Prometeo con gli umani è del resto il tema precipuo dell'opera, ciò che la apparenta con Goethe (DUCHEMIN 1974, 66).

Zeus e, pur non privo di elementi caricaturali³⁶, risultava uno dei personaggi principali del dramma³⁷. Di tutto ciò ne *La Nef* non v'è traccia: Oceano viene evocato con i tratti di una divinità arcaica, senza mai apparire sulla scena, e arduo è distinguere i casi in cui ci si riferisce a lui come divinità delle acque o come nudo elemento naturale. Quest'ultimo è senza dubbio il caso dell'apparizione, nella scena IV, *Le grand matin du monde*, dei quattro spiriti del mondo i cui carri annunciano stridendo l'ormai imminente crollo del potere di Zeus; come esplicitato dalle stesse didascalie di scena³⁸, nonché dalla testimonianza di Louis Buzzini³⁹, i quattro spiriti sono mero simbolo dei quattro elementi: Iperione del fuoco e Oceano dell'acqua, mentre Tifeo ed Estia rappresentano rispettivamente l'aria e la terra. In tutto ciò è agevole osservare che, se l'Oceano de *La Nef* nulla ritiene di Eschilo, meno ancora ha di esiodeo; ma così non è per gli altri nomi scelti a evocare gli elementi: se l'identificazione di Tifeo con i venti si accorda infatti con *Th.* 869, in cui Esiodo dice che ἐκ δὲ Τυφέος ἔστ' ἀνέμων μένος ὑγρὸν ἀέντων, l'ultimo dato in particolare merita di essere approfondito; la menzione di Estia, infatti, si inserisce in uno degli aspetti più intricati e problematici de *La Nef*, la figura di Gea.

La doppia nominazione Gea-Estia percorre l'intera opera senza essere mai spiegata per espresso. A prima vista Estia parrebbe depositaria degli aspetti oscuri e inferi della terra, mentre Gea di quelli positivi: la prima è infatti invocata con epiteti inequivocabili quali «toute noire»⁴⁰ e «sombre»⁴¹, che mai si segnalano fra gli attributi di Gea, alla quale si allude come madre di Prometeo, dei Giganti e dei Titani⁴², nonché di tutti i viventi. Anche Estia non è però priva di connotati positivi. Dopo averla insignita dell'epiteto «bienveillante», così la descrive Prometeo:

³⁶ Si veda in proposito PATTONI 1998, con ulteriore bibliografia critica.

³⁷ Oceano è uno dei personaggi maggiormente presenti in scena (esattamente per centotredici versi: *Prom.* 284-396).

³⁸ BOURGES 1922, 57.

³⁹ Cfr. BUZZINI 1951, 167.

⁴⁰ BOURGES 1922, 43.

⁴¹ BOURGES 1922, 80.

⁴² BOURGES 1922, 2. La maternità di Giganti e Titani è una volta di più in perfetto accordo con quanto narrato da Esiodo in *Th.* 131-138 e *Th.* 185.

Gardienne de la vie et des mondes, peut-être m'avertit-elle ainsi, avec un soin maternel, que le grand flambeau du destin doit, pour guider les siècles désormais, en accord avec mon nouveau règne, recevoir, lui-même, un feu nouveau⁴³.

In questo passo riecheggia, riferita ad Estia, la funzione di benevola consigliatrice che Gea già ricopriva nella *Teogonia*. È curioso che quando invece tale funzione sia attribuita alla stessa Gea, essa risulti rovesciata. Se in Esiodo (*Th.* 884) ella esorta gli dei olimpi a scegliere Zeus come βασιλεύς, sancendo l'inizio del regno del Cronide, ne *La Nef* compie l'esatto contrario: nella chiusa della scena I, gli Argonauti riconducono ai «prodiges envoyés par Gaia»⁴⁴ l'ispirazione che li ha spinti a mettersi in cerca di Prometeo, dando avvio alla catena di eventi che porterà alla detronizzazione dell'Olimpio. Nella scena XXIX, *Prométhée pétrisseur d'argile*, ella si manifesta in prima persona, segnalata dall'indicazione di scena «La Terre», per dissuadere Prometeo dal dar vita a un nuovo figlio, capostipite dell'umanità libera dal dolore che il titano intende generare. Anche in questo caso, seppur con diverso mezzo, il comportamento esiodico è rovesciato: la consigliatrice non esorta benevola, bensì vieta con fermezza.

L'unica differenza fra le due sembrerebbe dunque il ruolo materno, riferito a Gea e non a Estia. Sembra confermarlo la stessa Terra che, sempre scorrendo con Prometeo, dichiara: «Oublies-tu donc, fils du jour, que Hestia demeure vierge et n'a jamais enfanté?»⁴⁵, parole che risulterebbe arduo riferire a una madre; eppure, sebbene per una sola volta, nella scena VII Estia viene chiaramente invocata da Prometeo con l'epiteto di madre⁴⁶.

Le stesse parole con le quali la Terra esordisce nella scena XXIX rendono, se possibile, il quadro ancora più intricato:

⁴³ BOURGES 1922, 83. «Custode della vita e dei mondi, forse in tal modo ella mi avverte, con cura materna, che per guidare i secoli in armonia col mio nuovo regno la grande fiaccola del destino deve ormai ricevere un fuoco nuovo».

⁴⁴ BOURGES 1922, 36.

⁴⁵ BOURGES 1922, 379.

⁴⁶ BOURGES 1922, 89.

Que me veux-tu, enfant ingrat? Par quel nouveau sacrilège éveillés-tu la Gardienne du feu de son sommeil éternel? Sans doute, toujours agité, inquiet, en guerre avec Zeus, tu poursuis encore ton dessein de saisir la tyrannie du monde⁴⁷.

L'epiteto «Gardienne du feu» non appare altrove, ne *La Nef*. Però nella scena III, irrompendo sulla scena per impedire a Eracle di liberare Prometeo, Efesto delinea tale visione:

La flamme du monde a mugé; l'ombre immense de Hestia, toute noire au centre de la crypte, s'est dressée à demi de son trône, témoignant ainsi de sa stupeur⁴⁸.

In cui si comprende che, guardiana o no, per stupirsi al rumoreggiare della fiamma Estia debba comunque trovarsi nei pressi. La questione pare di difficile soluzione, giacché lungo l'intera *Nef* epiteti, tratti e iconografie transitano da Estia a Gea, sovente confondendosi. In ultimo è comunque possibile rintracciare alcuni punti fermi: gli elementi inferi sono di prevalenza riferiti a Estia, mentre è Gea soltanto a essere raffigurata come vittima del giogo di Zeus, che accoglie in sé il cadavere mutilato di Pandora fino a diventare tutt'uno con esso (scena VI, *Le cœur et le flambeau*).

Ulteriore aspetto di esclusiva pertinenza di Gea è quello segnalato in greco dall'epiteto formulare *πελώρη*, che gode di numerose occorrenze nella *Teogonia*⁴⁹ e che si riferisce all'incessante attività generatrice di dei e di mostri. Tale potenza ne *La Nef*, soprattutto nel prologo e nella scena IV, viene presentata più volte quale sicura promessa di palingenesi, sebbene talvolta affiorino aspetti oscuri che già non mancavano nell'ipotesto esiodico, in cui Gea dava alla luce anche mostri terribili come il già citato Tifeo. Sopra si è parlato della generazione di Giganti e Titani: nella scena XXIV, dalle viscere della terra si manifesta però il più terribile

⁴⁷ BOURGES 1922, 369.

⁴⁸ BOURGES 1922, 43. «La fiamma del mondo ha mugghiato; l'ombra immensa di Estia, nereggiante in mezzo alla cripta, si è levata a mezzo dal trono, testimoniando così il suo stupore».

⁴⁹ Cfr. Hes. *Th.* 159, 173, 479, 505, 731, 821. Traducibile con «prodigiosa», tale epiteto esprime l'intera gamma di concetto afferente alla sfera del portentoso, dalla meraviglia alla mostruosità.

dei mostri, il materialismo⁵⁰, nelle spoglie del Serpente di Gea. Tuttavia, quando con vezzo da eroe omerico il Serpente stesso espone la propria genealogia, non richiama Gea, bensì Notte⁵¹.

Il luogo dal quale sorge il Serpente di Gea, chiamato «gouffre» o «abîme»⁵², è elemento che ricorre con altissima frequenza nel testo de *La Nef*. Esiodo lo cita quale χάσμα μέγα (*Th.* 740), situandolo al di là di Gea, Tartaro, Ponto e Urano, non lontano da Atlante condannato a sostenere il cielo (746-748). La descrizione dell'intera struttura del cosmo di cui questo passo fa parte (*Th.* 720-814) risulta di difficile interpretazione, soprattutto a causa della vaghezza della determinazione di luogo ἔνθα, che ricorre ben sei volte in pochi versi⁵³; almeno la vicinanza ad Atlante supplice è però indicata senza possibilità di fraintendimento dall'avverbio πρόσθε. Ne *La Nef*, tale vicinanza è ampiamente presupposta dalla struttura drammatica del Prologo, in cui Atlante scruta l'abisso sconvolto dalla notte millenaria e lo descrive a Prometeo. In una battuta, inoltre, il reggitore del cielo definisce l'abisso «désert, hideux, plein d'obscurité et de rauques grondements»⁵⁴; parole che se non traducono *Th.* 739 (ἀργαλέ' εὐρώεντα) certo evocano un'atmosfera non dissimile.

Sempre con la sezione cosmologica della *Teogonia* si ritrovano ulteriori corrispondenze che si spingono talvolta alla trasposizione letterale. Nella scena XV, *Le bucher divin*, per difendersi dagli uomini che lo accusano di averli ingannati Prometeo sostiene che egli e l'inganno siano «aussi largement séparés que la terre l'est du ciel»⁵⁵; ebbene, tale immagine altro non è che la condensazione, metodo già visto all'opera, di *Th.* 720-728, passo in cui Esiodo, parlando dei Titani sconfitti dagli Olimpici, con elaborata immagine precisa che essi sono stati sprofondati τόσσον ἔνερθ' ὑπὸ γῆς ὅσον οὐρανός ἐστ' ἀπὸ γαίης (*Th.* 720). Anche il bronzeo recinto

⁵⁰ Interpretazione condivisa tanto da BUZZINI 1951, 218 quanto da LÉBOIS 1952, 254, la cui fonte è Bourges stesso.

⁵¹ BOURGES 1922, 293.

⁵² Termini resi indifferentemente come «abisso» nella versione italiana di chi scrive.

⁵³ Cfr. Hes. *Th.* 729, 734, 758, 767, 775, 807.

⁵⁴ BOURGES 1922, 15. «Deserto, orrido, colmo di oscurità e di rauchi brontolii».

⁵⁵ BOURGES 1922, 178. «Tanto lontani quanto lo sono la terra e il cielo».

(ἔρκος χάλκεον) stretto intorno al Tartaro in *Th.* 726 suggestiona l'autore de *La Nef*, che lo richiama in ben due luoghi distinti: «les murs de fer» che, secondo le parole di Prometeo, cingono l'Ade e sono destinati a crollare⁵⁶; e «les montagnes d'airain encerclant Gaia de toutes parts»⁵⁷. Gea e il χάσμα μέγα non sono gli unici elementi a rivelare ascendenze esiodee: i tre ciclopi messi al lavoro da Efesto nella propria fucina (scena III, *Prométhée delivré*), Bronte, Arge e Sterope⁵⁸, sono diretta citazione di *Th.* 140⁵⁹.

Come già detto riguardo a Omero, le occorrenze sono troppe per poter ricevere adeguato commento in questa sede. Vi è tuttavia un caso che merita di essere approfondito in quanto costituisce al tempo stesso un mirabile saggio delle qualità di Bourges come *poeta doctus* e della confusione che tali qualità hanno ingenerato negli esegeti.

Nella già menzionata scena IV si rievoca lo spodestamento di Urano a opera di Crono, figura del futuro rovesciamento di Zeus. Per indicare la falce al centro dell'episodio, l'autore alterna al quotidiano «faux», etimologicamente affine all'equivalente italiano, l'inusuale cultismo «harpè», seguito dall'epiteto «aux dents tranchantes»⁶⁰. Secondo Lebois⁶¹, questo è un rimando a Esiodo (*Erga* 571) e ad Apollonio Rodio (*Arg.* IV 982-990) che raccontano il medesimo episodio mitico; raffrontate con i testi greci cui si riferiscono, tali ipotesi si mostrano però deboli: in particolare la prima poggia su un passo degli *Erga* nel quale, al di là dell'erroneo riferimento testuale, trovandosi la parola in questione al v. 573 anzi che al 571, si parla sì di una falce, ma in un contesto agricolo, senza alcuna attinenza con miti di sorta; il passo apolloniano invece contiene davvero una narrazione dello scontro fra Crono e Urano, seppur nella più ampia cornice di un αἴτιον. Tuttavia, non serve spingersi tanto lontano: anche la *Teogonia* racconta dell'evirazione di Urano e, soprattutto, al v. 175 adopera la parola ἄσπην,

⁵⁶ BOURGES 1922, 21.

⁵⁷ BOURGES 1922, 56. «Bronzee montagne che cingono Gea da ogni lato».

⁵⁸ BOURGES 1922, 45.

⁵⁹ DUCHEMIN 1974, 172.

⁶⁰ BOURGES 1922, 53.

⁶¹ LEBOS 1952, 325.

seguita dall'aggettivo *καρχαρόδοντα*; di tale *iunctura* «harpè aux dents tranchantes» risulta non solo fedele traduzione, ma anche, grazie al grecismo «harpè», calco inequivoco. Un'attinenza tanto stretta non si verifica invece con Apollonio, il quale per indicare la falce adopera il termine *δρεπάνη*.

Disponiamo quindi di sufficienti evidenze per affermare che non solo la *Teogonia* di Esiodo facesse parte dei classici greci che Bourges dichiarava di leggere a più riprese⁶², ma anche che fu oggetto di una meditazione profonda, condotta, ciò che è più significativo, direttamente sul testo greco. Il fatto che non si limitasse ad adoperare traduzioni, il cui utilizzo può invece spiegare le inesattezze di Lebois, è la prova più solida che egli non militava affermando di essere «tout grec»⁶³: la sua fascinazione per il mondo classico non fu passivo tributo al gusto corrente, bensì adesione intimamente sentita che diede frutti non privi di originalità.

In ragione di ciò, come già detto riesce difficile comprendere le ragioni che hanno portato fino a oggi i commenti de *La Nef* a trascurare gli apporti dell'epica arcaica. Anche analizzando i loro intenti, la *Teogonia* e *La Nef* mostrano una cristallina specularità: laddove la prima è un ambizioso progetto di risistemazione dello scibile teologico della grecità colta in uno stato arcaico, ma dalle stratificazioni già profondissime⁶⁴, la seconda nutre la medesima ambizione riguardo alle vicende occorse alla medesima civiltà nei due millenni e mezzo ulteriori⁶⁵.

Il rapporto occidentale col divino, lumeggiato da Esiodo nel suo schiudersi, è affrescato ne *La Nef* al suo estremo epilogo: le grandi idee filosofiche degli ultimi secoli vengono analizzate e rifiutate una dopo l'altra; *ex eo* l'interpretazione dell'opera come un ponte dalle fondamenta simboliste, ma le cui arcate si slanciano verso la lontana sponda dell'esistenzialismo e di Camus⁶⁶. Bourges, che pure a differenza di altri Simbolisti mai approdò

⁶² Vd. *supra* n. 18.

⁶³ Vd. *supra* n. 18.

⁶⁴ Cfr. ARRIGHETTI 1984, 163-180.

⁶⁵ BUZZINI 1951, p. 125.

⁶⁶ Vd. *supra* n. 7.

a forme più o meno eclettiche di cristianesimo⁶⁷, così spiegava le conclusioni dell'opera in una lettera all'amico Émile Bernard: «Ma conclusion, qui est celle de tout les âges, est que l'homme sera toujours aveugle, et ne pourra jamais se faire un Dieu avec sa propre raison. Vous voyez que mon poème finit là où commence le christianisme, et peut servir de préface à la nécessité d'une Révélation»⁶⁸. La rivelazione diretta della divinità, oltre a fondare il cristianesimo, apriva la *Teogonia*. La fine si riallaccia all'inizio.

ABSTRACT

Fellow of the widely-known poet Stéphane Mallarmé and many other Symbolist artists, Élémer Bourges was born in Manosque in 1952 and died in Auteuil, near Versailles, in 1925. He spent the last three decades of his life writing a book meant to be his masterpiece: *La Nef*, an enormous reinterpretation of the classical myth of Prometheus in which Bourges explored and exposed three millennia of theology from Veda to 20th century's agnosticism, including Greek philosophy, Christianity, theism and materialism.

Since its publishing in 1922, the book was virtually ignored until nowadays, although in his ambitious and unavoidable study *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* Raymond Trousson claimed it represents the most important Promethean work from Shelley's *Prometheus unbound* until the middle of the 20th century.

Critics such as Louis Buzzini and André Lebois mainly intended *La Nef* as a re-writing of Aeschylus' *Prometheus Bound*; it is a correct remark, since Aeschylus was one of Bourges' favourite readings; by the way, Buzzini and Lebois were wrong in underestimating the hints Élémer Bourges took from other Greek sources, like archaic epic.

In this paper, I focused notably on the elements Bourges took from Homeric poems and Hesiod's *Theogony*. A deep and philological comparison between *La Nef* and the Greek texts shows these poems were a real cornerstone for the French author, since many episodes (Scylla and Carybdis, the meeting of Achilles and Priamus), characters (Gea) and

⁶⁷ LEBOS 1952, 50. Cfr. *supra* n. 11.

⁶⁸ LEBOS 1952, 323. «La mia conclusione, che è quella di ogni tempo, è che l'uomo sarà sempre cieco e non potrà mai figurarsi un Dio con la propria ragione. Vedi bene che il mio poema finisce dove inizia il cristianesimo e può fungere da introduzione alla necessità di una Rivelazione» (trad. di chi scrive).

locations (the Abyss) have strong and accurate echoes in many pages of the book.

Especially the episode of Uranus' emasculation by Kronos – misunderstood by Lebois in his critical review of *La Nef* – is told by the author by means of distinctive lexical choices that show, with no doubt, that Bourges read Hesiod's Greek text of *Th.* 175.

KEYWORDS

Élémir Bourges – *La Nef* – Prometheus' reception – Symbolism – Hesiod – Homer

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARRIGHETTI, G. (a cura di), *Esiodo, Teogonia*, Milano 1984.
- AWAD, L., *The Theme of Prometheus in English and French Literature. A Study in Literary Influences*, Cairo 1963.
- BEAUNIER, A., '*La Nef*' d'Élémir Bourges, «*Revue des Deux Mondes*», 92, 1922, 218-229.
- BERNARD, E., *Analyse de 'La Nef' d'Élémir Bourges*, «*Vers et Prose*», 20, 1910, 67-95.
- BOLPAGNI, P., *Il personaggio di Prometeo nelle arti figurative: alcuni casi emblematici d'epoca simbolista*, «*Aevum antiquum*», n.s. 12-13, 2012-2013, 375-398.
- BOURGES, E., *La Nef*, Paris 1922.
- BUZZINI, L., *Élémir Bourges. L'histoire d'un grand livre, 'La Nef'*, Paris 1951.
- CALZECCHI ONESTI, R., *Omero, Iliade*, trad. di R. Calzecchi Onesti, Milano 1950.
- CALZECCHI ONESTI, R., *Omero, Odissea*, trad. di R. Calzecchi Onesti, Milano 1963.
- DUCHEMIN, J., *Prométhée. Histoires du Mythe, de ses Origines orientales à ses Incarnations modernes*, Paris 1974.
- LEBOIS, A., *Les tendances du symbolisme à travers l'oeuvre d'Élémir Bourges*, Paris 1952.
- PATTONI, M.P., *La cavalcatura di Oceano (Aesch. Prom. 284 ss.)*, «*Aevum antiquum*», 11, 1998, 179-216.

SANDARS, N.K., *L'epopea di Gilgameš* [*The Epic of Gilgamesh*, London 1960], trad. di A. Passi, Milano 1986.

SCHWAB, R., *La vie d'Elémir Bourges*, Paris 1948.

TROUSSON, R., *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève 2001.

VERNA, M., *L'opera teatrale di Joséphin Péladan. Esoterismo e Magia nel dramma simbolista*, Milano 2000.

VERNA, M., *Un mistico ladro di fuoco. Péladan, Prometeo e la salvezza*, «Aevum antiquum», n. s. 12-13, 2012-2013, 365-374.

ANDREA CERICA*

Pasolini e *l'Antigone* di Sofocle: un laboratorio di traduzione

o. *Premessa: una 'traduzione' per la scena*

Il mito di Antigone, come quello di Edipo, ha avuto grandissima fortuna nel Novecento sia nell'ambito degli studi – e non solo, beninteso, quelli filologico-letterari – sia, soprattutto, nel campo della creazione artistica: dal teatro al cinema, dalla poesia alla narrativa, fino alle arti visive; ma nonostante l'inesauribilità del tema e della letteratura critica, e pur tra le molte varietà dei casi, nella modernità si possono riconoscere due traiettorie privilegiate, un'interpretazione politica e una «metafisico-sacrale»¹, nonché, a partire dal secondo Novecento (cioè dopo Brecht), il predominio della prima². Pure nella esigua bibliografia sulla traduzione dell'*Antigone* di Sofocle abbozzata da Pier Paolo Pasolini tra la fine del 1960 e l'inizio del 1961 (vv. 1-281) è prevalsa la lettura politica³: secondo Iannucci il testo, addirittura dramma originale più che vera e propria traduzione, si rivolgerebbe all'*intelligencijs* borghese⁴ e, come per Lago, il tono e il significato

* Ringrazio di cuore Alessandro Grilli e Sotera Fornaro per aver letto e discusso con me questo articolo; ringrazio molto anche il valutatore anonimo: le sue osservazioni mi hanno permesso di evitare alcuni vizi di forma e di contenuto.

¹ FUSILLO 2012, 515.

² Cfr. FORNARO 2012, 139.

³ Cursorie le note di GAMBERALE 2006, 4-9, CONDELLO 2012, 14 e PONZIO 2012, 1-3; soltanto IANNUCCI 2015, LAGO 2016, LAGO 2018, 123-143 e FORNARO 2017 si sono occupati della traduzione pasoliniana con maggiori cure: e dei tre studiosi solo Sotera Fornaro ha compreso la non conformità di Pasolini alla *vulgata*; sia Paolo Lago sia Alessandro Iannucci hanno invece avvicinato *l'Antigone* di Pasolini a quelle del Living Theatre, Liliana Cavani, Athol Fugard, ecc.: cfr. IANNUCCI 2015, 140-141, LAGO 2016, 55 e LAGO 2018, 124-125. Contesterò dettagliatamente le loro due analisi nel seguito dell'articolo: vd. *infra*, par. 2.

⁴ Si appoggia al comma 15 del *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) dimostrandosi così inconsapevole della differenza fra le 'traduzioni' classiche – tutte: dai *framens* saffici a *Il vantone* – e le tragedie in proprio (1966), alla quale accennerò nel seguito: cfr.

sarebbero eminentemente civili; per entrambi gli studiosi il poeta alimenterebbe l'antagonismo di Antigone contro Creonte, ne farebbe cioè un'eroina «ribelle» che non china la testa davanti a uno spregevole tiranno parente di Fernando Tambroni e, in generale, di qualsiasi governante che oggi diremmo 'tecnico', antidemocratico o colluso con i neofascisti⁵. Poiché all'inizio degli anni '60 Pasolini era ormai poeta *engagé* come pochi, non intendo negare in assoluto una cifra politica alla sua *Antigone*, ma cercherò di dimostrare come il significato e il *target* siano opposti a quelli indicati dai due studiosi: un'eroina ribelle, sì, ma contro Brecht (ed epigoni)⁶ e, soprattutto, contro l'intera borghesia contemporanea, colpevole di aver perduto il senso sacro della realtà e di sviare la morte di continuo⁷; e, per giunta, ribelle nella sua docilità. Ma oltre alla difesa del culto funebre il traduttore è interessato alla mostruosità dell'amore incarnato dalla figlia e sorella di Edipo (non solo verso il fratello Polinice bensì pure nei confronti del padre-fratello), e forse è proprio questo il nucleo originario di un'opera naufragata prestissimo, ancor prima dell'*Eneide* (ferma al v. 304 del primo libro), e della quale perciò resta ben poco al di là del suo relitto testuale⁸.

L'analisi che segue non è fondata solo su uno studio di tutti i Meridiani dell'opera di Pasolini ma anche su una più accurata indagine delle fonti: grazie a una preziosa nota di Leopoldo Gamberale⁹ sappiamo che il nostro condusse la sua traduzione sulla *Belles Lettres* curata da Alphonse Dain e Paul Mazon (*Sophocle*, vol. I, 1955), però, come aveva già fatto pochi mesi prima traducendo l'*Oresteia* di Eschilo per la messinscena del Tpi nel Teatro

IANNUCCI 2015, 146. Anche LAGO 2016, 57-58 (e 2018, 142) presuppone un'analogia di intenti fra le due versioni del 1960 e le tragedie del 1966 che non emerge però da un'indagine storico-letteraria più addentrata nelle totalità dell'opera (omnia) pasoliniana e da uno studio filologico più attento.

⁵ Cfr. IANNUCCI 2015, 146 n. 65; Lago non arriva a tanto, ma è soverchio il suo insistere sul valore politico dell'*Antigone* pasoliniana.

⁶ Derivo l'idea da FORNARO 2017, 98-100.

⁷ Fino ai primi anni '60 Pasolini pensava che colpevoli fossero le sole *élites*, poi evolverà la sua critica condannando l'intera società, sé compreso (*Petrolio docet*, più di qualunque altra opera).

⁸ Vd. la nota di Walter Siti e Silvia De Laude in PASOLINI 2001, 1222.

⁹ Cfr. GAMBERALE 2006, 5-8.

greco di Siracusa, il poeta non consultò un'unica versione; una collazione fra il testo pasoliniano, il greco di Sofocle, la traduzione di Mazon e la versione a fronte e quella interlineare di Pietro Novelli (queste ultime due pubblicate nell'*Antigone* della Società editrice Dante Alighieri, 1959) dimostra che Pasolini si servì quasi costantemente di entrambi i traduttori, solo in corrispondenza della parodo preferì le versioni italiane¹⁰. Tale analisi combacia con l'indagine più intelligente a oggi condotta sull'*Orestiate*: quella di Francesco Morosi, che ha suggerito, contro la *vulgata* di Degani, di estendere la collazione a tutte e tre le traduzioni dichiarate da Pasolini¹¹; uno studio complessivo della trilogia è stato condotto dai soli Lago e Angioni, ma pare che solo il primo ne abbia tenuto conto ai fini di una accurata interpretazione filologica¹². Io ho ipotizzato un analogo procedimento anche per *Antigone*, l'ipotesi è stata confermata dalla sullodata collazione e ciò è stato fondamentale per comprendere più a fondo l'atto poetico-metafrastico del nostro; alla luce di tale approfondimento le tesi di Iannucci e Lago risultano compromesse¹³. Poiché elencherò nel dettaglio i passi derivati dalle traduzioni e una passata analisi, in parte analoga alla presente e dedicata alle 'presunte' traduzioni da Sofocle ed Euripide nei film *Edipo re* e *Medea*, mi è valsa l'equiparazione al Degani recensore dell'*Orestiate*, fin d'ora ci tengo a precisare la questione: come alcuni anni fa anche oggi non è mia intenzione correggere con la penna rossa e blu Pasolini, o insinuare che il nostro fosse un totale incompetente in greco;

¹⁰ È stato facile individuare la nuova fonte: l'*Antigone* tradotta da Novelli è tuttora conservata nella biblioteca personale del poeta, oggi custodita presso l'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti di Firenze; purtroppo ai volumi si può accedere solo previa autorizzazione dell'erede, oggi poco disposta verso gli studi 'accademici', ma lo schedario è da diversi anni consultabile senza beneplaciti e dai primi mesi del 2018 è stato edito in un'edizione Olschki a cura della stessa erede e di Franco Zabagli: cfr. CHIARCOSSI, ZABAGLI 2017, 233.

¹¹ Cfr. MOROSI 2016, 179-182.

¹² Cfr. LAGO 2018, 23-116. Lo studio di Maria Cecilia Angioni è invece ancora inedito; ne ha dato una breve anticipazione al convegno *Jornades internacionals sobre el món clàssic* (Barcellona, 18-19 gennaio 2018), senza però dare conto delle traduzioni di Mario Untersteiner e George Thomson ma del solo Mazon.

¹³ Gravemente quella di Iannucci, mentre quella di Lago mantiene ancora qualche nota ficcante: vd. LAGO 2018, 136-137, 139-141.

ancora una volta intendo correggere solo la letteratura critica¹⁴. Mentre allora sostenevo (e tuttora sostengo) che il Pasolini regista di *Edipo re* e *Medea* non tradusse dal greco bensì dalle versioni Bur di Domenico Ricci per approntare la messa sullo schermo delle rispettive tragedie antiche – perché un poeta-cineasta che allora aveva in cantiere moltissimi progetti artistico-letterari non aveva più il tempo di sedersi a tavolino e tradurre testi molto complessi, che per essere tradotti richiedevano molto più tempo di quello previsto dalla composizione di una sceneggiatura –, oggi riconosco pieno valore di traduzione all'*Antigone*: e diversamente da Iannucci, in particolare¹⁵, credo che una collazione puntuale sia assai utile – purché, beninteso, l'analisi non si appiattisca sulla mera comparazione fra i diversi testi italiani e il greco –; utile perché evita di cadere nell'errore, commesso più da Iannucci meno da Lago, di attribuire un'originalità di parola e di pensiero a dei passi che sono invece scopiazzati ora da Mazon ora da Novelli. Dico 'scopiazzati' senza deprezzamento o spirito polemico, ma per ribadire con enfasi il concetto espresso anni fa; è doveroso ricordare l'eterna irriverenza adolescenziale del nostro, che tra-

¹⁴ Cfr. LAGO 2018, 163 e, più a monte, CERICA 2013. Preferisco che i miei studi non siano confusi con DEGANI [1961] 2004 principalmente perché sono frutto di lunghe ricerche mentre quella di Degani fu una breve recensione scritta a caldo, che oscilla tra giuste osservazioni, fastidiose ironie, soverchie incomprensioni e persino diversi errori di citazione del testo recensito: quindi non il massimo esempio di filologia. Del resto, come segnala CONDELLO 2012, 9-10 – che però ritiene la recensione «semplicemente indiscutibile» (*sic*) – nel 1961 Degani era ancora un «giovane studioso», poco pratico di scrittura scientifica. Sia chiaro che non lo evidenzio per *vis* polemica ma perché la recensione di Degani, per quanto famosa, quasi come *Orestiaide* non è stata oggetto di un'accurata lettura e, soprattutto, di una verifica. Per chi non conoscesse la ricezione di *Orestiaide* preciso che il grecista ebbe il merito di segnalare per primo l'improntitudine del traduttore, provando ad allargare l'orizzonte critico dal dato minuto al complesso dell'operazione tentata a Siracusa; tuttavia, come dimostrato dai capitoli terzo e quarto della mia tesi dottorale su Pasolini e i classici antichi, diverse note di dettaglio sono errate e lo sforzo interpretativo è tanto scarso da prorompere di frequente nell'incomprensione e nella stizza: già FUSILLO 1996, 192 evidenziava che il recensore era troppo preso dalla «penna rossa» e, aggiungo io, dal risentimento giovanile. Quella che segue non vuole essere una giustificazione però si tengano presenti due dati: *in primis* che il poeta non risparmiava critiche feroci alle *élites* contribuendo così ad alimentare le ostilità; e *in secundis* che i marxisti ortodossi come Degani disprezzavano quegli eretici che invece, come Pasolini, leggevano poco Marx e tanto Gramsci – inimicizie non nuove nella tradizione della sinistra italiana.

¹⁵ Cfr. IANNUCCI 2015, 143.

valicava il ristretto ambito delle traduzioni classiche¹⁶, e altresì segnalare una fondamentale differenza: che questa volta il poeta aveva più di un testo greco a fronte – le Bur recavano solo la versione di Ricci – e perciò, sia in considerazione degli ottimi studi di lettere classiche condotti tra il liceo Galvani di Bologna e l'ateneo felsineo (ma anche dell'insegnamento di latino e greco svolto fino agli anni '50, seppure discontinuamente)¹⁷ sia del "maggior tempo a disposizione"¹⁸, non c'è motivo per assumere senza distinguo la prospettiva di Degani e Condello: cioè che il Pasolini traduttore classico fosse un mero 'traduttor di traduttori'¹⁹. Errori e saccheggi non mancano, però la versione dell'*Antigone* è tutt'altro che ignara del testo greco; ed è forse ancora più interessante della famosa *Orestiate* perché sviluppa ulteriormente quel procedimento di traduzione in funzione della scena avviato a Siracusa con la collaborazione di Luciano Lucignani e di Vittorio Gassman. Pur tra imperfezioni e il difetto sommo dell'incompletezza, essa rivela una *lexis* meno poetica di quella adottata per l'*Inda*, una *lexis* più teatrale; e in questo può insegnare ancora qualcosa, soprattutto in Italia: dove la traduzione dei tragici greci è ancora dominata dalle versioni libresche, alcune più altre meno filologiche ma tutte inadatte alla scena. Nonostante non sia mai stato rappresentato, tale abbozzo sembra ricordare che le tragedie antiche nascevano per la scena e che per poter comunicare dopo qualche millennio necessitano di voci autonome, comprensibili e credibili. Oggi questa sensibilità sta sorgendo anche nell'ambito della filologia italiana sulla scia della svolta performativa nella letteratura sul teatro classico, né mancano traduzioni convincenti (anche da parte dei filologi e delle filologhe); negli anni '60, invece, si prediligevano ancora versioni auliche, in contenitori metri-

¹⁶ Cfr. il saggio di Siti conclusivo all'edizione dei Meridiani: PASOLINI 2003b, 1899.

¹⁷ Sul Pasolini studente (e insegnante) di lettere classiche, tema del tutto sconosciuto alla letteratura critica, rimando alle prime pagine della mia tesi dottorale.

¹⁸ Sono consapevole che pure all'inizio degli anni '60 il tavolo di lavoro era traboccante di carte, tant'è che la traduzione si interrompe; ma la straripante carriera registico-cinematografica non era ancora cominciata: nel dicembre 1960 Pasolini era ancora un letterato "tradizionale", che aveva il tempo per sedere nel proprio studio e lavorare a una traduzione forse commissionatagli dal Tpi. Cfr. LAGO 2018, 123.

¹⁹ Cfr. DEGANI [1961] 2004, 178 e CONDELLO 2007, 28.

ci ferrei, opera di grecisti (o di poeti) poco pratici della concreta prassi teatrale-attoriale.

1. *Bologna e Casarsa, 1939-1944: la rivelazione del teatro greco*

Pasolini non lesse *l'Antigone* di Sofocle soltanto nel 1960, l'aveva già studiata per l'esame di licenza liceale; al termine dell'anno scolastico 1938-1939 lo studente della II C del Galvani aveva deciso di saltare la terza liceo e di preparare da solo il programma richiesto per la maturità classica, che comprendeva anche il dramma di Sofocle, in greco (!), nell'edizione scolastica curata dal professore dello stesso liceo Dario Arfelli (Signorelli, Milano 1933)²⁰. Da una memoria di Nico Naldini apprendiamo inoltre che Pasolini studiò per l'esame dell'autunno 1939 all'ombra di un boschetto lungo il fiume Tagliamento, cioè a Casarsa, dove già da diversi anni era solito trascorrere le vacanze estive²¹. La licenza fu conseguita senza difficoltà, lo attestano i documenti della scuola; e, in più, sempre Naldini ha ricordato che il professore di lettere italiane di Pasolini, il latinista Alberto Mocchino, elogiò l'alunno per la prova di traduzione dal latino e la fece leggere a tutti gli altri commissari²². Ma, buoni risultati a parte, la stessa produzione poetico-drammatica del nostro *enfant prodige* conferma l'importanza di quella lettura, prova che il diciassettenne ne rimase segnato. All'epoca l'insegnamento di lettere classiche (e italiane) privilegiava i profili storici alla lettura di opere intere e antologie, perciò con molta probabilità fu proprio *Antigone* la prima tragedia attica letta integralmente da Pasolini; e dico che questa 'rivelazione' del teatro classico non poté non affascinarlo perché, nonostante la tenera età, già in prima liceo aveva tira-

²⁰ Ricavo la notizia direttamente dall'archivio storico del liceo bolognese, in particolare dai *Verbali del collegio dei professori e dei consigli di classe, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937-1942 - Volume XIII, 275, 322*: *l'Antigone* curata da Arfelli fu scelta dal collegio del 13 maggio 1938, riunitosi per l'adozione dei libri di testo e la definizione dei programmi dell'anno scolastico 1938-1939 (cioè quando Pasolini frequentò la seconda liceo), ma quello del 10 maggio 1939 riconfermò la scelta per l'anno successivo.

²¹ Cfr. NALDINI 1993, 22.

²² *Ibidem*.

to fuori dal cassetto una tragedia, intitolata *La sua gloria*, con la quale vinse i Ludi juveniles del 1938: un dramma in prosa, di argomento storico-risorgimentale, però nello stesso quaderno in cui aveva composto quest'opera prima – sconosciuta e rimasta inedita fino al 1996 – abbozzò anche una tragedia di ambientazione greca (*Gli alati*)²³, purtroppo subito interrotta ma che costituisce forse la prima traccia dell'amore per la letteratura teatrale antica, scaturito dalle lezioni dedicate a quel tema da Carlo Gallavotti in I C. Ma il teatro classico non fu una conoscenza limitata agli anni del liceo: nell'anno accademico 1939-1940 iniziò gli studi universitari frequentando, fra gli altri, pure il corso di Goffredo Coppola sulla tragedia attica di V secolo a.C., esemplificata attraverso la lettura integrale dell'*Ippolito* di Euripide; e alla fine del secondo anno di università, assisté a quella che fu verosimilmente la sua prima rappresentazione classica, *l'Edipo re* di Sofocle diretto dall'ecclettico Enrico Fulchignoni. Di questo piccolo repertorio Pasolini predilesse le due opere sofoclee, che non ebbero fortuna solo nell'opera artistico-letteraria della maturità, in testi più e meno noti, ma già negli anni in cui era studente dell'ateneo bolognese: probabilmente lo spronarono a estendere le letture dei tragici antichi, di certo lo indussero a scrivere *Edipo all'alba*, un'altra tragedia di ambientazione classica, anch'essa incompiuta eppure quasi compiuta, datata all'inizio del 1942, cioè anteriore alla pubblicazione delle *Poesie a Casarsa*; da tempo nella letteratura su Pasolini è stata messa in luce la vocazione teatrale della prima produzione poetica, ma è importante ribadire, sulla scia di Stefano Casi²⁴, che il nostro aveva uno spiccato e 'autonomo' interesse per la drammaturgia, antica e moderna, e, aggiungo io, coevo agli studi e alle letture liceali e universitarie – favorite da classicisti di primissimo piano quali Gallavotti e Coppola. Non credo sia un caso che il regista di *Edipo re*, nell'epilogo storico-autobiografico che traduce e sintetizza intersemioticamente *l'Edipo a Colono* di Sofocle, abbia fatto girovagare i suoi Edipo e Antigone proprio negli stessi luoghi in cui aveva preso nozione non soltan-

²³ Cfr. PASOLINI 2001, 1115.

²⁴ Cfr. CASI 2005, 19-37.

to del teatro classico ma di quei medesimi personaggi, prima a scuola infine a teatro²⁵; ed è emblematica anche la terza e ultima sottosequenza, girata a Sant'Angelo Lodigiano ma con la quale Pasolini intendeva alludere alla propria infanzia casarsese: con la telecamera che alla fine torna a inquadrare il prato dove per la prima volta il neonato aveva visto la madre e il mondo; il «verde verde» e gli «alberi messi in fila» descritti a Edipo-Citti da Antigone-Ninetto non sono una mera traduzione del bosco sacro alle Eumenidi in quel di Colono (Soph. OC. 16-18), bensì alludono evidentemente pure alla bella natura di Casarsa, cantata già ne *La meglio gioventù* e nel film associata sia a quell'utero materno nel quale il regista desiderava tornare sia, forse, alle letture gioiose della primissima giovinezza (non solo, beninteso, *l'Antigone*, ma anche i *Canti popolari greci* tradotti da Tommaseo, Kavafis, ecc.)²⁶.

Oggi *Edipo all'alba* si può leggere per intero solo in traduzione francese²⁷, perché nel Meridiano teatrale Siti e De Laude hanno pubblicato solo gli atti primo e quarto; io ho potuto leggerlo per intero grazie alla cortese disponibilità di Giacomo Trevisan, autore di un'edizione critica del dramma vincitrice nel 2006 del premio per le tesi di laurea sulla vita o sull'opera di Pasolini ma rimasta ancora inedita. Trattandosi di un testo poco conosciuto, urgono due parole di presentazione. La tragedia costituisce il terzo caso di testo pasoliniano ispirato alla tradizione classica, sia pure attraverso la mediazione di alcuni autori moderni (Alfieri,

²⁵ La sottosequenza bolognese comprende scene girate al Portico dei Servi e in Piazza Maggiore, non sotto i portici del liceo Galvani o di via Zamboni: i due luoghi filmati sono cioè più rappresentativi della 'città' cui Pasolini voleva alludere e hanno prevalso su quelli più strettamente autobiografici. Si tenga però presente che il Teatro del Corso, dove andò in scena *l'Edipo re* diretto da Fulchignoni, distava pochissimi metri dal Portico dei Servi in cui sono filmati Edipo-Citti e Antigone-Ninetto!

²⁶ «[PPP] Il Portico della Morte mi ricorda *L'idiota* di Dostoevskij, mi ricorda il *Macbeth* di Shakespeare, mi ricorda, insomma, tutti i miei primi libri: a quindic'anni ho cominciato lì io a comprare libri ed è stato bellissimo... perché non si legge mai più in tutta la vita con la gioia con cui si leggeva allora». È su queste parole che si chiude l'intervista di Enzo Biagi a Pasolini, Gallavotti e alcuni compagni del liceo Galvani, registrata il 29 maggio 1971 per il programma *Terza B facciamo l'appello* (una produzione Rai del 1971) e messa in onda solo il giorno dopo l'assassinio; le ho trascritte da una mia registrazione privata di una nuova messa in onda dell'intervista (RaiStoria, 5 marzo 2012).

²⁷ Vd. PASOLINI 2005, 53-99.

D'Annunzio, Freud, Gide); mentre però il legame con la figura sofoclea di Edipo (re) è stata segnalata da entrambi gli studiosi che se ne sono già occupati nel dettaglio²⁸, è passato quasi del tutto inosservato quello con la figura di Antigone²⁹. La tragedia comincia agli albori del giorno seguente l'accecamento finale dell'*Edipo re*, perciò essa costituisce un'immaginata continuazione del testo sofocleo; ma la luce mattutina evoca anche quella di Soph. *Ant.* 100-109 perché il fulcro tragico sembra essere quello che riguarda il personaggio (antigoneo!) di Ismene: cioè il vero scarto rispetto all'*Edipo re*, la cui ombra si allunga sui primi due atti, si coglie solo nel terzo e soprattutto nel quarto atto, dove compare un'Ismene che ormai pare essersi impossessata della maschera della "protagonista" sofoclea – e specularmente l'Antigone pasoliniana assume 'in parte' il ruolo dell'Ismene greca. Il poeta ha voluto recuperare la figura edipica di lutto estremo ed estrema predestinazione aggiungendovi però quella di Antigone: e, beninteso, non l'eroina antitirannica di Brecht ma la figlia continuatrice di Edipo, che ama di un amore mostruoso il padre-fratello e un innominato fratellino; pertanto già a questa soglia temporale il tema sessuale è al centro e pare il vero e proprio legante di un dramma franto tra i personaggi di Edipo e Ismene. Mentre nei primi due atti non c'è azione ma Edipo si limita a piangere in un lungo *threnos* i propri «peccati» e la scia di morte che ne è seguita, il terzo e il quarto introducono l'eroica confessione di Ismene; la stessa scelta sitiana di pubblicare il quarto atto seguito dal frammento del primo nasce dalla consapevolezza che è Ismene la protagonista di *Edipo all'alba*³⁰. Dunque, con ribaltamento dei ruoli rispetto al prologo del testo greco, Ismene veste i panni di Antigone (oltre a quelli di Pasolini): la figlia meno nota è capace di riprendersi l'importanza che Sofocle le aveva tolto sia gridando a tutti la propria attrazione sessuale per il fratellino intravisto nudo sulle sponde di un Asopo che molto ricorda il Tagliamento, sia suicidandosi con

²⁸ Cfr. TREVISAN 2008, 61, 67 e IMBORNONE 2011, 55, 59, 66-67.

²⁹ Se ne è accorta FORNARO 2017, 93-95, ma si possono fare alcune osservazioni aggiuntive.

³⁰ Vd. PASOLINI 2001, 19-38.

l'aiuto del padre³¹. Anche se il tema pederotico prevale su quello funebre – il συμφιλεῖν del v. 523 diventa «fremito», «arsione», «tormento» – e il dramma pasoliniano sembra quindi preludere alle pagine di diario rielaborate in *Atti impuri* e all'invenzione autobiografistica di *Amado mio*, l'originale sofocleo aveva comunque posto delle radici in *Edipo all'alba*; e ne è prova il fatto che esiste una convergenza fra l'edizione studiata nell'estate 1939 nel 'reale' locus amoenus di Casarsa e questo dramma scritto a Bologna tra il febbraio e l'aprile del 1942. Se Ismene diviene protagonista e controfigura dell'autore anche attraverso il ruolo che Antigone gioca nel prologo antico, l'eroina sofoclea ha però ulteriori rifrazioni moderne: fra i personaggi è presente un'Antigone vestita di saio che probabilmente deve qualcosa più all'originale mediato da Arfelli che al francese dell'*Oedipe roi* di Gide ipotizzato da Siti. Nell'introduzione all'*Antigone* edita da Signorelli il professore del liceo Galvani parla della protagonista sofoclea non solo nei termini di un'eroina depositaria e difenditrice del culto funebre³² – aspetto che il Pasolini adulto recupererà, anche autonomamente rispetto alla vecchia lettura adolescenziale –, ma persino in quelli di una santa cristiana: «purissimo fiore», «mistica eroina», «troppo alta e pura e devota per odiar chicchessia», testimone di una «invitta fede», «testimone del Cielo», «invitta al Male», «spirito d'amore», «raggiante di Verità»³³ sono alcuni degli attributi che il grecista riferisce alla figlia prediletta di Edipo; perciò non deve stupire che pure il Pasolini drammaturgo abbia sviluppato tali aspetti dopo aver trasferito su Ismene l'originario anticonformismo di Antigone. Qui c'è lo spazio per un solo esempio. Nell'acme tragica del quarto atto l'eroina in saio si mostra sensibile alla compassione e al culto funebre con un'osservanza quasi cattolica: non appena Ismene muore di spada, suicidatasi sul vago esempio

³¹ «Io non voglio pietà, né voglio tacere: a voi, che fuggite il pensiero della sventura come gli uccelli si disperdono dopo la tempesta, io griderò chiara e intatta la mia vergogna [...]» (PASOLINI 2001, 25). Cfr. Soph. *Ant.* 86-87: Οἱμοι, καταύδα· πολλὸν ἐχθίων ἔση / σιγῶσ', ἐὰν μὴ πᾶσι κηρύξῃς τάδε; versi anni più tardi tradotti così: «Ah dillo, invece, fallo sapere! Mi sarai / più odiosa tacendo che gridandolo a tutti» (PASOLINI 2001, 1016).

³² Cfr. ARFELLI 1933, 23.

³³ ARFELLI 1933, 5, 7, 23.

del καλόν [...] θανεῖν inseguito dall'Antigone sofoclea (*Ant.* 72), il personaggio pasoliniano riconferma quella «pietà» e quella carità nei confronti della rea confessa che già le aveva dimostrato in precedenza, nel terzo atto, cioè prima del *coming out* suicida, e che invece il coro di Tebani nega nella maniera più risoluta; è la prima a intonare una preghiera davanti alla salma di Ismene, prima ancora del coro di Menadi, e prega con piena gratitudine rivolta a Dio³⁴.

Il precoce interesse per il teatro classico è attestato da un'altra tragedia scritta durante gli anni universitari, *I Turcs tal Friul* (1944): un dramma storico in prosa come *La sua gloria*, questa volta però composto a Casarsa e per giunta in friulano (ma un friulano diverso da quello aulico delle poesie); anch'esso è sostanzialmente rimasto inedito fino alla morte dell'autore, ne fu recitato un unico brano all'interno di uno spettacolo musicale organizzato dallo stesso Pasolini nell'estate del 1944 – la prima edizione scritta è invece del 1976. Non è questa la sede per discuterne in dettaglio, spero sia sufficiente ricordare che Stefano Casi è stato il primo a ricondurlo al modello del teatro attico di V secolo a.C.³⁵: lo studioso fa in realtà il nome di un preciso possibile ipotesto (i *Persiani* di Eschilo), eppure non dà la minima spiegazione a sostegno dell'ipotesi³⁶; si limita ad argomentare perché *I Turcs tal Friul* sarebbero conformi all'idea del teatro greco classico, sia pure non senza ulteriori mediazioni moderne (Synge *in primis*). Le ragioni sono strutturali e ideologiche: da un lato, come nell'*Edipo all'alba*, è rispettata l'aristotelica unità di luogo, tempo e azione e sulla scena regna la parola mentre l'azione è relegata allo spazio extra-scenico e riferita da messaggeri; dall'altro, poiché *I Turcs tal Friul* intendono toccare la coscienza storico-politica del pubblico attraverso un episodio del passato remoto del Friuli (l'invasione turca del 1499, allusiva a quella nazifascista del 1944), la messinscena della tragedia si sarebbe configurata quasi come

³⁴ Vd. PASOLINI 2001, 30-31.

³⁵ CASI 2005, 48-56, seguito da IMBORNONE 2011, 105-107.

³⁶ L'intuizione di Casi è comunque giusta; nel cap. 1 della mia tesi dottorale do alcune prove testuali a sostegno della sua ipotesi.

il rito civico dell'Atene classica³⁷. Nonostante sia rimasto chiuso nel cassetto e la questione appena menzionata necessiti in realtà di ulteriori distinzioni critiche, non è inverosimile che il dramma avesse proprio quella missione: perché il *Meriggio d'arte*, cioè lo spettacolo in cui erano stati eseguiti brani di musica classica, recitate la *Prejera* da *I Turcs tal Friul* e alcuni dialoghi friulani di Pasolini e infine cantate alcune villotte, era stato davvero concepito per reagire collettivamente contro l'orrore della guerra³⁸. Pasolini aveva mobilitato anche gli studenti della scuoletta privata di Versuta ai quali insegnava italiano, latino e greco e assieme ai quali nel febbraio del 1945 avrebbe fondato l'Academiuta di lenga furlana; ed è proprio nel quadro di questa eccezionale esperienza didattica che nascono alcune opere giovanili: se non è propriamente il caso dei *Turcs* lo è di un altro testo teatrale, *I fanciulli e gli elfi* (1945), nonché del progetto di traduzione in friulano della poesia mondiale. Benché ancora studente dell'Alma Mater, nella campagna friulana Pasolini si era inventato un metodo pedagogico che Andrea Zanzotto definì «quasi ideale» e consisteva nel rendere gli allievi appieno partecipi del processo conoscitivo, talora addirittura pari del maestro: il casale di Versuta e i campi circostanti si trasformarono in un vero e proprio laboratorio di scrittura perché il nostro non riteneva possibile insegnare letteratura senza una creazione attiva da parte dei pupilli, che si trattasse di poesie, racconti, traduzioni o di opere teatrali. È in questo stesso quadro che nacque la prima delle traduzioni classiche di Pasolini oggi note: i frammenti saffici 31, 95, 140 e 168B V., rimasti inediti fino in tempi recenti al pari dei testi drammaturgici sullodati. Tutto questo vivacissimo bagaglio di esperienze letterarie, quali più quali meno legate all'insegnamento delle tre lingue – che, beninteso, includeva le tradizionali ore di grammatica –, rimase chiuso in un cassetto e accantonato a lungo: tant'è che è passato in secondo piano anche nella letteratura critica; eppure non ho voluto tacerlo perché il Pasolini traduttore degli anni '60 non eresse da zero il suo *monumentum aere perennius*. Se forse è

³⁷ Cfr. CASI 2005, 52-54.

³⁸ Cfr. PASOLINI 2001, 83.

azzardato ipotizzare che sia tornato autonomamente all'*Antigone* di Sofocle, cioè in virtù dell'amore pregresso per quella tragedia e più in generale per il mito tebano – perché è noto che tutte le altre versioni di quegli anni nacquerò su commissione (*Eneide*, *Orestide*, *Il vantone*) –, non lo è affatto riconoscere degli elementi di continuità fra le due (e più) Antigoni di Pasolini e, soprattutto, ravvisare nell'officina creativa di Versuta una premessa all'intera opera metafrastica dei primi anni '60.

2. Roma, 1960-1963: la traduzione di Ant. 1-281 e le altre Antigoni

Come è già stato ampiamente segnalato nella letteratura sull'*Orestide* rappresentata dal Tpi a Siracusa, il Pasolini traduttore tragico cercò di innovare la dizione teatrale delle rappresentazioni classiche primonovecentesche³⁹. Ciò è ancora più manifesto nel caso dell'*Antigone*, che già a una prima lettura suona più prosastica della precedente malgrado continui anch'essa ad avere una base vagamente endecasillabica per le parti recitative e versi tendenzialmente più brevi nella parodo⁴⁰; inoltre risulta minore la cura fonica del testo e maggiore l'abbassamento di registro. Più di un elenco analitico di tutti i tratti stilistici della versione pasoliniana, esaustivamente esemplificati, credo sia utile un confronto con la precedente traduzione del medesimo dramma andata in scena a Siracusa: ossia quella di Eugenio Della Valle (1904-1993), già composta negli anni '30 a margine del *Saggio sulla poesia dell'Antigone* (Laterza, Bari 1935), ma rivista e pubblicata per intero solo nella collana *Biblioteca di cultura moderna* dello stesso editore assieme a un'introduzione e a una riedizione del saggio (1952); e subito scelta dal regista Guido Salvini per la tornata di spettacoli del 1954. Prima di confrontare i testi è importante notare che Salvini

³⁹ Qui non c'è lo spazio per elencare la vasta produzione scientifica sul tema, perciò rimando alla bibliografia de *La Grecia secondo Pasolini* (cioè FUSILLO 1996, 248-267), che è più completa di quelle apparse di recente anche se non è aggiornata fino agli ultimi contributi; e, in più, a ZOBOLI 2004, 133-136.

⁴⁰ Dico 'vagamente' perché tra prologo e primo episodio occorrono solo 58 endecasillabi su un totale di 218 versi.

nel decennio precedente la svolta del Tpi continuò a servirsi anche delle traduzioni di Ettore Romagnoli, allora indubbiamente vetuste perché avevano dominato le scene negli anni '10 e '20; e, soprattutto, che erano antiquate le stesse versioni del poeta-grecista Della Valle, eppure seguitarono ad andare in scena a Siracusa anche dopo l'innovazione pasoliniana (compresa quella di *Antigone*, nel 1966). Nella stessa introduzione al volume del 1952 il poeta-traduttore polemizzava con i Bellotti, i Romagnoli, i Bignone, i Ricci, ossia con i traduttori seriali del teatro classico, perché il suo ideale metafrastico era quello della comunione spirituale con il testo da tradurre: sensibilità che secondo lui non poteva essere onnivora; ma oltre a tale affinità 'mistica' (e quindi a un'interpretazione in parte emotiva e personale), fondamentale per la sua prassi metafrastica era il giusto compromesso tra fedeltà alla forma originale e bellezza. Come si vede, il Della Valle traduttore del teatro antico non era un filologo vero e proprio: nonostante le critiche ai colleghi (fra i quali vanno annoverati Quasimodo e lo stesso Pasolini)⁴¹, non rappresentò mai l'accademia perché insegnò all'Università di Napoli come libero docente soltanto nel triennio 1945-1947; non solo non strinse le giuste amicizie – e commise l'errore di condannare pubblicamente il commercio dei concorsi universitari con il *pamphlet* *Via dell'Università: vietato il transito* –, ma tanto le opere poetico-drammatiche in proprio quanto i saggi critici non piacquero appieno ai grecisti in cattedra; le sue ambizioni creative si scontrarono con una cultura universitaria ostile e alla fine si impose soprattutto come traduttore per l'Inda. Si tratta dunque di una figura non molto diversa da quella del Ricci, oggetto del mio precedente contributo in questa stessa rivista: cioè quella di un letterato più poeta che studioso, ma epigono di una letteratura ormai superata⁴²; un versificatore 'classicistico',

⁴¹ Della Valle incontrò Pasolini al convegno sull'*Oresteia* di Eschilo del 1960, vide la messinscena del Tpi ed ebbe modo di criticarla nei suoi successivi interventi ai convegni dell'Inda: Pasolini fu però in buona compagnia, perché bersaglio del poeta-grecista campano furono anche altri poeti (come Brecht) e filologi (come Carlo Diano).

⁴² Sulla vita e sull'opera di Eugenio Della Valle esiste un unico studio dettagliato: PERCONTE LICATESE 1995, del quale mi sono però avvalso solo per approfondire i dati biografici perché oltre a essere smaccatamente agiografico (cioè più celebrativo di

che infatti non piacque al regista Lucignani, spettatore e recensore su *Il contemporaneo* dello spettacolo siracusano del 1954. Ora vediamo come Della Valle e Pasolini hanno tradotto *Ant.* 49-68:

Ahimè, pensa, sorella, come è morto
 in odio e infamia il padre nostro, poi
 che le sue colpe ebbe scoperte, gli occhi
 di man sua propria straziati; e poi
 la madre e moglie – o due parole in una! –
 come i suoi giorni in un capestro spense;
 e poi, ancor, come in un giorno a morte
 i due fratelli sciagurati andarono,
 l'uno da l'altro al comun fato spinti!
 Ora, noi due, sole rimaste, pensa,
 ove ruinerem, se la potenza
 sfideremo dei re contro la legge?
 Dirsi bisogna che nascemmo donne
 e tali dunque che non dato è batterci
 con gli uomini; e poiché siamo soggette
 a più forti di noi, cedere a questa
 e a pur più tristi leggi. Io perciò vènia
 chiedendo a quei sotterra, poi che sono
 a ciò costretta, obbedirò a chi dòmina:
 da forsennati è l'osar troppo!⁴³

Ah! Ma pensa, sorella! Nostro padre
 ci morì nella vergogna, nel disonore,
 accecandosi con le sue stesse mani
 per la coscienza della colpa,
 e la sua sposa, ch'era sua madre,
 si tolse la vita impiccandosi;
 e i nostri due poveri fratelli
 ci sono morti in un giorno solo
 compiendo con le loro mani il comune destino.
 Pensa ora come miseramente anche noi
 moriremo, sole, senza nessuno,
 se andremo contro il volere del Re.
 Ah, ricordo, infine, che siamo nate donne,
 che contro gli uomini non possiamo lottare:

quanto lo sia qualunque scritto in memoria di un caro estinto), contiene molte imprecisioni sulla storia degli studi classici italiani.

⁴³ DELLA VALLE 1952, 73-74.

dobbiamo chinare la testa e soffrire
 anche angosce peggiori di questa.
 Io, per me, pregherò le anime dei morti
 perché mi perdonino: non posso
 non obbedire a chi tiene il potere.
 I gesti disperati sono vani⁴⁴.

Colpisce subito la grande semplicità del testo pasoliniano, che suona quasi del tutto naturale sia in termini di sintassi sia nel lessico: agli endecasillabi sciolti ricchi di anastrofi⁴⁵ e iperbati⁴⁶ si contrappone una versificazione divenuta ormai assai libera dal modello de *Le ceneri di Gramsci*, che Pasolini stesso aveva ricordato nella *Lettera del traduttore* (dell'*Orestiate*) e che Lago ha creduto valido anche per la traduzione dell'*Antigone*⁴⁷: ma qui la raccolta che sancì la fama di Pasolini poeta risulta superata sia perché una netta adesione all'endecasillabo sopravvive solo in passi sporadici, come *l'incipit* (vv. 1-4), parte della seconda battuta di Antigone (vv. 28-37) e la fine della *rhesis* iniziale di Creonte (vv. 198-208), sia soprattutto perché le anastrofi, gli iperbati, la cura fonica e il registro lessicale medio-alto – tutti elementi conformi alla tradizione illustre cui *Le ceneri di Gramsci* aderiva – sono quasi del tutto perduti; e, intendo, non solo nel caso dei versi appena trascritti, ma nel corso dell'intero abbozzo. L'incompletezza del testo esorta a interpretare con cautela i 279 versi di cui esso si compone, però chi è conscio del metodo metafrastico di Pasolini, e cioè del fatto che non era solito stravolgere le sue traduzioni nel corso delle varie revisioni ma solo ritoccarle, può leggerli senza troppe ambascie; e perciò convincersi che sarebbe stata licenziata una versione meno poetica di *Orestiate* e, ancor più, dei poemetti in terza

⁴⁴ PASOLINI 2001, 1015.

⁴⁵ «È morto / [...] il padre nostro», «padre nostro», «le sue colpe ebbe scoperte», «gli occhi di man sua propria straziati», «di man sua propria», «i suoi giorni [...] spense», «al comun fato spinti», «sole rimaste», «la potenza / sfideremo», «dirsi bisogna», «non dato è», «più tristi leggi», «vènia / chiedendo», «a ciò costretta», «da forsennati è l'osar troppo».

⁴⁶ «Pensa [...] come [...] e [pensa] poi la madre e moglie [...] come [...] spense», «a morte / i due fratelli sciagurati andarono», «ora, noi due, [...], pensa, / ove ruinerem», «la potenza / sfideremo dei re».

⁴⁷ Cfr. LAGO 2016, 55-57 (e 2018, 125).

rima raccolti nella silloge del 1957. Con ciò non voglio dire che non sia utile confrontare l'*Antigone* alla produzione in versi del nostro, anzi convengo con Lago (e Iannucci) che ricorrono parole tematiche tipicamente pasoliniane: ma, appunto, di Pasolini *tout court*, non specificamente dell'autore de *Le ceneri di Gramsci* o de *La religione del mio tempo*⁴⁸; e in più ci tengo a precisare che lo stile della sua *Antigone* è 'autonomo', ossia inventato in funzione della mera traduzione e nemmeno troppo vicino ai versi coevi, confluiti in *Poesia in forma di rosa* (1964). Ritorno però al passo citato sopra, segnalando che l'unica infrazione dell'ordine sintattico comune («contro gli uomini non possiamo lottare») ha una finalità anzitutto enfatica, comunicativa, non formale come le anastrofi e gli iperbati di Della Valle; proprio per rendere più recitabile e incisivo il testo tragico il traduttore ha talvolta semplificato la sintassi greca⁴⁹, e si è tenuto ben lungi dallo stile classicistico non soltanto nell'ordine delle parole ma nelle parole stesse; l'elenco che segue è eloquente: «ahimè» – «ah», «gli occhi / di man sua propria straziati» – «accecandosi con le sue stesse mani», «i suoi giorni» – «la vita», «in un capestro spense» – «impiccandosi», «un giorno» – «un giorno solo», «sciagurati» – «poveri», «fato» – «destino», «ruinerem» – «moriremo», «nascemmo» – «siamo nate», «non [è] dato» – «non possiamo», «più tristi» – «peggiori», «vènia / chiedendo» – «mi perdonino», «quei sotterra» – «le anime dei

⁴⁸ Cfr. LAGO 2016, 62-63 (e 2018, 129).

⁴⁹ Lo ha fatto inserendo un punto al v. 49 e omettendo la congiunzione ὡς del v. 50, cioè spezzando il primo *colon* del primo lungo periodo greco (*Ant.* 49-52); né va trascurata la traduzione del costrutto participiale ai vv. 51-52 con un gerundio indubbiamente meno espressivo e meno violento ma più immediato. È poi degna di nota l'anticipazione del verbo reggente nella resa del terzo *colon* (*Ant.* 55-57), ossia la traduzione del participio con l'indicativo e dell'indicativo con il gerundio: «sono morti [...] compiendo» – αὐτοκτονοῦντε [...] κατεργάσαντ'. Notevole anche la rinuncia dell'endiadi ψῆφον [...] ἡ κράτη al v. 60, sostituita da un più semplice, e neutro (!), «volere»; e, a proposito della traduzione del periodo di *Ant.* 61-64, la preferenza per un singolo verbo personale («ricordo che») a un costrutto impersonale e pleonastico (ἐννοεῖν χροῖ τοῦτο [...] ὅτι), nonché per la paratassi all'ipotassi («dobbiamo chinare la testa e soffrire», οὐνεκ' ἀρχόμεσθ' ἐκ κρείσσόνων / καὶ ταῦτ' ἀκούειν [χροῖ]). Infine, a proposito della resa dell'ultimo periodo greco (*Ant.* 65-68), è importante notare il ricorso da parte di Pasolini a due periodi più brevi: il primo diviso in due *cola* in cui si arriva sempre a un solo livello di subordinazione, mentre il greco giungeva anche al secondo grado di ipotassi; il secondo invece formato da una frase semplice.

morti». Naturalmente, non avendo particolari esigenze metriche, Pasolini si è astenuto da apocopi e aferesi come «man», «ancor», «comun», «ruinerem», «osar», «ove»; e da ellissi quali «quei [di] sotterra» e «[dobbiamo] cedere». Eccezzuata la parodo e pochi altri versi, l'*Antigone* di Pasolini non contiene voci letterarie o parole di registro alto. La ricerca della ripetizione, invece, non ha una mera valenza stilistica. Senza dubbio conferisce alla creazione di un testo più verosimile e incisivo: quanto all'efficacia è il caso dei parallelismi «ci morì [...] ci sono morti» e «ricordo [...] *che* siamo nate donne, / *che* contro gli uomini non possiamo lottare», mentre concorre all'abbassamento l'espressione «io, per me», un bel caso di egocentrismo del parlato che però introduce anche una sfumatura di senso (il narcisismo di Ismene) presente in altri passi della traduzione⁵⁰; eppure, in alcuni casi, le ripetizioni sono prima di tutto tematiche, creano cioè una rete di parole chiave che chiarificano l'interpretazione pasoliniana.

Leggendo i pochi versi in esame non è possibile cogliere appieno la sistematicità dell'operazione né comprenderne bene le due nature (ossia l'iterazione per fini stilistici e la ripetizione di concetti); ma non è inutile prendere l'abbrivio da *Ant.* 49-68. Circa l'aspetto formale – anche a prescindere dall'ultima figura retorica – devo premettere che il nostro conduce una ricerca espressiva per lo più slegata da quella dell'originale; mantiene lo scarto fra le parti lirico-coralie e i versi recitativi, però nel tradurre questi ultimi non si preoccupa di restituire la grande varietà sofoclea: per esempio l'elevazione di *Ant.* 49-57 non è più percepibile nella versione italiana, *idem* per la flessione di *Ant.* 69-77. Solo in alcuni passi, come l'*incipit* o la sticomitia irregolare che conclude il prologo, il traduttore pare conformarsi all'originale – anche se mai, beninteso, pedissequamente. Tuttavia 'pare' seguirlo, perché dai pochi trimetri tradotti emerge una continua ricerca del parlato: dei suoi registri e delle sue irregolarità, ma soprattutto del suo nerbo. Insomma, la contaminazione stilistica è qui assai meno

⁵⁰ Vd. *Ant.* 39, ὦ τάλαιφρον, vocativo rivolto da Ismene ad Antigone ma raddoppiato e divenuto un autocompassionevole «Io, povera sciagurata che sono» (PASOLINI 2001, 1014), e *Ant.* 78-79, Ἐγὼ μὲν οὐκ ἄτιμα ποιούμαι [...] βία πολιτῶν, «Non disonoro nulla, io [...] contro le norme della mia città» (PASOLINI 2001, 1016; corsivi miei).

evidente che in *Orestia*; *Antigone* sembra anzi preludere ai rimaneggiamenti delle versioni di Ricci nei film *Edipo re* e *Medea*. Mentre Sofocle (e i traduttori classicistici in altro modo) straniavano il pubblico, il nostro fa parlare 'tutti' i suoi personaggi una lingua vicina al quotidiano (e quindi anche iterativa): il che però non implica un loro appiattimento, una psicologia monotona; è vero che l'Ismene di Pasolini non parla più con precisione la lingua dell'eloquenza e del raziocinio proferita dal personaggio sofocleo⁵¹, ma non diviene amorfa, si presenta anzi concitata, tormentata, quasi quanto Antigone. Lo confermano dettagli come il lieve polisindeto «nostro padre / ci morì [...] e la sua sposa [...] si tolse la vita [...] e i nostri due poveri fratelli / ci sono morti» contro l'articolazione logica e posata del greco, ben scandita dagli avverbi ἔπειτα [...] τρίτον (*Ant.* 53, 55); e più esplicitamente la traduzione dell'attributo ταλαπώρω (*Ant.* 56), duplice in greco perché compatisce e stigmatizza a un tempo, con «poveri», invece solo compassionevole; nonché l'enfasi posta su un lessico patologico che pare accomunare le due sorelle: prima è reso con «angosce» un neutro non definito (ταῦτ') che diversi traduttori, compresi Mazon e Della Valle, riferiscono correttamente alla sfera del politico («ordres»⁵², «leggi»), sebbene il comparativo di maggioranza ad esso attribuito non sia estraneo all'ambito medico (ἀλγίονα, *Ant.* 64); poi è tradotto con «gesti disperati» l'infinito sostantivato τὸ [...] περισσὰ πράσσειν, che nonostante evochi la follia (οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα [*Ant.* 69]), ha a che fare più con l'assenza di *mesotes*. Così l'Ismene del 1960 ricorda quella di *Edipo all'alba*, tanto tormentata da suicidarsi subito dopo aver confessato la propria attrazione per il fratellino. Ma non va tralasciato nemmeno che lo stesso Della Valle era così interessato alle pulsioni intime dei personaggi sofoclei da interiorizzarle sia sul piano interpretativo, nel saggio anteposto alla versione poetica, sia nella traduzione: per restare ai versi in esame è sufficiente notare la trasformazione di un periodo assertivo come *Ant.* 61-64 in una domanda che pare instillare invece quella incertezza interiore che Della Valle

⁵¹ Cfr. GRIFFITH 1999, 41-43, 132.

⁵² DAIN, MAZON 1955, 74.

crede comune a tutti i personaggi in scena e, soprattutto, reputa la vera cifra poetica della tragedia di Sofocle. Aggiungo infine che l'interpretazione del poeta-grecista campano era ostile non solo a «strumentalizzazioni» moderne (da Brecht fino a Pasolini), ma a qualsiasi contestualizzazione storico-filologica: in parte influenzato dalla formazione estetico-crociana⁵³, in parte dalla propria vocazione creativa, riteneva che *l'Antigone* fosse un dramma di poesia «pura» e universale, non storicizzabile; una tragedia che interrogava soltanto il senso tragico dell'esistenza e non poneva problemi «intellettualistici», cioè questioni di ordine etico-politico⁵⁴. Da poeta anche Pasolini ha sviluppato lo stesso tema della solitudine interiore dei personaggi⁵⁵, tuttavia, mettendo a frutto una diversa formazione classica (più filologica: Gallavotti, Coppola), non poteva nemmeno dimenticare il dato storico-politico: a questa soglia temporale il nostro non aveva ancora concepito il «teatro di Parola», finalizzato anzitutto a ricreare lo straniamento civico-sacrale del dramma attico di V secolo a.C.; e pochi mesi prima di iniziare la traduzione aveva dato sì una lettura politica dell'*Oresteia*, ma per interessamento altrui, cioè per aderire al progetto del Tpi; eppure, da poeta *engagé*, difensore e divulgatore della poesia popolare nenie comprese, appassionato lettore di Ernesto De Martino, collaboratore del cortometraggio *Stendali* (*Suonano ancora*) di Cecilia Mangini (1960!), non poté esimersi da una personale interpretazione politico-antropologica dell'*Antigone* di Sofocle, ossia in linea con quelle ultime ricerche e creazioni. Per discuterla nel dettaglio si può appunto prendere l'abbrivio dai versi fin qui esaminati.

La più importante ripetizione tematica riguarda il sostantivo «morte», l'aggettivo/sostantivo «morto» e il verbo «morire». In *Ant.* 49-68 la morte è evocata di frequente, come del resto nel cor-

⁵³ Della Valle fu amico del Croce e questi rappresentò per lui il Maestro come Roberto Longhi per Pasolini.

⁵⁴ Cfr. DELLA VALLE 1952, 19-28.

⁵⁵ Emblematiche l'iterazione del concetto nella traduzione di *Ant.* 58 («sole, senza nessuno», μόνα [...] λελειμμένα) e l'aggiunta rispetto a *Ant.* 80-81 del medesimo aggettivo («Andrò sola / a dare sepoltura a mio fratello», ἐγὼ δὲ δὴ τάφρον / χῶσουσ' ἀδελφῶ φίλτάτω πορεύσομαι): PASOLINI 2001, 1016.

so dell'intera tragedia, però il greco possiede uno spettro lessicale più ampio: ἀπώλετο, λωβᾶται βίον, αὐτοκτονοῦντε, ὀλούμεθ', τοῖς κάτω; invece, con l'eccezione del v. 54, il traduttore riconduce tutto alle due/tre parole sullodate, anche quando – al v. 56 come altrove – la distinzione fra una generica morte e l'assassinio (vicendevole) è importante. Sia chiaro che Pasolini non ha ignorato il vocabolario specifico dell'uccisione, della guerra fratricida, del cadavere insepolto di Polinice, ma ha preferito insistere su parole che dalla più tenera gioventù sentiva a lui più congeniali e che di recente aveva cominciato ad approfondire attraverso la lettura di De Martino (*Morte e pianto rituale nel mondo antico*, complice la vittoria al Premio Viareggio Rèpaci nel 1958, era stato letto e apprezzato da profani come Pasolini e Mangini prima che dagli antropologi professionisti). Se nei 281 versi del greco l'idea generica di morte/morto ricorre diciannove volte, espressa ora attraverso i verbi θνήσκω (*Ant.* 26, 72, 94, 97, 214, 220) e ὄλλυμι/ἀπόλλυμι/διόλλυμι (50, 59, 168, 171, 195), ora mediante i sostantivi νεκρός (25, 43, 217, 245) e θάνατος (147), talaltra infine grazie alle perifrasi λωβάομαι τὸν βίον (54) e οἱ κάτω/οἱ ὑπὸ χθονός (65, 75), nei 279 versi della traduzione essa ricorre venticinque volte, rafforzata dall'iterazione: i «morti» ai vv. 15, 22, 26, 65, 76, 95, 148, 149 e 211, il «morto» ai vv. 29, 43, 243 e 253, la «morte» ai vv. 119 e 168, le «morti» al v. 152, «mori» al v. 50, «moriremo» al v. 59, «morire» ai vv. 73, 98, 217 e 218, «sono morti» ai vv. 56 e 169 ed «è morto» al v. 192; solo in due casi Pasolini si è astenuto dal ripetersi, cioè traducendo λωβᾶται βίον e, con un occhio alle versioni di Novelli⁵⁶, rendendo il v. 217 (Ἄλλ' εἶσ' ἑτοῖμοι τοῦ νεκροῦ γ' ἐπίσκοποι) «Ci sono già le guardie al cadavere!»⁵⁷. Il lieve scarto quantitativo a favore di Pasolini si spiega per lo più con l'aggiunta autonoma del traduttore, specie in casi ravvicinati come nei versi finali della parodo; ma per comprendere meglio l'approccio del nostro conviene esaminare un singolo caso, *Ant.* 21-38:

Dei due fratelli morti, Creonte ha creduto
uno degno di tomba, e l'altro indegno.

⁵⁶ Cfr. NOVELLI 1959, 60-61.

⁵⁷ PASOLINI 2001, 1021.

Eteocle – così dicono – l’ha sepolto secondo l’uso della nostra religione, e l’ha dato all’onore dei morti. Ha ordinato invece – dicono – che nessuno ricopra di terra Polinice, e lo pianga, morto infelice. Ha ordinato che resti insepolto e ignorato, dolce esca preziosa all’appetito degli uccelli. E questi ordini, dicono, Creonte li ha dati per te – e per me, sì, anche per me, e dicono che verrà lui in persona, a proclamarli, a tutti, perché nessuno dimentichi che chi non obbedisce sarà lapidato. Ecco che cosa accade, a te. È a te, adesso, dimostrare se sei degna dei padri⁵⁸.

Οὐ γὰρ τάφου νῶν τῷ κασιγνήτῳ Κρέων
τὸν μὲν προτίσας, τὸν δ’ ἀτιμάσας ἔχει;
Ἐτεοκλέα μὲν, ὡς λέγουσι, σὺν δίκη
χρησθαι δικαίων καὶ νόμῳ, κατὰ χθονὸς
ἔκρυσσε τοῖς ἔνερθεν ἔντιμον νεκροῖς
τὸν δ’ ἀθλίως θανόντα Πολυνείκουσ νεκρὺν
ἀστοισί φασιν ἐκκεκηρῦχθαι τὸ μὴ
τάφῳ καλύψαι μηδὲ κωκυσαί τινα,
ἔάν δ’ ἄκλαυτον, ἀταφον, οἰωνοῖς γλυκὺν
θησαυρὸν εἰσορῶσι πρὸς χάριν βορᾶς.
Τοιαῦτά φασι τὸν ἀγαθὸν Κρέοντα σοὶ
κάμοι, λέγω γὰρ κάμῃ, κηρῦξαντ’ ἔχειν,
καὶ δεῦρο νεῖσθαι ταῦτα τοῖσι μὴ εἰδόσιν
σαφῆ προκηρῦξοντα, καὶ τὸ πρᾶγμ’ ἄγειν
οὐχ ὡς παρ’ οὐδέν, ἀλλ’ ὅς ἂν τούτων τι δοῦν
φόνον προκεισθαι δημόλευστον ἐν πόλει.
Οὕτως ἔχει σοὶ ταῦτα, καὶ δείξεις τάχα
εἴτ’ εὐγενῆς πέφυκας εἴτ’ ἐσθλῶν κακῆ⁵⁹.

Al v. 22 della traduzione Pasolini aggiunge di sua iniziativa l’aggettivo «morti» e in più dà grande risalto alla dipartita di Polinice – già enfatizzata da *Ant.* 26 – isolando la locuzione aggettivale «morto infelice» alla fine di un periodo più breve e autonomo rispetto al greco; guardando invece alla fine del prologo,

⁵⁸ PASOLINI 2001, 1014.

⁵⁹ Qui, come in ogni altro caso, seguo il testo stabilito da Alphonse Dain.

va segnalato che proprio il singolo Polinice (τῷ θανόντι, *Ant.* 94) diventa il plurale «morti», come se Antigone non si preoccupasse più soltanto del fratello, bensì del rito funebre *tout court*, di tutto l'apparato culturale di cui lei è difenditrice (ed emblema)⁶⁰. Che Pasolini pensi a lei non più solo nei termini di una martire pseudo-cristiana, ossia l'Antigone (cioè Ismene⁶¹) inventata in *Edipo all'alba* a seguito del primo incontro con il dramma sofocleo⁶², ma la interpreti alla stregua di una prefica⁶³, lo prova anche il v. 25 della traduzione, dove è evitato ogni riferimento alla dimensione politica del testo antico e dato unico risalto alla 'sacralità' del gesto funerario («secondo l'uso della nostra religione»). I concetti di δίκη e νόμος, ma pure quelli di ψῆφος, κράτος (*Ant.* 60) e ἀρχή (*Ant.* 63), sono tralasciati del tutto⁶⁴; e persino i riferimenti alla cittadinanza scompaiono: non è tradotto πόλει in *Ant.* 36 (e 44), né interamente δημόλευστον; inoltre è omesso ἀστοῖσι di *Ant.* 27. Beninteso, con ciò non intendo dire che Pasolini non abbia tenuto in nessun conto l'intero vocabolario usato da Sofocle per proporre spunti di riflessione sulla realtà a lui contemporanea (oltre che sull'uomo *tout court*). Anzi, valorizzando l'introduzione di Pietro Novelli (incentrata sul personaggio di Creonte, dietro il quale si celerebbe niente meno che Pericle)⁶⁵, il nostro ha reso abbastanza

⁶⁰ «Parla pure così. Sarai nemica a me, / e sarai nemica, giustamente, ai morti» (εἰ ταῦτα λέξεις, ἐχθαρή μὲν ἔξ ἐμοῦ, / ἐχθρά δὲ τῷ θανόντι προσκείσῃ δίκη): PASOLINI 2001, 1017.

⁶¹ Vd. *supra*, par. 1.

⁶² Eredità di quella lettura è senza dubbio l'aggettivazione connessa all'atto eroico ai vv. 73 e 98: «Mi sarà dolce per questo morire [...] comunque vada / il mio morire non sarà senza dolcezza» (PASOLINI 2001, 1016-1017), *Καλόν μοι τοῦτο ποιούσῃ θανεῖν. [...] Πείσομαι γὰρ οὐ / τοσοῦτον οὐδὲν ὥστε μὴ οὐ καλῶς θανεῖν* (*Ant.* 72, 96-97). Cfr. PASOLINI 2001, 21-22, 29-30: «ISMENE Sono qui per confessarmi, per svelare la vergogna della mia anima. MENADI Di dolci confidenze / mattino è questo! [...] ISMENE Il mio peccato è grande e voi lo ascolterete. ANTIGONE Sorella dolce, / serena molce / quiete d'andare. / Lontane andiamo, / restando mute, / non confidare / è quanto resta. [...] ISMENE Per la prima volta avvertii presente, greve, concreto il pensiero della morte, non come minaccia, ma estrema mia speranza. Provai anche, in quel punto, un puerile desiderio di dolce pianto. [...] Grazie, padre. Ora, in punto di morte, mi è dolce il sapermi non perdonata da voi, Tebani».

⁶³ Cfr. FORNARO 2017, 102.

⁶⁴ Vd. i versi trascritti in precedenza.

⁶⁵ Cfr. NOVELLI 1959, 4-8.

bene il 'ritratto' che Creonte dà di sé nella *rhexis* da cui prende avvio il primo episodio (*Ant.* 162-210): a parte l'aggiunta impropria ai vv. 186-187 già evidenziata da Lago⁶⁶, il traduttore è riuscito a rispettare le due nature del personaggio sofocleo, quella democratico-positiva e quella egocentrica, dispotica, fanatica; è vero che persistono alcune omissioni (di ἀστοῖς, ἀστοῖσι, *Ant.* 186, 193, e di πόλιν, vv. 178, 190) e che c'è un ondeggiamento fra l'adozione di termini attuali, che sarebbero suonati naturali per gli spettatori degli anni '60 così come i corrispettivi vocaboli greci (ἀρχαί, νόμοι, χθών, ecc.) per gli ateniesi del V secolo a.C., e l'uso contrario di parole più astratte, quasi evocative di un tempo fiabesco (alla stregua de «il volere del Re»), tuttavia l'originaria complessità del personaggio non ne esce compromessa. Segnalando l'enfasi che Pasolini ha dato al tema della morte, astratto da declinazioni particolari come quella del sangue consanguineo versato, dell'infinita ecatombe tebana, e unito al depennamento di certo lessico politico, intendevo evidenziare che nella traduzione di *Ant.* 21-38 come di altri passi (e.g. la prima battuta del prologo) il lessico della *polis* è 'ridotto' all'osso, non sistematicamente cancellato. Per formazione e carattere il nostro non poteva limitarsi a leggere *Antigone* come un dramma sull'infelicità umana, ma nemmeno conformarsi *in toto* alla nota interpretazione di Hegel: influenzato dalla sua precoce versione del mito tebano mise al centro il συμφιλεῖν con cui l'eroina risponde all'odio di Creonte (*Ant.* 523); eppure fu ridotta al minimo la contaminazione giovanile fra mito classico (*symphilia*) e cristiano (*agape*) perché, dopo aver collaborato con destrezza e interesse al progetto manginiano di omaggiare la tradizione delle lamentazioni funebri salentine⁶⁷, Pasolini vide in *Antigone* la depositaria di riti millenari da difendere contro il pericolo dell'oblio: la rappresentante del sentimento umano di fronte alla grettezza della logica, della nuova epoca tecnologica. Dunque, proprio come avverrà pochi anni più tardi nel film *Medea*, lo scontro fra l'eroina donna e il maschio sembra svolgersi

⁶⁶ Cfr. LAGO 2018, 138.

⁶⁷ Pasolini fu assoldato come 'traduttore' dei *threnoi* in griko; e anziché tradurne uno solo preferì creare un testo 'nuovo', autonomo, ossia un centone *summa* delle nenie che riteneva più belle.

anzitutto nei termini di uno scontro fra culture: al pari di Giasone Creonte non ha una personalità univoca, ben definita come quella di Antigone; anzi, oscilla fra due poli senza conciliazione e incarna il futuro senza volto dello sviluppo neocapitalistico. Antigone, al contrario, è l'identità, rappresenta la solidità delle radici e al contempo il passato messo in crisi dalla tecnica; ma con una differenza 'fondamentale' rispetto a Medea: non ha il suo potere vendicativo-distruttivo (che nel film del 1969 allegorizzava il danno di una mancata sintesi di culture)! E questo – oltre che per la diversità a monte fra le due eroine del mito – perché nel 1960 Pasolini nutriva ancora un barlume di speranza: ossia credeva che quanto vi era di buono nella tradizione potesse sopravvivere⁶⁸. Ovviamente tale lettura antropologico-politica non è scritta a caratteri cubitali nella traduzione, ma si legge soltanto in filigrana, vagliando con molta attenzione le scelte metafrastiche. A sostegno della mia tesi – prescindendo dall'*Antigone* – non ci sono solo alcune poesie di poco successive, alle quali farò cenno in conclusione, bensì pure il duraturo interesse per il culto funebre *tout court*: già radicato nella produzione degli anni '40 (e.g. la versione in friulano di Sapph. fr. 140 V.), a partire dalla fine del decennio seguente esso inizia a incrociare più assiduamente i testi "greci" del nostro e innerva anche altre traduzioni come *Orestia-de* e, più esplicitamente, il film *Appunti per un'Orestia-de africana*, dove assumono un particolare rilievo due sequenze valorizzate nel loro aspetto trenodico-rituale (quella che, dell'*Agamennone*, traduce il canto di Cassandra, e soprattutto quella che avvia le *Coefore*)⁶⁹. Ricordo, infine, che il valore politico della traduzione in esame non dipende dai suoi meri contenuti antropologici, ma per giunta dalla teoria metafrastica del nostro: come ho cercato di suggerire nel paragrafo precedente, Pasolini concepiva i classici come un patrimonio 'comune', non elitario, non 'di classe'; come una biblioteca da trasmettere ad alunni e alunne senza padri né madri intellettuali, a cittadine e cittadini non privilegiati; e per

⁶⁸ Lo conferma la stessa *Orestia-de*: vd. PASOLINI 2001, 1009; e cfr. FUSILLO 1996, 27, 183-186.

⁶⁹ Per una trattazione accurata rimando ancora alla mia tesi dottorale.

poterli insegnare e tradurre (in classe, a teatro o altrove) era quindi necessario 'declassicizzarli'. Perché si potesse realizzare questo progetto politico-culturale e i testi antichi ritornassero comprensibili e credibili, la traduzione/mediazione del maestro doveva seguire un metodo; e nel caso di *Antigone* ho riconosciuto i seguenti criteri pratici, pensati *in primis* per la comunicazione e, più precisamente, per quella scenica:

- il ricorso a una versificazione libera, con figure di sintassi, significato e di suono ridotte all'osso; e di pari passo l'adozione di un registro medio, con alcune elevazioni in pochi passi (l'*incipit*, alcuni versi dello scontro che conclude il prologo e della *rhexis* di Creonte⁷⁰) e con un abbassamento in corrispondenza – per lo più – di passi concitati e soprattutto nelle battute della guardia⁷¹. Opposta a questa tendenza prosastica è la scelta di una *lexis* poetica per la parodo, specchio della maggiore densità del greco;
- la recitabilità del testo da parte degli attori; né va dimenticato, a questo proposito, che Pasolini non recitò solo in gioventù (tra Bologna e il Friuli), ma anche da adulto: nei teatri di posa di Cinecittà oltre che nei suoi film; perciò, anche se non ebbe modo di confrontarsi con una compagnia teatrale perché la traduzione si interruppe, senza dubbio aveva nozioni concrete di recitazione;
- la ricevibilità del testo da parte del pubblico: non soltanto nel contenuto tragico, bensì *in primis* nella forma italiana. Per rendere le proprie idee e quelle di Sofocle più comprensibili, anche a costo di semplificare a volte la complessità del pensiero e della drammaturgia originale, il nostro ha creato una rete di parole chiave sull'esempio di quanto aveva già fatto con *Orestide* (stavolta, soprattutto: morte, solitudine e amore). Quanto invece agli interventi di forma va precisato che essi rispondono sia al principio della recitabilità sia dell'intelligibilità; e che

⁷⁰ Precisamente i vv. 73, 74, 89, 96-98, 182, 202-203 (della traduzione).

⁷¹ I vv. 19-20, 85-87, 171, 188, 221, 223, 240, 260, 262, 271, 273, 279 (sempre della traduzione).

si tratta anzitutto della resa 'italiana' di costrutti greci, della generale semplificazione della sintassi, del potenziamento delle funzioni fatiche di contatto, della deissi, dell'iterazione, dei segni d'enfasi;

- la riduzione dello straniamento culturale: ora attraverso la correzione analogica ora tramite l'omissione (o la diminuzione) Pasolini evita al pubblico (e agli attori) l'imbarazzo di non comprendere allusioni mitiche e culturali complesse, o anche singoli toponimi, epiteti, patronimici, ecc.

Da una sintesi meno cursoria di questa avremmo di sicuro un'idea più precisa del laboratorio metafrastico pasoliniano, ma non diversa nella sostanza⁷². Sia nel commento perpetuo sia nella sintesi appena esposta ho sempre tenuto conto delle versioni intermedie di cui il traduttore si servì: come già dissi, per non cadere nell'errore di attribuire autonomia e originalità a dei versi o singoli vocaboli invece desunti dalle traduzioni consultate. Qui non c'è lo spazio per esporre nel dettaglio i risultati della collazione, però non posso nemmeno tacerli perché l'importanza delle due versioni di Pietro Novelli è ancora ignota alla letteratura critica: ho optato per il compromesso di elencare solo i casi di plagio (e nei confronti di Mazon e in quelli di Novelli). Anticipo che dall'estrema esiguità della lista seguente emerge l'importanza del rimaneggiamento pasoliniano, cioè si può capire che il nostro, proprio come di fronte alle versioni di Ricci, rimase insoddisfatto delle traduzioni di Mazon e Novelli e di conseguenza, quando non le tralasciò, le modificò profondamente secondo i propri gusti ed esigenze; chiunque legga le quattro traduzioni (e il greco a fronte) si potrà però facilmente accorgere che in diversi passi sopravvivono molte parole di conio altrui, da Pasolini "soltanto" assimilate e piegate alla sua personale idea di *Antigone*⁷³:

⁷² Rimando sempre alla mia tesi dottorale chi voglia approfondire.

⁷³ Cfr. soprattutto: PASOLINI 2001, 1014 con NOVELLI 1959, 22-23 (in corrispondenza di *Ant.* 29-34); PASOLINI 2001, 1015 con NOVELLI 1959, 26-27 (*Ant.* 47-50); PASOLINI 2001, 1018 con NOVELLI 1959, 41-45 (*Ant.* 117-140); PASOLINI 2001, 1019 con DAIN, MAZON 1955, 78 (*Ant.* 152-158); PASOLINI 2001, 1019 con NOVELLI 1959, 50-51 (*Ant.* 162-166); PASOLINI 2001,

- *Ant.* 69-71: Οὐτ' ἂν κελεύσαιμι' οὐτ' ἄν, εἰ θέλοις ἔτι / πράσσειν, ἐμοῦ γ' ἂν ἡδέως δρώης μέτα. / Ἀλλ' ἴσθ' ὅποια σοι δοκεῖ [...]
– «Sois tranquille, je ne te demande plus rien – et si même tu voulais plus tard agir, je n'aurais pas la moindre joie à te sentir à mes côtés. Sois donc, toi, ce qu'il te plaît d'être» (DAIN, MAZON 1955, 74) – «Tu sei libera. Se anche poi vorrai agire, / non avrò più la gioia di sentirti con me. / Sii dunque quello che tu vuoi essere» (PASOLINI 2001, 1015-1016);
- *Ant.* 82-83: [...] ὡς ὑπερδέδοικά σου. / Μή' μοῦ προτάρβει [...]
– «J'ai donc peur pour toi! Ne tremble pas pour moi» (DAIN, MAZON 1955, 75) – «Ho paura per te! Non tremare per me» (PASOLINI 2001, 1016);
- *Ant.* 114: [Πολυνείκης] λευκῆς χιόνος πτέρυγι στεγανός – «coperto con un'ala di bianca neve» (NOVELLI 1959, 40) – «coperto con un'ala di bianca neve» (PASOLINI 2001, 1017-1018);
- *Ant.* 203-204: Τοῦτον πόλει τῆδ' ἐκκεκήρυκται τάφῳ / μήτε κτερίζειν μήτε κωκῦσαι τινα – «Nessuno l'onori di tomba né lo pianga» (NOVELLI 1959, 56) – «Nessuno gli dia l'onore di una tomba, / o lo pianga» (PASOLINI 2001, 1021);
- *Ant.* 237: Τί δ' ἐστὶν ἀνθ' οὗ τήνδ' ἔχεις ἀθυμίαν; – «Qu'est-ce donc qui te donne tant d'appréhension?» (DAIN, MAZON 1955, 81) – «Che cos'è dunque che ti dà tanta pena?» (PASOLINI 2001, 1022);
- *Ant.* 249-252: [...] ἐκεῖ γὰρ οὔτε του γενῆδος ἦν / πλήγμι, οὐ δικέλλης ἐκβολή· στύφλος δὲ γῆ / καὶ χέρσος, ἀρρῶξ οὐδ' ἐπημαξευμένη / τροχοῖσιν [...] – «Colà non v'era colpo di pala alcuno, né scavo di *marra*; ma la terra era dura, e *compatta*, intatta, né solcata da ruote» (NOVELLI 1959, 66, 68; corsivi miei) – «La terra non aveva segno di vanga, / né traccia di *marra* o di ruota: era *compatta*, / dura, tutta uguale» (PASOLINI 2001, 1023; corsivi miei).

In realtà quest'ultimo caso è analogo alle convergenze richiamate nella nota 73; ho tuttavia voluto metterlo qui in risalto perché la traduzione di δίκηλλα con «marra» è stata interpretata da Lago come voce letteraria o, per meglio dire, come un'autonoma

1021 con DAIN, MAZON 1955, 80 (*Ant.* 219-220); PASOLINI 2001, 1022 con NOVELLI 1959, 64 (*Ant.* 238-240); PASOLINI 2001, 1022 con NOVELLI 1959, 66 (*Ant.* 246-247).

citazione pascoliana da parte del traduttore⁷⁴: e ha originato un lungo e dotto commento – scaturito dalla sorpresa dello studioso per il termine – quando invece è più semplice e giusto segnalare che si tratta di un'impresione di Pietro Novelli – perché il greco designa una forca bidente mentre la marra è una zappa che ha il ferro a forma di cuore⁷⁵ – passata a Pasolini al pari di altri vocaboli impropri (come «compatta» che non rende χέρσοις, tradotta invece correttamente da Mazon con «sèche»)⁷⁶. Si potrebbe argomentare che Pasolini ha fatto proprio il vocabolo di Novelli in virtù delle letture pascoliane fatte in gioventù, però credo che sia più verosimile spiegare lo stridore fra quel tecnicismo e la frequente opzione per una lingua media e comune – e particolarmente ordinaria in bocca alla guardia! – come una delle molte mende di un testo imperfetto perché appena abbozzato, benché sovrinteso dal metodo che ho cercato di illustrare. Altri analoghi errori d'interpretazione mi permettono di approfondire un poco la dipendenza di Pasolini dalle fonti richiamata nella nota 73. Correttamente Iannucci ha segnalato che ai vv. 237-238 della traduzione la guardia si esprime con un «linguaggio quasi poliziesco»⁷⁷, ma non è una cifra pasoliniana genuina perché il lessico di quei due versi è *in toto* desunto dalla traduzione (lineare) di Novelli: insomma, è buona la sensibilità stilistica di Iannucci, sbagliato l'esempio. Così come lo sono altri due: la resa di στρατηγός con «principe» (v. 9) deriva dalla versione interlineare⁷⁸, non da «un'evidente tradizione letteraria» non meglio precisata dallo studioso⁷⁹; e la triplice ripetizione tematica della parola «ordine» ai vv. 164, 166 e 215 *in primis* non è così estesa perché la traduzione di *Ant.* 218 citata da Iannucci sembra la Bur di Franco Ferrari («E allora che cos'altro ci ordini?») ⁸⁰, di sicuro non è quella del nostro («E allora a noi che cosa chiedi?») ⁸¹, *in secundis* è ulteriore riflesso della ver-

⁷⁴ Cfr. LAGO 2016, 65-66; LAGO 2018, 139-140.

⁷⁵ Cfr. *GDLI*, s. v. (vol. IX, 829-830).

⁷⁶ DAIN, MAZON 1955, 81.

⁷⁷ IANNUCCI 2015, 145.

⁷⁸ Cfr. NOVELLI 1959, 19 (e PASOLINI 2001, 1013).

⁷⁹ Cfr. IANNUCCI 2015, 145.

⁸⁰ *Ibid.* Cfr. FERRARI 2010, 75.

⁸¹ PASOLINI 2001, 1021 (corsivo mio).

sione interlineare di Novelli⁸². Altri errori di questo genere ricorrono nella letteratura ma, come si vede, non sono capitali, ragioni per cui non occorre insistere; ho creduto utile segnalarne qualche caso solo per indicare a chi desideri addentrarsi nei 'dettagli' del testo pasoliniano la necessità di studiarlo assieme alle traduzioni consultate (come chi voglia entrare nel laboratorio di *Orestide* non può fare a meno di analizzare le versioni di Untersteiner, Thomson e Mazon). Ben più gravi sono invece quegli errori che nascono da una scarsa comprensione dell'autore e da una lettura cursoria, poco meditata:

Al v. 48 τῶν ἐμῶν, «dai miei», in riferimento al valore più generale dei legami di parentela che non possono essere soggetti – nel pensiero di Antigone – alle ragioni della *polis*, diventa «da lui», personalizzando il contrasto e rendendolo quindi episodio di un racconto affatto contemporaneo e familiare: una donna qualsiasi, privata dell'amato fratello⁸³.

Che quella soluzione metafrastica non possa essere interpretata come fa Iannucci non è provato solo dall'idea poetico-filosofica che sta alla base dell'*Antigone* di Pasolini (un'eroina per molti versi antesignana di Medea-Callas), ma proprio da quella produzione in versi che lo stesso studioso crede sia necessario leggere unitamente alla traduzione: si è già visto come fin da ragazzino il nostro fosse affascinato dalla *symphilia* del personaggio sofocleo, celato dietro due maschere di *Edipo all'alba* (l'Antigone in saio e l'Ismene pederasta); questa fascinazione però non rimane confinata agli anni della giovinezza più precoce, bensì emerge, fra gli altri, anche in due testi poetici di poco posteriori alla traduzione, entrambi raccolti in *Poesia in forma di rosa* (1964): il poemetto *La realtà* e la poesia *Le belle bandiere*. Quest'ultima scaturisce dai «caratteri greci» di una visione mattutina che il poeta sogna «solo», murato dentro la casa romana di via Carini dopo l'ennesimo *tour de force*

⁸² «Quanto al mio ordine di vedervi da soli, / qui, l'ho dato perché so la vostra lealtà / agli ordini del trono di Laio» (PASOLINI 2001, 1019) – «Io poi per mezzo dei messi vi ordinai di venire separatamente (= scelti) da (= fra) tutti (gli altri) ben sapendo questo, che voi aveste in onore, sempre, gli ordini del trono di Laio» (NOVELLI 1959, 51).

⁸³ IANNUCCI 2015, 147.

nella periferia notturna⁸⁴; e fuori dalla finzione letteraria la poesia nasce sicuramente dalle letture tragiche fatte in quegli anni, *Antigone* di Sofocle inclusa. Non è possibile determinare con certezza assoluta se il «biancore del sole» più volte evocato nel testo (e contrapposto al rosso delle bandiere ormai al loro definitivo tramonto) alluda al «barlume del giorno» di *Ant.* 100-102 o al sole oscuro di Soph. OC 1549 citato anche nell'epilogo casarsese del film *Edipo re* – propendo per quest'ultima interpretazione –, ma è certo che ne *Le belle bandiere* sono rievocati 'tutti' i principali personaggi del mito tebano; l'incubo, «nella semplice sacralità di due tre sillabe» (v. 20), divina l'atroce realtà dei giorni del poeta, tanto più condannati alla solitudine quanto più numerosi gli incontri di «pura sensualità» (v. 123), e così esso gli ricorda un tema centrale dell'*Antigone* di Sofocle, quella solitudine su cui giustamente Della Valle poneva l'accento. Di fronte all'incomprensione e al disprezzo che la sua vita abnorme suscita nei più (vv. 112-113: «l'odio del branco di goliardi che ghignano / sotto la mia stanza di agonizzante»), il brutto sogno recatogli dalla "trilogia" tebana di Sofocle *Antigone*, *Edipo re* e *Edipo a Colono* gli rammenta che lui è ormai un'isola sbriciolata dal mare in tempesta (vv. 25-32, 81-82); che la sua vita è giunta al termine, misteriosamente inghiottita come il corpo di Edipo da Ades in quel di Colono (vv. 40-41); e che «tutto il mondo è il suo corpo insepolto» (v. 80)⁸⁵. Su tutte le figure evocate nella poesia predomina quella di Edipo, ma a partire dal dramma del 1942 può benissimo coesistere con quella di Antigone: come appunto ne *Le belle bandiere*, dove, più del riferimento (eventuale) ai primi versi della parodo e al cadavere di Polinice

⁸⁴ «I sogni del mattino: quando / il sole già regna, / in una maturità / che sa solo il venditore ambulante, / che da molte ore cammina per le strade / con una barba di malato / sulle grinze della sua povera gioventù: / quando il sole regna / su reami di verdure già calde, su tende / stanche, su folle / i cui panni sanno già oscuramente di miseria / – e già centinaia di tram sono andati e tornati / per le rotaie dei viali che circondano la città, / inesprimibilmente profumati, // i sogni delle dieci del mattino, / nel dormiente, solo, / come un pellegrino nella sua cuccia, / uno sconosciuto cadavere, / – appaiono in lucidi caratteri greci, / e, nella semplice sacralità di due tre sillabe, / piene, appunto, del biancore del sole trionfante – divinano una realtà, / maturata nel profondo e ora già matura, come il sole, / a essere goduta, o a fare paura» (PASOLINI 2003a, 1175 = *Le belle bandiere*, vv. 1-24; corsivi miei).

⁸⁵ Vd. PASOLINI 2003a, 1175-1179.

del prologo, conta la mostruosità dell'amore di Edipo ereditata dalla figlia-sorella. Ciò appare ancora più evidente da *La realtà*. Qui, dopo un breve preambolo metapoetico sulla svolta sperimentale di quegli anni (che si concretizzava appunto con *Poesia in forma di rosa*), il poeta espone con cura e dettagli quasi diaristici il proprio intenso conflitto interiore fra l'amore incestuoso per la madre Susanna (edipico *in primis* in senso freudiano) e il desiderio erotico per i giovani corpi dei ragazzi di vita (reso celebre da *Supplica a mia madre*); questa prima parte si conclude con delle terzine che sono il racconto forse più esplicito della dissociazione erotica del nostro, della sua «cecità»/«mostruosità»: se qui aleggia la figura dell'eroe portato alla ribalta da Freud, nella seconda parte invece il poemetto va incontro a una svolta e si insinua nel testo anche quella di Antigone. Pasolini vi descrive un processo realmente subito per rapina a mano armata ai danni di un giovane benzinaio del Circeo (1961-1963); un processo-farsa che aveva il solo obiettivo di perseguitarlo e bollarlo come «diverso», come mostro, dal momento che venne assunto dall'accusa un criminologo-psichiatra di fama (Aldo Semerari). Il poeta presenziò al processo ma senza dire mai una parola, sconvolto e livido; rispose solo con la seconda parte de *La realtà*, nei panni di un'Antigone *deine* come il padre-fratello, ma 'incapace d'odio' e pronta a urlare la propria vergogna come l'Ismene-Antigone di *Edipo all'alba*: «Ah, io non so odiare [...] I miei amori / – griderò – sono un'arma terribile»; un'Antigone «profeta che non ha / la forza di uccidere una mosca»⁸⁶.

Il comun denominatore delle Antigoni pasoliniane va dunque ricercato nell'amore⁸⁷; un amore multiforme, mai però un amore «qualsiasi»: *agape*, *eros* abnorme, incapacità d'odio, amore dei morti e amore per la morte; ma in qualunque forma sia declinata l'Antigone secondo Pasolini è sempre l'eroina mite, «dolce», non quella pugnace e antitirannica che tanta fortuna ebbe proprio negli anni in cui visse e operò il nostro. Mostro d'amore, martire e prefica sono forse le parole che meglio la definiscono.

⁸⁶ Vd. PASOLINI 2003a, 1119-1122 e cfr. FORNARO 2017, 103.

⁸⁷ Cfr. FORNARO 2017, 102-103.

ABSTRACT

The paper aims at summarizing in all the respects the fragmentary translation of Sophocles' *Antigone* (ll. 1-281) drafted by Pasolini at the end of 1960, which is a newborn and mainly misunderstood topic of the broad literature on Pasolini and the classics. This translation for the stage will be briefly investigated from both a stylistic and a thematic point of view; but it will be also seen in the background of the poet's life, thought and works.

KEYWORDS

Pasolini – *Antigone* (tragedy) – Sophocles' reception – Translation studies – Antigone's myth in the Twentieth Century – Eugenio Della Valle – Pietro Novelli

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARFELLI, D. (a c. di), *Sofocle, Antigone*, Milano 1933.
- CASI, S., *I teatri di Pasolini*, Milano 2005.
- CERICA, A., *Riscritture di traduzioni. Edipo re e Medea di Pier Paolo Pasolini*, «Dioniso», n.s. 3, 2013, 295-318.
- CHIARCOSSI, G., ZABAGLI, F. (a c. di), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Firenze 2017.
- CONDELLO, F., *Pasolini traduttore di Saffo. Note di lettura*, «Testo a fronte», 37, dicembre 2007, 23-40.
- CONDELLO, F., *Su Pasolini traduttore classico. Sparsi rilievi, tra fatti e leggende*, «Semicerchio», 47.2, 2012, 8-17.
- DAIN, A., MAZON, P. (éds.), *Sophocle*, vol. 1, *Les Trachiniennes, Antigone*, Paris 1955.
- DEGANI, E., Recensione a: Eschilo, *Orestiade*, trad. di P.P. Pasolini, «Rivista di Filologia e Istruzione Classica», n.s. 39.2, 1961, 187-193; ora in M. G. Albiani et al. (a c. di), *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, vol. I, Hildesheim-Zürich-New York 2004, 177-183.
- DELLA VALLE, E., *L'Antigone di Sofocle. Introduzione, saggio e versione poetica*, Bari 1952.
- FERRARI, F. (a c. di), *Sofocle, Antigone – Edipo re – Edipo a Colono*, Milano 2010.
- FORNARO, S., *Antigone. Storia di un mito*, Roma 2012.
- FORNARO, S., *L'Antigone di Pier Paolo Pasolini*, in E. Cavallini (a c. di), *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni 'd'autore' da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, Alessandria 2017, 93-105.

- FUSILLO, M., *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Scandicci 1996.
- FUSILLO, M., *Antigone sullo schermo*, «Maia», 54.3, 2002, 515-526.
- GAMBERALE, L., *Plauto secondo Pasolini. Un progetto di teatro fra antico e moderno*, Urbino 2006.
- GRIFFITH, M. (ed.), *Sophocles, Antigone*, Cambridge 1999.
- IANNUCCI, A., *Un dramma borghese. Note alla traduzione dell'Antigone di Pasolini*, in F. Condello, A. Rodighiero (a c. di), «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bologna 2015, 133-152.
- IMBORNONE, J. S., *La diversità a teatro. I drammi giovanili di Pasolini*, Bari 2011.
- LAGO, P., *Una nuova «locuzione ragionante» per il teatro. Pasolini traduttore dell'Antigone*, «Studi pasoliniani», 10, 2016, 53-67.
- LAGO, P., *Pasolini traduttore dei classici greci e latini*. Tesi di dottorato discussa presso il Dipartimento di studi linguistici e letterari, Università di Padova, a. a. 2017-2018.
- MOROSI, F., «*Vittoria sui contrari*». *Note all'Orestiade di Pier Paolo Pasolini*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 77, 2016, 177-231.
- NALDINI, N., *Al nuovo lettore di Pasolini*, in P.P. Pasolini, *Un paese di temporalità e di primule*, Parma 1993, 5-108.
- NOVELLI, P. (a c. di), *Sofocle, Antigone*, Milano-Roma-Napoli-Città di Castello 1959.
- PASOLINI, P.P., *Teatro*, a c. di S. De Laude, W. Siti, Milano 2001.
- PASOLINI, P.P., *Tutte le poesie*, a c. di W. Siti, tomo I, Milano 2003.
- PASOLINI, P.P., *Tutte le poesie*, a c. di W. Siti, tomo II, Milano 2003.
- PASOLINI, P.P., *Théâtre 1938-1965*, a c. di H. Joubert-Laurencin, Besançon 2005.
- PERCONTE LICATESE, A., *Eugenio Della Valle. Ellenista e poeta*, Santa Maria Capua Vetere 1995.
- PONZIO, A., *La trappola mortale dell'identità. Il femminile in Pasolini traduttore dell'Antigone e dell'Orestiade*, «Intercultural Translation Intersemiotic», 1.1, 2012, 1-8.
- TREVISAN, G., «*Io griderò chiara e intatta la mia vergogna*». *Studio su Edipo all'alba di Pier Paolo Pasolini*, «Studi pasoliniani», 2, 2008, 55-71.
- ZOBOLI, P., *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Lecce 2004.

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 Nô.

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 familiari 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 respiscenza 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 fugacemente 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 Hermes 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 sentenzia 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 serberavano 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 reimmersi 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 irriflesso 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 accolse Laio di ritorno a Tebe, in preda alla disperazione, le costò la furiosa inimicizia di Era³⁷; pur adontatasi 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. Desiderando 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 *Ione* 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 abbracciamento 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'eroticismo 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 encontre!», *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 indiferenciadora 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 *hermesíaca* (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 ebro» 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 ermesiano» (*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 Sfinx avrebbe punito Tebe per non avere reagito al ratto di Crisippo

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

⁶⁰ Cfr. del resto POZZOLI 2004, 116: «Ermes, dio della comunicazione, intermediario 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) ἰστορεῖ Πείσανδρος ὅτι κατὰ χόλον τῆς Ἥρας ἐπέμφθη ἡ Σφιγξ τοῖς Θηβαίοις 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 ἔσχευε. 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 Euridice, 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); Tirésias (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 aproblematico. 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 arranhei 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 avrebbero 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'anerotismo 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 sovviene 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 rivelergli che ha scoperto di essere depositaria di informazioni affidatele 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 sentenzia: «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 comprometersi 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 fattizia, 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 teaggine 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 diology, 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., *Chrysisippos* 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.

FLAVIA ZISA*

Elena e Menelao nella ceramica ateniese a figure nere e a figure rosse da Siracusa e Camarina

La presenza di due rappresentazioni ateniesi con Elena e Menelao nella ceramica di importazione attica in Sicilia – l'una a figure nere da Siracusa, l'altra a figure rosse da Camarina – ci permette di aggiungere nuovi documenti a quel nodo interpretativo che ha occupato vasta letteratura specialistica, sia archeologica che filologica, riguardo all'azione della coppia spartana, nelle variabili formule derivate dal continuo specchiarsi, in simbiosi o antitesi o reciproca indifferenza, delle rappresentazioni del mito tra arte e letteratura¹.

Rispettivamente, gli esemplari qui esposti indicano la copertura iconografica di due differenti visioni della riconquista di Elena: l'azione in minaccia di spada tesa; l'azione con spada che scivola dalle mani di Menalo, emozionato alla vista della bellissima moglie.

Nel caso dei contesti di provenienza, i due esempi suggeriscono un primo segmento di attenzione dedicato alla presenza del tema mitologico all'interno, per il primo caso, della breve espe-

* Mi preme ringraziare i colleghi e gli amici che hanno generosamente contribuito a rendermi suggerimenti e notizie: Filippo Giudice, Giada Giudice, Andrea Patanè, Pietro Piazza, Gabriella Occhino, Saverio Scerra, Anna Maria Manenti e Rosario Mignemi. Sono particolarmente grata a Maria Pia Pattoni per i primi stimolanti scambi di opinioni sul tema.

¹ Il soggetto della riconquista e del ritorno di Elena è estremamente popolare nella produzione artistica dell'antichità greco-romana, sopraggiunta a noi in numerose testimonianze su pittura vascolare e rilievi. Il lavoro basilare sul tema rimane GHALI-KAHIL 1955 e, sempre della stessa studiosa, la voce *Hélène* in LIMC IV del 1988, a cui si aggiungono, solo per citarne alcuni tra in più completi, CLEMENT 1958, MORET 1975 e, in particolare, HEDREEN 1996 e DIPLA 1997. Per una sintesi dei riferimenti letterari, si veda anche BLANCATO 2005. Con specifiche indagini dedicate alle relazioni tra arti figurative e testi letterari, si segnalano i recenti contributi sorti nell'ultimo decennio, particolarmente stringenti e ricchi di indicazioni: AMBROSINI 2004, BRILLANTE 2009, MASTERS 2012 e ROSCINO 2014. La presente ricerca si è concentrata particolarmente su questa ultima generazione di studi.

rienza ateniese della ceramica importata a Siracusa nel VI a.C. e, nel secondo, di quella più politicamente filoateniese a Camarina².

A titolo di breve accenno al fenomeno delle importazioni attiche arcaiche a Siracusa, si anticipa che, in base ad una ricerca in atto della scrivente sui contesti sepolcrali di VI a.C., la città sembra reagire molto tiepidamente allo straordinario *appeal* riscosso dalla ceramica ateniese presso tutti i coevi mercati del Mediterraneo: il contatto tra Atene e Siracusa appare infatti ridotto e contratto, nella misura in cui quasi tutto il materiale attico risulta concentrato all'interno di poche tombe, a quasi esclusivo gusto ateniese³.

Ecco perché la presenza di una Elena con Menelao, proveniente da una tomba siracusana di età arcaica riveste particolare interesse, seppur sarà per noi impossibile definire se la scelta del soggetto, da parte dell'acquirente siracusano di VI a.C., sia stata casuale o determinata da preciso intendimento: nei fatti, a fronte di un documentario iconografico occupato per il 70% da raffigurazioni di quadrighe nuziali⁴, il soggetto Elena-Menelao, con questa anfora, risulta presente e in tal senso ne va segnalata la rarità.

Scheda 1. Anfora ateniese a figure nere di tipo B (fig. 1)

Siracusa, Museo Archeologico Regionale "P. Orsi" - n. inv. 66564.

Dalla necropoli di p.zza Vittoria, t. 38.

540 ca. a.C. Pittore di Princeton (Zisa). Dimensioni: alt. 27,7 cm.; diam. orlo 12,1 cm.; diam. vasca 18,5 cm. Condizioni: integra, superficie abrasa, vernice parzialmente sbiadita.

Bibl.: VOZA 1973, 96, tav. XXVI; ZISA 2000, 76, n. 44; DATABASE 5294. ZISA 2007, 28-29.

Lato A: Menelao ed Elena.

Al centro, Menelao in armi verso d., tiene Elena con un braccio e volge il capo verso la sposa. Elena, ammantata e cinta di tenia, è colta nell'atto di svelarsi con una mano, coprendo così con un lembo

² Per un quadro delle importazioni ateniesi nella subcolonia siracusana, vd. GRUDICE 2010. Per un aggiornamento completo delle importazioni in Sicilia, TODISCO 2006 e TODISCO 2012.

³ *Abstract* della pubblicazione in corso in ZISA 2018b.

⁴ Per un orientamento, vd. ZISA 2007, 52.



Fig 1. Anfora attica a figure nere di tipo B (lato A: Elena e Menelao). Siracusa, Museo Archeologico Regionale "P. Orsi", n. inv. 66564. Attribuita al Pittore di Princeton (Zisa) 540 ca. a.C.

del proprio *himation* il braccio di Menelao che la trattiene. Ai lati, assistono due coppie di figure stanti, costituite ognuna da un anziano ammantato e un giovane nudo.

Lato B: Achille insegue Troilo.

Al centro, Troilo su cavallo al galoppo verso d., inseguito da Achille a piedi, nudo, con clamide ripiegata sul braccio s. teso in avanti. Davanti al cavallo, in corsa verso d. e con il capo rivolto alla scena, figura maschile in armi; sul margine s., un anziano barbato, stante, cinto di tenia e ammantato.

Nel 1992 Enrico Paribeni⁵ suggerì alla sottoscritta la lettura della scena del lato A come pertinente al repertorio ispirato all'*Ilioupersis*⁶, un termine sotto il quale vanno ad intendersi episodi riferiti alla caduta di Troia, nella doppia citazione letteraria e figurativa⁷.

⁵ Lo studioso si è occupato spesso della figura di Elena nelle rappresentazioni figurate. Dall'immenso repertorio di saggi e annotazioni, ricordiamo la riflessione secondo cui i molteplici ruoli affidati ad Elena corrisponderebbero ai temi naturali, poi risolti con il riscatto completo della donna, in età ellenistica (PARIBENI 1970, 157).

⁶ LIMC VIII (1997), 650-657, s.v. *Ilioupersis* (M. PIPILI).

⁷ L'incontro tra gli sposi spartani è per la prima volta citato nell'*Ilioupersis* di Arktinos, poema ciclico del VII a.C. a noi conosciuto per la Crestomazia di Proclo: per un inquadramento critico della tradizione giunta e per la bibliografia precedente, vd. BRILLANTE 2009.

Una delle prime rappresentazioni di scene legate a tale repertorio nella pittura vascolare greca va senz'altro rintracciata nella notizia, sfuggita ai più recenti studi in materia, di una pisside a figure nere del Corinzio Medio all'*Hermitage*⁸, la quale rappresenta un elemento di grande interesse, vista la datazione ai primi del VI a.C., nella considerazione del fatto che l'iconografia dell'*Ilioupersis* di questo periodo è ridotta ad un esiguo numero di testimonianze⁹.

L'indicazione di Paribeni riguardo alla nostra anfora trova precisa giustificazione per molti confronti¹⁰ e si inserisce nel quadro delle numerose scene di riconquista di Elena da parte di Menelao¹¹, particolarmente frequenti nelle figure nere nella versione dello spartano in armi e minaccioso verso la moglie riconquistata, avvenimento che segue alcune chiare convenzioni iconografiche nella pittura vascolare arcaico-classica, ampiamente analizzate e classificate dalla letteratura scientifica¹².

L'atto di svelarsi della protagonista, citato dagli studiosi come *anakalypsis* "disvelamento", richiama alla condizione di sposa ed è molto diffuso anche in altre rappresentazioni, ponendosi come uno dei gesti più radicati nella sfera sociale, e quindi figurativa, sia divina che mortale¹³.

⁸ BUKINA 2010.

⁹ Una lista delle prime raffigurazioni di *Ilioupersis* (rintracciabili solo dal secondo quarto del VII a.C.), con bibliografia, sempre in BUKINA 2010, 5-6.

¹⁰ Per citare un esempio, cfr. GHALI-KAHIL 1955, 108, tav. LXXXIII.1.

¹¹ Sul termine in inglese "*recovery*" usato spesso per indicare la riconquista di Elena, una giusta osservazione in MASTER 2012, 26-27, che ne limita le declinazioni correnti, avvertendo le incongruenze tra il termine inglese e l'uso per la scena in questione.

¹² Per sintesi, si segnala la classificazione in DIPLA 1997, 120-122, che individua quattro tipi dell'azione: *encounter type* (gli sposi si fronteggiano, senza contatto); *escort type* (Elena, senza opporsi, segue Menelao); *pursuit-and-flight type* (Elena scappa alla vista di Menelao); *Ajax-Cassandra type* (Elena si trova presso un altare ed è trascinata per i capelli da Menelao).

¹³ Il gesto di svelare il capo tenendo un lembo dell'*himation* è comunemente usato nella pittura vascolare ateniese per indicare la sposa all'interno di una coppia, essendo una precisa convenzione nelle scene di quadrighe nuziali. Nelle figure nere, Elena è quasi sempre rappresentata nel compimento di questo gesto matrimoniale e, a tal proposito, si vedano: LLEWELLYN-JONES 2003, 54, 98-114, 227-240; NEUMANN 1965, 67, fig. 31; OAKLEY, SINOS 1993 e OAKLEY 1995, 66-73, secondo cui il gesto potrebbe lasciar intendere che la coppia tornerà felicemente a vivere insieme.

Particolarmente comune nelle raffigurazioni a figure nere di Elena con Menelao¹⁴, la collocazione del gesto all'interno di questo fotogramma del racconto è spiegabile con l'approccio sinottico tipico del linguaggio narrativo adottato nella ceramografia di età arcaica, cioè quell'uso di associare figure, gesti ed episodi che apparirebbero a tempi diversi ma legati in successione alla narrazione di uno stesso mito¹⁵. Nelle figure nere, Elena è sempre colta nell'atto di svelarsi, mentre Menelao può riprenderla con una mano tenendo stretta la spada nell'altra, oppure può minacciarla puntandole l'arma sul corpo¹⁶, talvolta anche brandendo in alto una lancia, pur evitando il contatto diretto¹⁷.

Come in una fase A e una fase B di uno stesso iter narrativo, il gesto dello svelamento di Elena è stato anche inteso come un atto opportunistico di autodeterminazione della donna, che anticiperà, poi nelle figure rosse, il cedimento di Menelao e quindi la propria salvezza¹⁸. Ma tale interpretazione lascerebbe immaginare che i ceramografi delle figure nere avessero deliberatamente deciso, tutti insieme, di avviare la produzione specifica di un solo singolo episodio, rimandando ad altra data, cioè alla generazione successiva di artigiani, la rappresentazione della seconda fase (il finale amoroso). La discussione è interessante ma non completamente accertabile, data la reiterazione delle consuete formule nella ceramica greca, tra le quali l'atto muliebre del velo¹⁹ risulta essere tra le più solide, ed intende esattamente la condizione di moglie, come oggi lo stato civile di una donna sposata su una carta di identità.

Più stimolante si ritiene, invece, attribuire attenzione allo sguardo di Elena verso il marito (visibile nell'anfora siracusana

¹⁴ Per il soggetto con Menelao, cfr. KUNZE 1950, 163-167; GHALI-KAHIL 1955, 31-32, 71-113; BROMMER 1973, 409-410; SCHEFOLD 1978, 258-259.

¹⁵ WEITZMANN 1970, 13-14; SNODGRASS 1982, 5-8; HEDREEN 1992, 36 sgg.

¹⁶ Si vedano le anfore Berlin Lost-F1687 (DATABASE, 22923), Musei Vaticani A350 (DATABASE 310352 e HAMMA 1983, 128, nota 22) e da Megara Hyblaea la *lekythos* al Museo Paolo Orsi di Siracusa nr. inv. 8156 (DATABASE 310357).

¹⁷ Si veda la London Dr. BOWTING (DATABASE 23969).

¹⁸ Per alcuni cenni sul tema, vd. BRILLANTE 2009, 116 e MASTERS 2012, 55.

¹⁹ Vd. *supra*, n. 13.



Fig. 2. Anfora attica a figure nere di tipo B (lato A: Elena e Menelao). The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California, 86.AE.63. Attribuita al Pittore di Princeton (Beazley) 540 ca. a.C.

ad un'analisi autoptica della superficie abrasa) che ricorda linguaggi molto potenti in specifiche rappresentazioni figurate uomo-donna del mito, proprio in età arcaica, quali nel rapimento di Kore da parte di Hades, ma non solo²⁰.

Da un punto di vista stilistico, per un'altra rappresentazione con Elena e Menelao della Maniera del Pittore di Princeton, si veda l'anfora Getty 86.AE.63²¹ (fig. 2), mentre per un esemplare che ripete la stessa scelta iconografica nei due spazi metopali (ritorno di Elena e agguato di Achille a Troilo) cfr. l'anfora Berlin F1685²².

Qualche decennio più tardi, con l'ingresso della tecnologia delle figure rosse, Menelao subisce una trasformazione: non più il risoluto conquistatore armato che abbiamo visto, ma un uomo emotivo cui crolla la spada alla vista della bella moglie, la quale a sua volta è ritratta non più con il capo velato²³ e talvolta persino con il fianco scoperto²⁴ in completa eloquenza erotica. Nello stesso ambito iconografico, la scena può arricchirsi

²⁰ MASTERS 2012, 55; ZISA 2018a, 65-66.

²¹ CVA *Malibu* 1, tavv. 4; 83-4; DATABASE 340543: con questo esemplare, il confronto è particolarmente stringente anche per lo sguardo tra i due protagonisti.

²² Berlin 5165, DATABASE 310170: in questo caso, però, si tratta di scena dell'*Iliouperis* più complessa, con la rappresentazione della morte di Priamo e la presenza di altre figure, tra le quali Neottolema con Astianatte.

²³ Se alla *oinochoe* Villa Giulia, Magazzino Maroi 12/00754905, raffigurante un Menelao che lascia scivolare la spada a terra, appartiene anche il frammento Heidelberg Antikenmuseum B110 (AMBROSINI 2004, 205, fig. 6), su cui è presente la figura femminile ammantata, saremmo di fronte ad una rara Elena nelle figure rosse colta nel gesto, che qui definiamo arcaico, di svelare il mantello.

²⁴ Il fianco scoperto di Elena è attualmente attestato in due esemplari: su un cratere a campana al Museo di Toledo attribuito al Pittore di Persefone (440-430 a.C.) e su una *oinochoe* ai Musei Vaticani del 430-425 a.C. (ROSCINO 2014, figg. 1 e 2). Sulla potenza erotica del fianco scoperto, capace di sovvertire l'identità caratteriale persino di una divinità femminile, si veda l'analisi in ZISA 2018a riferita a Kore.

anche del ritorno in ruolo di Afrodite, occasionalmente aiutata da un complice Eros²⁵.

Il cratere a figure rosse da Camarina, cui appartenevano i frammenti del nostro secondo caso, espone esattamente questa visione del racconto, con Menelao in arresa erotica.

Scheda 2. Frr. di cratere a calice a figure rosse (fig. 3)²⁶

Da Camarina, necropoli di Passo Marinaro (presso la tomba 819) nr. inv. 24211; inv. 24119. Maniera del Pittore di Kleophon (Beazley). 450-425 a.C.

Dimensioni: a) alt. 9 cm.; largh. 5 cm.; b) alt. 28 cm.; largh. 21 cm.

Bibl.: GHALI-KAHIL 1955, 90, nr. 71, tav. 64; LANZA 1990, 89-90, nr. 54 e 56, tavv. 51 e 52; AMBROSINI 2004, 225, nr. 20; GIUDICE 2010, 165; DATABASE 215224.

a) I resti delle figure di Elena e Afrodite, poste frontalmente l'una all'altra: di Elena rimangono il volto di profilo verso d. e il braccio s.; un risvolto del pannello sulla spalla è sfiorato dalla mano di Afrodite, di cui resta soltanto il braccio corrispondente, con lembi della manica al gomito piegato.

b) Sopra una linea decorativa a meandro, la porzione di un fianco di Menelao, dalla spalla alla gamba, in corsa verso il centro della scena, con scudo (*epistema*: una stella); la spada scivola in basso sotto il *chitoniskos*, tra una gamba e l'altra (mancante).

I frammenti rimasti non permettono di ricostruire la completezza della scena, ma il tema iconografico è ben definibile, come già individuato dagli studi precedenti, succitati in scheda²⁷.

²⁵ Si veda lista in AMBROSINI 2004, 224-225 (con Afrodite) nr. 6, 8-11, 16, 19, 20-24, 26-27, 224-225 (con EROS), nr. 1, 8, 11; 15-16, 19, 22-24 e 27. Su Afrodite ed Eros, si vedano anche CALAME 1999 e BREITENBERGER 2007.

²⁶ Non essendo disponibile presso il Museo una riproduzione fotografica ad alta definizione dei frammenti in esame, si pubblica quanto esposto in Beazley Archive, DATABASE 215224, consultabile al link: <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/browse.asp?tableName=qryData&newwindow=&BrowseSession=1&companyPage=Contacts&newwindowsearchclosefrombrowse=>.

²⁷ Nello specifico, si segnala Ambrosini che giustamente inserisce i frammenti da Camarina nel gruppo «*Menelao che alla vista di Elena, lascia cadere la spada*» (AMBROSINI



Fig. 3. Frr. di cratere a calice a figure rosse. Da Camarina, necropoli di Passo Marinaro (presso la tomba 819). Già al Museo Archeologico Regionale "P.Orsi" di Siracusa, nn. inv. 24211, 24119. Attribuito alla Maniera del Pittore di *Kleophon* (Beazley) 450-425 a.C.

Sicuramente, Afrodite è posta al centro degli sposi e il dettaglio minimo preservato del contatto tra le due figure femminili può riferirsi al gesto della dea che tocca/afferra un lembo della veste di Elena per spingerla ad esporsi al marito che sta per arrivare armato. Il poco rimasto è sufficiente ad intendere Elena nell'atto di fuggire verso sinistra, retrospiciente, nello schema della fuga da inseguimento erotico²⁸. Nel complesso, il segmento della scena a nostra disposizione sembra confermare, come già sottolineato da Hedreen per altre simili composizioni²⁹, il ruolo di Afrodite non per proteggere fisicamente Elena ma per invogliare la donna ad esporre quella bellezza che potrà disarmare lo sposo furente³⁰.

L'arresa erotica di Menelao, cui appartengono i nostri frammenti, non è mai citata nelle figure nere e

2004, 224-225), relativo a venti esemplari, cui segue un secondo gruppo di altri sette vasi per i quali «non è possibile determinare con certezza il gesto di Menelao, cioè se lascia cadere o impugnare la spada» (AMBROSINI 2004, 225). *Contra*, il compilatore SR in GIUDICE 2010 165, che lascia anonime le figure.

²⁸ Sull'inseguimento erotico, uno degli schemi narrativi più consolidati nel linguaggio figurativo vascolare, si vedano i fondamentali GHALI-KAHIL 1955, KAEMPF-DIMITRIADOU 1979, SOURVINOU-INWOOD 1985, 131-153 e il recente TODISCO 2014, spec. n. 20 (*ivi*, bibl.) La scena dei nostri frammenti si inquadra nel "*pursuit-and-flight type*", terzo tipo delle quattro categorie iconografiche selezionate da DIPLA 1997 (vd. *supra* n. 12) già ricorrente in altre e più antiche rappresentazioni di conquiste o rapimenti (cfr. il rilievo selinuntino in MARCONI 2009, fig.1 e discussione in ZISA 2018a, 64, n. 6).

²⁹ HEDREEN 1966, 181.

³⁰ GHALI-KAHIL 1955, 42; si vedano anche BRILLANTE 2009, 117 sgg. e, per la presenza di Afrodite in letteratura e iconografia, AMBROSINI 2004, 211.

appare la prima volta nel 500-490 a.C. nella *kylix* dei grandi maestri *Euphoronios* (ceramista) e *Onesimos* (ceramografo) ora al Museo di Villa Giulia³¹.

La corrispondenza cronologica tra fonti letterarie dell'episodio e prime rappresentazioni figurate ha suscitato molteplici riflessioni e teoricamente dovrebbe permettere una navigazione comoda lungo le rotte delle trasmissioni o trasmigrazione di informazioni e/o ispirazione tra i due livelli. Lunghi dallo spingersi nella complessità dei rilievi filologici, rimanendo entro i margini di una riflessione sul materiale archeologico, la ricerca delle possibili connessioni tra tradizione letteraria e rappresentazioni figurate³² non sempre riesce a soddisfare le domande, ovvero se e quando l'esperienza visuale abbia citato quella testuale, in quanto, oltre alla disponibilità non sempre congrua di confronti documentari, il quesito – come posto adeguatamente da Moret³³ – appare spesso sottomettersi ad una impostazione che, secondo una recente tendenza degli studi a favore di una indipendenza figurativa rispetto alla letteratura, non terrebbe conto che i «verbal and visual signs [have] the same status as projections of thoughts»³⁴.

Ricordiamo, infatti, che la prima generazione di studi, seppur meritoria dell'immenso sforzo fondante, ha talvolta operato alcune forzature nelle corrispondenze cronologiche tra testi letterari e rappresentazioni iconografiche, come quella secondo cui, nella ricerca dell'archetipo del seno nudo di Elena, sono state evocate ipotetiche dipendenze pittoriche, quando invece nelle rappresentazioni figurate finora note dell'episodio nella ceramica ateniese-

³¹ Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia inv. 121110 (con ex Malibu 84.AE.80; 85.AE.385.2; 85.AE.362); WILLIAMS 1991; DATABASE 13363; PELLEGRINI 2013; AMBROSINI 2004, n. 46, e 224 nr.1.

³² Si veda la bibliografia citata *supra* alla n. 1.

³³ Lo studioso (sia in MORET 1975 che nel saggio su Edipo e la Sfinge, MORET 1984) torna più volte sul tema, chiedendosi, come ben sintetizzato da ARIAS 1994, 556: «se la fonte letteraria possa costituire una base attendibile sulla quale ricostruire la rappresentazione del mito o se invece non occorra ipotizzare una libera interpretazione, più o meno volontaria, da parte dell'artista o artigiano, nel rendere la raffigurazione».

³⁴ FERRARI 2002, 61-62.

se di VI-V a.C., Elena non ha mai il seno nudo³⁵, così come le ambientazioni sono diverse: all'interno del tempio in letteratura, all'esterno in pittura vascolare.

Nondimeno va ignorata la circostanza per la quale i vasi ateniesi, circolando negli stessi ambienti elitari delle arti letterarie, non avrebbero avuto bisogno di legarsi strettamente ad una traccia poetica, ma costituirebbero piuttosto una sorta di «level parallel with the written texts»³⁶, riferita ad una dimensione estetica dallo sviluppo molto rigoroso nella ceramica ateniese³⁷, poiché strutturata in un sistema visuale ben preciso³⁸.

Tale approccio è condivisibile, se legato alla lettura delle numerose convenzioni adottate specialmente nelle figure nere, e che sono innegabili; tuttavia, va anche ricordato che il voler codificare ogni aspetto del disegno nella ceramica ha spinto verso alcuni eccessi interpretativi, come quelli di giudicare anaffettivi, cioè privi di emozione i segni dei volti, ovvero il linguaggio facciale delle figure, dimenticando una cosa molto semplice: i particolari anatomici nelle figure nere erano graffiti su argilla. Su questi paragoni, è chiaro che la distanza tra il piano letterario e quello visuale rischia di diventare sempre più ampio, ma più per ragioni tecnologiche che narrative.

Va infine portato in evidenza e adeguatamente considerato quello straordinario contesto sociale, creativo, politico ed economico in cui veniva prodotta la ceramica ateniese, a figure nere e a figure rosse. La velocità di produzione e di diffusione presso tutti i mercati del Mediterraneo, la numerosità delle botteghe attive, le collaborazioni e le rivalità tra le stesse, le diverse committenze interculturali appartengono tutte ad un universo talmente prospero e vivace da lasciarci immaginare che sia stato largamente possibile per i ceramografi ateniesi, in più di una occasione, cavalcare versioni indipendenti dalla tradizione letteraria, e che poi

³⁵ Giustamente, si veda AMBROSINI 2004, 212-215; per il valore del seno svelato nel teatro di età classica e per le risonanze in Stesicoro si veda il saggio di CASTELLANETA 2013.

³⁶ MASTERS 2012, 26

³⁷ Tra i fondamentali: SHAPIRO 1994; LISSARRAGUE 1990 e 2001.

³⁸ Per alcuni approfondimenti, vd. STEWART 1997, FERRARI 2002 e CAIRNS 2005.

tali versioni abbiano potuto anche tramandarsi (e quindi consolidarsi) di bottega in bottega, ovvero da artigiano ad artigiano³⁹.

Non è quindi sempre agevole trattare allo stesso modo i due livelli dell'arte – visuale e testuale – in quanto le dinamiche, le volontà, le destinazioni e le dimensioni sociali del collocamento finale delle stesse (siano esse state un teatro o una tomba o un banchetto) cambiano e rispondono a diverse esigenze, considerando anche il patrimonio culturale diverso e flessibile che i vasi potevano subire nell'incontro con altre civiltà, come l'Etruria, e dagli ordini commissionati dalle diverse clientele: un tessuto connettivo e una tale complessità di fenomeni che presumibilmente avrà spesso generato regole diverse e obiettivi persino opposti a quelli pertinenti alla sfera della dimensione letteraria.

Con tali generiche cautele – tese a disattivare ogni pregiudizio su teoriche supremazie di un livello sull'altro – rimane in orizzonte il fascino verso porzioni di ricerca iconograficamente vitali. Tra queste, non solo la donna che si svela e neanche Afrodite o la fragilità amorosa di Menealo, temi ampiamente e profondamente esplorati dalla letteratura scientifica. Piuttosto, per citarne uno, la spada di Menelao, per il modo in cui essa cade: forse non un cedimento emotivo ma il moto stizzoso dell'arcaico oplita, costretto a trattenersi dal compiere un delitto che lo avrebbe macchiato di *hybris* proprio al cospetto di Afrodite⁴⁰. Oppure, al contrario, i modi con cui la spada viene tesa verso il corpo di Elena già in età arcaica, e così il valore fallico che le andrebbe riconosciuto⁴¹. La spada, quindi, come *terminus ante/post* dell'intera vicenda, il punto di snodo erotico che, come confermano anche i nostri fram-

³⁹ Chiaramente questo discorso, che qui viene appena accennato, non può esimersi dall'affrontare il mai risolto problema della definizione dell'artista e/o artigiano nella Grecia classica, perché dall'identità di quel settore può scaturire la forza "contrattuale" e quindi l'autonomia della produzione visiva su quella scritta. Un primo fondamentale contributo in materia è la ricca guida di COARELLI 1980, anche nella recensione di TEDESCHI 1981. Si segnalano inoltre i recenti saggi in SEAMAN, SCHULTZ 2017.

⁴⁰ DIPLA 1997, 124

⁴¹ Su questo punto di riflessione si vedano KUNZE 1950, 164-166, secondo il quale la spada è «the most definitive feature of the iconography of the recovery of Helen» e, sul valore feticista e sessuale dell'arma nel contesto di Elena e Menelao, MASTERS, 52-53.

menti ateniesi in Sicilia, dalle figure nere si completa con la scena della risoluzione amorosa nelle figure rosse.

ABSTRACT

This paper presents two Athenian vases from Syracuse and Camarina depicting two different representations of Helen's return to Menelaos. The first vase is a black-figure panel-amphora type B from Piazza Vittoria necropolis in Syracuse, attributed to the Princeton Painter (540 ca. BC). Side A shows Helen in the *anakalypsis*-gesture in front of Menelaos who is turning back to look at her and holds his sword prominently in front of the woman.

The second vase is a group of 3 fragments of a red-figured krater from the necropolis of Passo Marinaro in Camarina, attributed to the *Kleophon* Painter (450-425 BC). All that remains is part of three figures and a dropped sword that can be interpreted as Helen, Aphrodites and Menelaos, contextualizing them within the emotional and erotic version of the fifth-century scenes.

The study of Helen's return has long held a relevant position in the field of the interaction between literary and visual representations of the myth. This report gives an overview of the current state of researches in the various subareas mainly related to the vases scenes, and it takes into account some of the major problems that need to be addressed.

KEYWORDS

Helen – Menelaos – Syracuse – Camarina – Attic pottery – Athens – Greek mythology.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMBROSINI, L., *La capitolazione amorosa di Menelao. A proposito della ricomposizione di un'oinochoe del Pittore di Altamura*, «Römische Mitteilungen», 110, 2004, 199-225.
- ARIAS, P.E., *Attici, vasi*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, secondo supplemento, vol. 1, Istituto della enciclopedia italiana, Roma 1994.
- BLANCATO, M., *Il mito di Elena tra Euripide e Y. Ritsos*, in P. Greco (a c. di), *Lecture Critiche. Le fanciulle di Tebe, Antigone, Elena; paradigmi della femminilità nella letteratura greca antica e moderna*, Siracusa 2005, 109-126.

- BREITENBERGER, B., *Aphrodite and Eros: the development of erotic mythology in early Greek poetry and cult*, London & New York 2007.
- BRILLANTE, C., *Elena nella notte della presa di Troia: dall'Iliupersis all'Eneide*, «Aevum Antiquum», n.s. 9, 2009, 109-139.
- BROMMER, F., *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburgo 1973³.
- BUKINA, A.G., *Iliupersis in a Corinthian Black-Figured Pyxis in the State Hermitage Museum*, «Antike Kunst», 53, 2010, 3-11.
- CAIRNS, D. (ed.), *Body language in the Greek and Roman worlds*, Swansea 2005.
- CALAME, C., *The poetic of Eros*, Princeton 1999.
- CASTELLANETA, S., *Il seno svelato 'ad misericordiam'. Esegese di un'immagine omerica*, Bari 2013.
- CLEMENT, P.A., *The Recovery of Helen*, «Hesperia», 27.1, 1958, 47-73.
- COARELLI, F. (a c. di), *Artisti e artigiani in Grecia. Guida storica e critica*, Bari 1980.
- CVA = *Corpus Vasorum Antiquorum*.
- DATABASE = *Beazley Archive Pottery Database. Classical Art Research Centre*, Oxford University, in: <http://www.beazley.ox.ac.uk>
- DIPLA, A., *Helen, the seductress?*, in O. Palagia (ed.), *Greek offerings. Essays on Greek Art in honour of John Boardman*, Exeter 1997.
- FERRARI, G., *Figures of speech: Men and maidens in ancient Greece*, Chicago 2002.
- GHALI-KAHIL, L.B., *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés*, Paris 1955.
- GIUDICE, F., et al. *Le importazioni di ceramica attica a Camarina*, in GIUDICE 2010, 3-21.
- GIUDICE, G. e E. (a c. di), «*Ἀττικὸν ... κέραμον*». *Veder greco a Camarina dal principe di Biscari ai nostri giorni*, Catania 2010.
- HAMMA, K., *Two New Representations of Helen and Menelaos*, «The J. Paul Getty Museum Journal», 11, 1983, 123-128.
- HEDREEN, G.M., *Silens in Attic black-figure vase-painting. Myth and performance*, Ann Arbor 1992.
- HEDREEN, G.M., *Image, Text, and Story in the Recovery of Helen*, «Classical Antiquity», 15, 1966, 152-164.
- KAEMPF DIMITRIADOU, S., *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Basel 1979.

- KUNZE, E., *Archaische Schildbänder*, Berlin 1950.
- LANZA, M.T. (a c. di), P. ORSI, *La necropoli di Passo Marinaro a Camarina. Campagne di scavo 1904-1909*, «Monumenti Antichi» Serie miscellanea, 4, 1990.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich 1984-1999
- LISSARRAGUE, F., *The aesthetics of the Greek banquet*, Princeton 1990.
- LISSARRAGUE, F., *Greek Vases: the Athenians and their Images*, New York 2001.
- LLEWELLYN-JONES, L., *Aphrodite's Tortoise: the veiled woman of ancient Greece*, Swansea 2003.
- MARCONI, C., *Il rilievo con il ratto di Persephone dal santuario della Malophoros. Un riesame*, in C. Antonetti, S. De Vido (a c. di), *Temi selinuntini*, Pisa 2009, 193-209.
- MASTERS, S., *The Abduction and Recovery of Helen, Iconography and Emotional Vocabulary in Attic Vase-painting c. 550-350 BC* (Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy in Classics), University of Exeter 2012.
- MORET, J-M., *L'Ilioupersis dans la céramique italiote: les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle*, Institut Suisse de Rome, Roma 1975.
- MORET, J-M., *Oedipe, la Sphinx et les Thébains: essai de mythologie iconographique*, Institut Suisse de Rome, Roma 1984.
- NEUMANN, G., *Geste und Gebarden in der griechischen Kunst*, Berlin 1965.
- OAKLEY, J., SINOS, R., *The wedding in ancient Athens*, Madison 1993.
- OAKLEY, J., *Nuptial nuances*, in E.D. Reeder (ed.), *Pandora: Women in classical Greece*, Princeton 1995, 63-73.
- PARIBENI, E., *Della liberazione di Elena e di altre storie*, «Atti e memorie della Società Magna Grecia», 2, 11. 1970-1971, 153-158.
- PELLEGRINI, M.G. (a c. di), *Capolavori dell'archeologia: Recuperi, Ritrovamenti, Confronti, Catalogo mostra Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma 21 maggio-5 novembre 2013*, Roma 2013.
- ROBERT, C., *Ermeneutica Archeologica*, Napoli 1976.
- ROSCINO, C., *La sposa ritrovata. L'iconografia di Elena Phainomeris nella ceramica attica del terzo venticinquennio del V secolo a.C.*, «Ostraka», 22-23, 2013-2014, 169-185.
- SEAMAN, K., SCHULTZ, P. (eds.), *Artists and Artistic Production in Ancient Greece*, Cambridge 2017.

- SHAPIRO, H.A., *Personifications in Greek art: the representation of abstract concepts 600-400 B.C.*, Zurich 1993.
- SHAPIRO, H.A., *Myth into art: poet and painter in ancient Greece*, London-New York 1994.
- SNODGRASS, A.M., *Narration and allusion in archaic Greek art*, London 1982.
- SOURVINOU-INWOOD, C., *A Series of Erotic Pursuits: Images and Meanings*, «The Journal of Hellenic Studies», 107, 1985, 131-153.
- STEWART, A., *Art, desire, and the body in ancient Greece*, Cambridge 1997.
- TEDESCHI, G., rec. a COARELLI F. (a c. di), *Artisti e artigiani in Grecia. Guida storica e critica*, Bari 1980, «Pensiero Politico», 14, 1981, 505-506.
- TODISCO, L., *Pitture e ceramica figurata tra Grecia, Magna Grecia e Sicilia*, Bari-Roma 2006.
- TODISCO, L. (ed.), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e Sicilia*, I-III, Roma 2012.
- TODISCO, L., *La fanciulla inseguita di un vaso lucano da Vaste nel Museo di Taranto*, «Ostraka», 22-23, 2013-2014, 211-218.
- VOZA, G., *Esplorazioni nell'area della necropoli e dell'abitato*, in Pelagatti, P., Voza, G. (a c. di), *Archeologia nella Sicilia Sud-Orientale*, Napoli 1973, 71-116.
- WEITZMANN, K., *Illustrations in roll and codex. A study of the origin and method of text illustration*, Princeton 1970.
- WILLIAMS, D., *Onesimos and the Getty Iliupersis*, «Greek Vases in the J. Paul Getty Museum» 5, Malibu 1991, 41-64.
- ZISA, F., *Frammenti di anfore panatenaiche arcaiche al J. Paul Getty Museum*, «Greek Vases in the J. Paul Getty Museum», 6, Malibu 2000, 55-78.
- ZISA, F., *Ceramica ateniese a figure nere dal Museo Archeologico Regionale "P. Orsi" di Siracusa*, Torino 2007.
- ZISA, F., *La Kore pudica e la Kore orgiastica: le due ragazze di Hades*, in R. Deidier (a c. di), *Kore, la ragazza ineffabile. Un mito tra passato e presente*, Roma 2018, 61-76. [a]
- ZISA, F., *Athens and Syracuse, the two big competitors. An interpretation by looking at the Black-Figure Attic vases from the main necropolis in Syracuse*, in *Abstracts of 8th International Conference "Actual Problems of Theory and History of Art"*, Moscow 5-12 Oct. 2018, The State Hermitage Museum, Saint Petersburg State University, Lomonosov Moscow State University, Moscow 2018, 30-31. [b]

GIANMARCO DE FELICE

Il nuovo allestimento della cavea del teatro greco di Siracusa

Il nuovo progetto di allestimento della cavea del teatro greco di Siracusa muove su sollecito dell'ing. Pier Francesco Pinelli, che allora era il commissario straordinario dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, dal desiderio di cercare una soluzione rispettosa della natura e della conservazione del monumento e tale da consentire l'agibilità in occasione delle rappresentazioni teatrali. Da un lato, infatti, l'istanza di tutela, rappresentata con grande attenzione dalla Soprintendenza, richiedeva che il teatro fosse il più possibile libero da infrastrutture; d'altro canto, l'accesso del pubblico per le rappresentazioni classiche era sottoposto a norme e disposizioni per tutelare l'incolumità e la sicurezza degli spettatori. La necessaria armonizzazione tra tutela e fruizione del monumento è motivo ricorrente in tanti esempi di valorizzazione del patrimonio storico che, nel caso del teatro greco, assumeva contorni particolari per l'importanza e la bellezza del monumento e per il ruolo di motore culturale e attrattore turistico delle rappresentazioni classiche.

Era necessario avere uno sguardo complessivo per mettere a sistema le diverse istanze e nel contempo prendersi cura dei singoli aspetti con le competenze specifiche necessarie, da quelli materici e di conservazione delle strutture lapidee, a quelli tecnologici della carpenteria lignea, a quelli strutturali di stabilità delle sovrastrutture. E così abbiamo costituito un piccolo gruppo di lavoro formato, oltre allo scrivente, da Gabriele Bellingeri, professore di tecnologia a Roma Tre e grande esperto di legno, insieme con Valerio Faraglia, Francesca Ambrosio ed Elena Colafranceschi.

Siamo partiti dall'assunto di dover garantire il pieno rispetto e la tutela del monumento e quindi abbiamo stabilito una stretta interazione con chimici ed esperti di restauro della pietra, al fine di avere il necessario riguardo per le parti lapidee nelle soluzio-

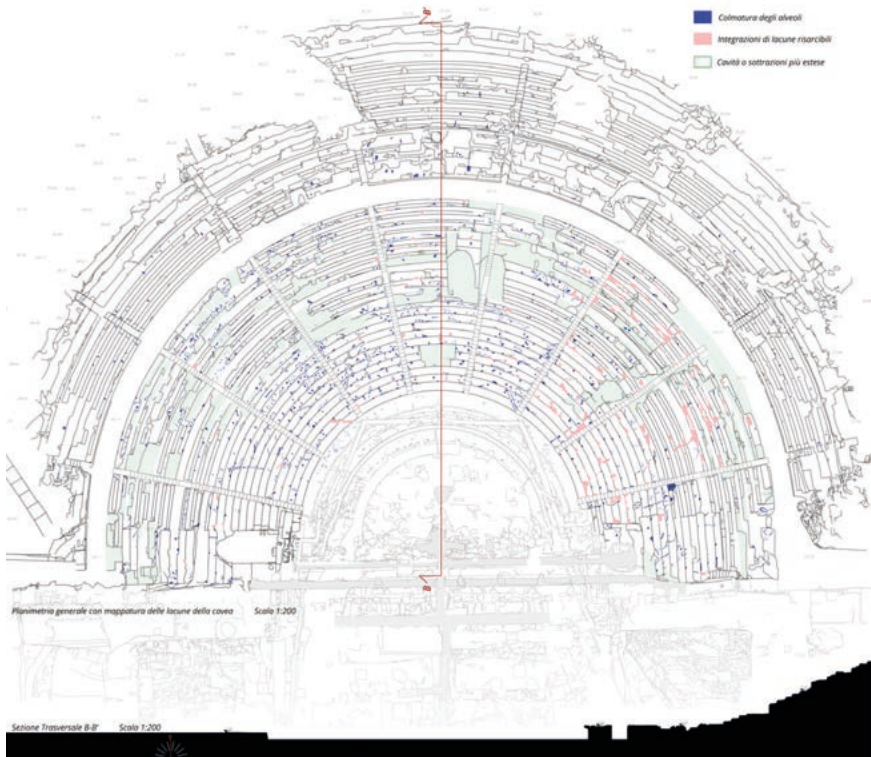


Fig. 1. Pianta del teatro greco di Siracusa con la mappatura degli alveoli delle lacune e delle cavità presenti nella cavea.

ni di integrazione delle lacune e nel progetto delle soluzioni di appoggio delle sovrastrutture. Il secondo assunto è stato quello di garantire, in completa sicurezza, l'accesso del pubblico per le rappresentazioni teatrali, nel rispetto della natura stessa del teatro greco, visto non come un luogo privilegiato per pochi, ma piuttosto come uno spazio esemplare di vita collettiva per tutti. E questo ci ha fatto subito scartare l'ipotesi di poter mantenere il teatro interamente scoperto, come in prima istanza avremmo voluto. Troppe parti della cavea presentano mancanze e lacune, che non avrebbero consentito l'accesso in sicurezza degli spettatori. È stata quindi effettuata una mappatura delle lacune principali, in modo da distinguere quelle che potevano essere colmate con interventi di restauro localizzati da quelle più estese dove era ne-



Fig. 3. Protesi in legno rimovibili per l'integrazione delle lacune nella parti della cavea direttamente accessibile al pubblico.



Fig. 4. Finitura superficiale delle protesi in legno.

al materiale lapideo limitrofo o sottostante la cavità da integrare.

Per le parti più compromesse dal ruscigliamento delle acque meteoriche, dove le lacune non erano colmabili, era indispensabile trovare una soluzione di copertura tale da garantire il passaggio in sicurezza del pubblico. Tra l'altro, la copertura aveva il pregio di proteggere i poderosi blocchi di pietra calcarea dal calpestio quotidiano di migliaia di visitatori.

Abbiamo cercato di immedesimarci nel visitatore che si reca in teatro e che, camminando nella Neapolis, ricorda le descrizioni e le vedute di viaggiatori e paesaggisti del '700 e dell'800 dove si narra della bellezza del monumento, interpretando lo sconforto nel trovare il teatro coperto di sovrastrutture di legno. Capivamo che era necessario conservare l'atmosfera del teatro, rispettarne le proporzioni, la sua matericità, alterare il meno possibile la luce riflessa della pietra calcarea (Fig. 5). Di qui un ulteriore assunto, quello di rispettare i colori e, per le parti della cavea da ricoprire, modificare il meno possibile le quote delle gradonate di pietra. Era necessario ridurre all'essenziale le sovrastrutture della cavea, in modo da non tradire la concezione stessa del teatro, dove la cavea è il risultato della modellazione del pendio naturale, senza sostegni o sostruzioni artificiali.

Erano certamente da scartare soluzioni trasparenti, come quelle proposte in diversi siti archeologici siciliani in tempi ormai remoti, che avevano dimostrato tutta la loro inefficacia nella tutela,



Fig. 5. Il teatro greco al tramonto.



Fig. 6. I primi prototipi delle sedute in legno con stampata la riproduzione fotografica del gradone lapideo sottostante.

a causa delle condizioni termiche e igrometriche inaccettabili che si venivano a creare per effetto serra. La soluzione doveva appoggiarsi con delicatezza, proteggere, ma nello stesso tempo consentire l'aerazione necessaria della pietra. Di qui l'idea di ingegnerizzare il rivestimento in legno con elementi disegnati su misura, riproducendo mediante stampa fotografica sulla superficie delle sedute in legno l'immagine del gradone lapideo sottostante, perché la percezione complessiva non venisse troppo alterata (Fig. 6).

L'ipotesi progettuale si è mossa da una ricognizione della soluzione di allestimento delle precedenti edizioni, costituita da un tavolato di legno fissato ad un'intelaiatura di sostegno, anch'essa lignea, con montanti e trasversi, atti a formare una sottostruttura continua. Questa soluzione per molti anni ha consentito di risolvere tutte le problematiche relative all'accesso in sicurezza del pubblico, alle misure di prevenzione incendi, alle vie d'esodo ed in larga parte alla preservazione del monumento stesso dall'uso e dal consumo antropico. La tenuta strutturale dell'impalcatura lignea era assicurata dalla continuità dei montanti e dei trasversi opportunamente controventati e quindi ben distaccati dal corpo lapideo della cavea che veniva rivestita integralmente, con il tavolato disposto, non solo sulla seduta, ma anche sull'alzata.

La nuova soluzione è stata studiata con il proposito di diminuire l'impatto del rivestimento, con le coperture orizzontali direttamente adagiate sul corpo lapideo del teatro, in modo da non



Fig. 8. Restituzione fotografica dell'allestimento del teatro per la stagione 2017, con le nuove sedute in legno stampato nella cavea bassa.



Fig. 9. L'allestimento del teatro per la stagione 2018, con le nuove sedute disposte anche nei tre cunei centrali della cavea intermedia.

Tornando alla nuova soluzione di allestimento, si è proceduto ad eseguire un rilievo accurato dei gradoni in modo che i pannelli fossero realizzati con i due lati curvi conformi ai gradoni sottostanti. Ciascun pannello, poi, veniva numerato ed etichettato in modo da poter essere rimontato nell'allestimento della stagione successiva, secondo un sano principio di riutilizzo del materiale di allestimento.

Dal punto di vista costruttivo la seduta è realizzata in quattro tavole di legno multistrato marino dello spessore di 25mm tagliate e sagomate a misura con macchina a controllo numerico, giuntate tra loro per adattarsi al gradone da ricoprire. Per diminuire l'impatto visivo della copertura, sulla superficie dei pannelli è stata eseguita una riproduzione fotografica con la reale immagine della pietra sottostante, mediante stampa a colori digitale ad alta definizione con resine pigmentate resistenti ai raggi ultravioletti ed uno strato di finitura con resine trasparenti bicomponenti opache a base d'acqua, avente le funzioni di protezione della stampa, anti-sdruciolevole e ignifuga (Fig. 10).

Dal punto di vista della posa in opera, le tavole sono appoggiate e avvitate ad una intelaiatura lignea formata da listelli del medesimo legno con correnti incurvati secondo la geometria del gradone, messi in forza con elementi diagonali compressi. Il telaio siffatto è appoggiato alla pietra con continuità, spesso-stando ove necessario, o realizzando ritti di appoggio in corrispondenza delle lacune più profonde, previa interposizione di



Fig. 10. I gradoni dall'alto, tre dei quali riprodotti mediante stampa a colori digitale ad alta definizione con resine pigmentate sulle sedute in legno.

tessuto non tessuto per garantire la preservazione del materiale lapideo sottostante (Figg. 11-12).

Dal punto di vista statico, le tavole, una volta solidarizzate tra loro, non possono traslare orizzontalmente in quanto vincolate dal gradone più alto sul retro, e dalle sponde delle scale di servizio sul davanti, stante la forma a cuneo del gradone. L'ap-

poggio continuo del fronte anteriore della tavola lignea, anche per mezzo di ritti in legno in corrispondenza delle lacune, è sufficiente per impedirne il moto di rotazione sotto il peso del pubblico (Fig. 13).

Dal punto di vista realizzativo, particolare cura è stata rivolta alle diverse fasi di esecuzione: dal rilievo dell'esatta curvatura con cui sagomare le tavole mediante taglio a controllo numerico, alla regolarizzazione della superficie del pannello e la preparazione del fondo per la stampa, alla predisposizione delle immagini fotografiche nella risoluzione adeguata in modo da ricomporre la reale immagine del sito dopo il montaggio dei pannelli (Figg. 14-15).



Fig. 11. L'allestimento della cavea per la stagione 2017 durante la costruzione delle inelaiature di sostegno delle sedute in legno.



Fig. 12. Operai al lavoro per realizzare le inelaiature di sostegno delle sedute in legno.

Come in ogni soluzione innovativa, alcuni dettagli, che sono sfuggiti nella prima stagione del nuovo allestimento, potranno essere migliorati, alcuni processi di realizzazione ottimizzati, nello spirito di un intervento che va nella direzione condivisa di ricercare le soluzioni appropriate per coniugare la tutela e la gestione del nostro patrimonio storico-archeologico.



Fig. 13. Uno dei cunei della cavea bassa, appena completato con la realizzazione delle nuove sedute in legno con stampata la riproduzione del gradone in pietra sottostante.



Fig. 14. Riproduzione dell'allestimento del teatro per la stagione 2017, con le nuove sedute in legno stampato nella cavea bassa.



Fig. 15. L'allestimento per la stagione 2018, con le nuove sedute disposte anche nei tre cunei centrali della cavea intermedia

ABSTRACT

The paper describes the new project for the setting up of the cavea in the Greek Theatre of Syracuse. The project tried to combine the safeguard of an archaeological treasure with the use of the Theatre for I.N.D.A. theatrical season.

KEYWORDS

Greek Theatre – Syracuse – Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA) – theatrical season 2017 – cavea.

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