

DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



ISTITUTO NAZIONALE
DEL DRAMMA ANTICO
FONDAZIONE ONLUS

Annale della Fondazione INDA
2012 - II Numero Nuova Serie

DIONISO

Rivista di Studi sul Teatro Antico

Direttore

Guido Paduano

Comitato scientifico

Ferruccio Bertini[†], 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, Carles Miralles, Bernd Seidensticker, Richard Tarrant, Alfonso Traina, Giuseppe Voza

Redazione

Anna Banfi, Anna Beltrametti, Elena Fabbro, Massimo Fusillo, Alessandro Grilli, Serena Mirto, Alessandra Pedersoli, Gianna Petrone, Stefania Rimini, Elena Rossi, Margherita Rubino

Responsabile dell'editing

Chiara Aurora Gagliano

Segreteria di redazione

Pinalba Di Pietro, Elena Servito

Progetto grafico

Fabio Impera

This is a peer-reviewed journal

ISSN 1824-0240

- 5 GUIDO PADUANO
Shakespeare contemporaneo dei Greci
- 25 CARLES MIRALLES
Epica e tragedia
- 35 MONICA CENTANNI
Verso Atene. Sul finale ateniese di 11 (12) tragedie
- 63 ANNA BELTRAMETTI
Guerrieri, sovrani, fratelli. Palinsesti sofoclei
- 93 FRANCESCO MASSA
Tra gli dèi dello *Ione*. Dioniso e il figlio di Apollo
- 113 MATTIA DE POLI
Un Ciclope a banchetto. Nota a Euripide, *Ciclope* 360
- 125 DIEGO PELLIZZARI
I due Agamennone dell'*Ifigenia in Aulide*
- 149 SALVATORE MONDA
Il teatro di Plauto: l'attore tra recitazione e canto
- 167 ALFREDO CASAMENTO
Res est forma fugax. Identità e funzione del secondo Coro della *Phaedra* di Seneca
- 187 GUIDO PADUANO, BARBARA SOMMOVIGO
Le traduzioni terenziane di Michel Baron
- 209 MAURO NERVI
La verità, ad ogni costo. Echi tematici e testuali del *Filottete* di Sofocle nella *Iphigenie auf Tauris* di Goethe
- 219 SILVIA GIULIANI
La *Fedra* di D'Annunzio e Pizzetti, o della "felix culpa"
- 243 MARIA GRAZIA CIANI
Il *Prometeo* di Luigi Nono e Massimo Cacciari
- 263 MARIANNE McDONALD
Classical collisions: Winning and losing in reviving Greek Tragedy
- 287 ANNA BANFI
Inda retroscena: Il *Prometeo incatenato* di Eschilo al Teatro greco di Siracusa
- 311 ALESSANDRA PEDERSOLI
Inda retroscena: *Baccanti* di Euripide al Teatro greco di Siracusa
- 341 STEFANIA RIMINI
Il mito in rivolta. Motus e il progetto *Syrma Antigónes*
- 367 GUIDO PADUANO
Addio a Ferruccio Bertini

GUIDO PADUANO

Shakespeare contemporaneo dei Greci

1. Scriveva Lev Trockij in *Letteratura e rivoluzione*:

In ogni dramma di Shakespeare la passione personale è portata a un grado tale di tensione che supera l'uomo, ed essa diventa transpersonale e si cangia in una sorta di fato. Tali sono la gelosia di Otello, l'ambizione di Macbeth, l'avidità di Shylock, l'amore di Romeo e Giulietta, l'alterigia di Coriolano, il beccheggio spirituale di Amleto¹.

Trockij condivide¹ l'illustre luogo comune che oppone tragedia antica e moderna come luoghi rispettivamente del fato e della libertà²: luogo comune sulla cui infondatezza per quanto concerne la tragedia attica³ vorrei portare solo tre prove per assurdo.

Il protagonista dell'*Edipo Re* (la cui immensa fama è all'origine del luogo comune) non è rappresentato nell'atto di compiere il parricidio e l'incesto che gli sono certo imposti dal fato, ma nell'atto di compiere il processo conoscitivo che porta a svelarli; atto per eccellenza libero, come mostra il suo essere portato avanti da Edipo contro la volontà di chi lo circonda. La protagonista dell'*Ippolito* di Euripide, Fedra, è invece rappresentata come vittima dell'amore che le ispira la dea Afrodite per vendicarsi del casto Ippolito; ma all'espropriazione divina oppone la resistenza oltranzistica e disperata della virtù.

Il protagonista dell'*Eracl*e di Euripide è distrutto dalla maligna gelosia della dea Era, che lo fa impazzire e sterminare la propria famiglia

¹ Più esplicitamente, appena prima (TROCKIJ [1924] 1973, p. 214): «La fede nel fato incalzante rispecchiava l'angusto limite contro il quale urtava l'uomo antico, dotato di un lucido pensiero, ma di una tecnica povera».

² Si ricordi la celebre *tabula differentiae* elaborata da Goethe in *Shakespeare und kein Ende* (1816), in *Sämliche Werke*, München, Hanser 1909-1920, XXVI, pp. 48-49, ma già anche la voce *Tragédie* dell'*Encyclopédie*, XXXIII, Paris 1766, p. 837.

³ Peraltro una concezione tradizionale della fatalità è sporadicamente presente anche nella modernità, confermando ambiguità e limiti: il dramma del duca di Rivas che a metà dell'Ottocento si intitola *La forza del destino*, e fuori di Spagna è noto unicamente come ipotesto dell'opera di Verdi, attribuisce al destino una responsabilità che anche qui è principalmente del protagonista: costui, dopo vicende complesse e turbine, si è fatto sacerdote, ma è inadeguato a rispettare il proprio ministero o anche solo il precetto evangelico, e accetta dunque di sostenere col fratello della donna un tempo amata, un duello che porterà alla morte costui e anche la sorella, vittima della sua estrema vendetta. In questa situazione emerge anche più chiara di quanto non lo sia nelle vicende mitiche la natura antropologica del concetto di fato, vale a dire la sua "costruzione ausiliaria" (avrebbe detto Freud) in funzione apologetica.

appena dopo averla salvata da un rischio mortale; ma quando torna in sé, denuncia l'ingiustizia divina in termini tali che mettono addirittura in discussione, in senso metalinguistico, lo statuto stesso del genere tragedia:

Io non credo che gli dei pratichino unioni contro la norma, e non ho mai considerato degno di loro, né posso convincermi che si mettano in catene l'uno con l'altro, o che uno sia il padrone dell'altro. Il dio, se veramente è un dio, non ha bisogno di nulla: queste sono sciagurate favole dei poeti (vv. 1341-1346)⁴.

Quando dunque Trockij conclude, appena dopo la frase sopra citata, che «in ogni caso noi non accetteremo una nuova tragedia dove a disporre sia Dio e l'uomo si rassegni», teniamo conto che neppure a Euripide una simile tragedia pareva accettabile.

Nelle parole di Trockij non è l'opposizione antico/moderno, ma al contrario la similarità e la continuità che intendo valorizzare, chiedendomi se le caratterizzazioni da lui attribuite a Shakespeare siano estranee alla cultura greca (del contrario fa fede l'estrema vicinanza, quasi la sovrapposibilità di un celebre frammento di Eraclito, che suona ἦθος ἀνθρώπων δαίμων, di cui una traduzione attendibile sarebbe «Il destino dell'uomo sta nel suo carattere»).

In realtà una parte significativa della tragedia greca (individuabile in tutta l'opera superstite di Sofocle e nella prima parte della produzione superstite di Euripide) è pure incentrata sul valore soverchiante dell'individualità: sono tragedie a struttura centrale, dove l'identificazione richiesta allo spettatore si incentra su un singolo polo di interesse, a funzione del quale viene ridotto ogni altro nucleo tematico, con una concezione del protagonismo che trova riscontro in quello dell'eroe comico, il protagonista di Aristofane⁵; peraltro, mentre nella commedia il dominio semiotico coincide con il dominio ontologico, con la capacità cioè di cambiare il mondo inventandone uno corrispondente a desideri illimitati, in tragedia esso si confronta con l'insieme angosciato dei limiti che ingabbiano l'uomo e possono essere per sineddoche rappresentati dalla sua mortalità. Se Aristotele vede realizzarsi lo statuto della tragedia tanto nel passaggio dalla felicità all'infelicità quanto nel passaggio opposto, pure privilegiando la prima tipologia, giustamente scrive Corneille che a definire la tragedia non è il finale luttuoso, ma il rischio corso dal protagonista⁶.

Ma anche quando soccombe, l'eroe tragico soccombe *autónomos*, per

⁴ Qui e in seguito le traduzioni sono mie.

⁵ Ho studiato più in particolare questa relazione in PADUANO 2006.

⁶ P. Corneille, *Discorso sull'utilità e sulle parti del poema drammatico*, trad. it. in *Teatro II*, Firenze, Sansoni 1964, p. 177.

ripetere il riconoscimento che tributa ad Antigone quel Coro che pure disapprova la sua ribellione al potere (*Antigone* 821); del resto le categorie di successo e insuccesso sono talvolta più complesse di quanto schematizzi Aristotele: Medea attua trionfalmente la sua vendetta come l'Ecuba della tragedia omonima di Euripide e come l'Elettra di Sofocle, ma a differenza che per loro la vendetta coincide con la realizzazione della sua perfetta infelicità. La morte di Edipo in Sofocle è una trasfigurazione semi-divina come quella di Alceste, e con l'integrazione di Edipo morto in una comunità, lui che dalla sua comunità era stato escluso per la contaminazione dei delitti involontari, stabilisce quello che può chiamarsi un lieto fine – omogeneo a quello che nella tragedia di Euripide viene coronato dalla resurrezione.

Questi ultimi esempi ci ricordano come la dimensione eroica tenda a forzare i termini del narcisismo originario, attraverso il suicidio come in Aiace o Fedra, il sacrificio come in Alceste, o la priorità negata alla sopravvivenza quando essa comporti la mortificazione di valori superiori, come in Antigone. Ed è un fenomeno affine a questo, appena metaforizzato, quello per cui Medea accetta ciò che sa essere male⁷ (con una nettezza ideologica che ha fatto pensare a un dibattito con la dottrina di Socrate), e in Sofocle Elettra e Filottete rifiutano i vantaggi che loro verrebbero dall'acquiescenza all'*establishment*.

2. Intesa in senso stretto o in senso lato, la deroga dal narcisismo originario è comunque il vertice del processo che specifica l'individualità come *diversità*: l'eroe tragico è colui che dà alla propria vicenda esistenziale una soluzione idiosincratica (μόνος è forse la parola che lo definisce meglio per la frequenza e soprattutto per la collocazione strategica delle occorrenze), dichiaratamente divergente dallo standard del gruppo sociale, che nella tragedia antica è, come si sa, rappresentato dal Coro. Una soluzione che, scavalcando la trama di mediazioni e transazioni costitutive appunto del tessuto sociale, rivendica assolutezza e totalità.

Leggiamo al proposito un passo dell'*Elettra* di Sofocle, cantato dal coro delle giovani donne di Micene (vv. 153-163):

Οὔτοι σοὶ μούνα, τέκνον,
 ἄχος ἐφάνη βροτῶν,
 πρὸς ὃ τι σὺ τῶν ἔνδον εἶ περισσά,
 οἷς ὁμόθεν εἶ καὶ γονᾶ ξύναμος,
 οἷα Χρυσόθεμις ζῶει καὶ Ἰφιάνασσα,

⁷ Non è un caso che la più celebre delle Medee operistiche, quella di Cherubini, chiuda l'opera col proprio suicidio.

κρυπᾶ τ' ἀχέων ἐν ἦβᾳ
 ὄλβιος, ὃν ἄ κλεινὰ
 γᾶ ποτε Μυκηναίων
 δέξεται εὐπατρίδαν, Διὸς εὐφροني
 λήματι μολόντα τάνδε γᾶν Ὀρέσταν⁸.

La più scontata (*usitata*, dice Cicerone, *Tusculane* III, 79⁹) delle *consolationes*, che si apre con la negazione del termine che più di ogni altro ho detto caratterizzare la situazione tragica, in questo caso assume valore specifico aprendo una differenziazione nel *genos* degli Atridi, che le *Coefore* di Eschilo mostravano compatto fino all'indistinguibilità delle voci: la differenziazione si impernia proprio sul concetto del dolore, che dell'esperienza tragica è il nucleo essenziale.

I familiari di Elettra, che hanno subito il suo stesso dolore, non vivono però nel dolore, vale a dire non ne fanno come lei la ragione della propria esistenza, non sono come lei assorbiti nella contemplazione empatica e rivissuta del trauma: questo è esplicitamente detto di Oreste, ripetendo la parola-chiave ἄχος e prospettando pure il ritorno che dovrebbe realizzare la vendetta e con essa le speranze di Elettra; quanto a Crisotemide (di Ifianassa non sappiamo niente altro), nel successivo dialogo con Elettra dichiarerà senz'altro di condividere il suo dolore (ἀλγῶ, v. 333), ma di subordinarlo all'esigenza di «obbedire in tutto ai miei padroni» che è per lei, con un paradosso inconsapevole, la condizione per «vivere libera» (vv. 339-340). La differenza fra le due posizioni si prospetta come differenza di genere, rispetto a una debolezza femminile di cui Crisotemide si farà scudo¹⁰, come Ismene se ne faceva con Antigone¹¹.

Nell'ottica del Coro, questi confronti sono destinati ad avvalorare la critica iniziale, che il dolore di Elettra sia «oltre ogni misura» (ἀπὸ τῶν μετρίων). Quando si sparge la falsa notizia che Oreste è morto nelle gare pitiche – per Elettra un doppio angoscioso della morte del padre, che la persuade ad operare la vendetta da sola, dopo aver invano cercato l'aiuto di Crisotemide – si raddoppia anche la *consolatio*, con il Coro che non manca di rimarcare: «comune destino di tutti gli uomini è morire» (v. 860).

⁸ «Non a te sola fra gli uomini, figlia mia, è apparso il dolore, e in questo tu sei diversa dai tuoi congiunti, dalle persone del tuo stesso sangue. Pensa a come vivono Ifianassa e Crisotemide, e vive senza dolore la sua giovinezza Oreste, che un giorno la nobile Micene accoglierà quando, successore dei suoi avi, verrà in questa terra col favore di Zeus».

⁹ *Usitata* anche nella tragedia greca: cfr. formulazioni vicine a questa in Euripide, *Alcesti* 417-419, 892-894, 930-934; *Ippolito* 834-835; *Andromaca* 1041-1046; fr. 454.

¹⁰ «Non lo vedi? Sei nata donna, e hai molta meno forza dei tuoi nemici» (vv. 997-998).

¹¹ «Devi anche considerare che siamo nate donne, non abbiamo la forza di lottare contro gli uomini» (*Antigone* 61-62).

Non è certo un caso che un commentatore dell'*Elettra*, J.H. Kells¹², scriva *ad loc.* che è «remarkable» la similarità con questo passo di *Amleto* I, 2, 72-75, dove la regina si rivolge ad Amleto ricordandogli «Thou know'st 'tis common – all that lives must die, / Passing through nature to eternity»¹³, e acquisito il consenso obbligato del figlio lo incalza con la domanda: «If it be, / Why seems it so particular with thee?»¹⁴.

Subito dopo è il re Claudio a riprendere ampollosamente l'argomento, definendo «obstinate condolement» quello di Amleto (una definizione ben applicabile a *Elettra*!) e condannandolo addirittura come «fault to heaven, / A fault against the dead, a fault to nature, / To reason most absurd»¹⁵.

Inutile ricordare che lo sproloquio di Claudio, assassino del fratello, è condotto in perfetta ipocrisia e malafede, mentre le frasi della regina, di cui non viene mai accertata la complicità nell'assassinio (e alcuni indizi portano a escluderla)¹⁶, possono in effetti avvicinarsi all'intervento affettuoso del Coro di *Elettra*; la tragedia di Sofocle peraltro ospita un momento di inusitata violenza in cui lo stesso argomento, a quanto riferisce *Elettra*, è avanzato da Clitennestra, rea confessa: «Mi apostrofa, mi rimprovera con aspre parole: “Disgraziata ragazza, odiosa agli dèi, sei tu la sola a cui sia morto il padre? Nessun altro ha dei lutti?”» (vv. 288-290).

In quanto la *consolatio* di cui si parla è appunto topica, potrebbe sembrare giusto non attribuire valore significativo alla similarità dei due passi, anche in una situazione che presenta a sua volta una similarità conclamata nei due cardini dell'assassinio del padre e dell'obbligo della vendetta; ma in quanto il suo carattere tipico riposa sulla presunta incontestabilità e a sua volta la determina, è invece enormemente significativo che né *Elettra* (di Sofocle) né *Amleto* vi si pieghino, e oppongano alla presunzione comune del carattere comune della loro situazione il valore prezioso della specificità.

All'osservazione del Coro sulla morte di Oreste, *Elettra* ribatte con un'interrogazione sarcastica: «Ma morire come quell'infelice nelle gare equestri, impigliato nelle redini?» (vv. 861-863).

¹² KELLS 1973. Sulla questione complessiva, e ampiamente discussa, del rapporto fra *Amleto* e la tragedia greca, e sulle questioni anche metodologiche che esso pone, cfr. PADUANO 2005.

¹³ «Sai che è una cosa comune che tutto quello che vive deve morire, e passa all'eternità attraverso la natura».

¹⁴ «Se è così, perché ti sembra così eccezionale nel tuo caso?».

¹⁵ «Una colpa verso il cielo, verso il morto, verso la natura, più che mai assurdo rispetto alla ragione».

¹⁶ Penso soprattutto a III 3. 28-30, quando Amleto definisce l'uccisione di Polonio «A bloody deed, almost as kill a king and marry with his brother» la risposta della regina è «As kill a king!». L'intonazione di sorpresa e il fatto che la seconda metà dell'accusa di Amleto non venga contestata mi sembrano un buon argomento in mano agli innocentisti.

La morte è sì, comune a tutti, ma non tutte le morti sono uguali: quella di Oreste, simile nella dinamica a quella di Ippolito, è particolarmente sconvolgente; è presumibile che tale la renda anche la transizione vertiginosa dal fulgore della gloria atletica. È evidente che una distinzione analoga potrebbe essere fatta, *a fortiori*, per la morte di Agamennone; tuttavia, alla prima *consolatio* del Coro l'obiezione di Elettra è diversa, volta a confutare il modello positivo che il Coro le propone, non quello di Crisotemide (non mi pare troppo azzardo dire che Elettra non degna di farlo), bensì quello di Oreste che viene da lei accusato di dimenticanza (vv. 169-172)¹⁷:

[...] non ricorda ciò che ha avuto e ciò che ha saputo. Quale notizia mi arriva da lui che non sia ingannevole? Sì, vuole sempre venire, ma pur volendolo non compare mai.

I lettori di *Amleto* sobbalzeranno a questa frase, perché quella che il Coro definisce «esitazione» (ὀκνεῖν) a v. 320, quando il tema si ripropone, corrisponde, come è fin troppo noto, alla centralità della situazione amletica, anticipandola sia pure a livello solo virtuale, e diciamo pure erroneo – dal momento che lo spettatore ha già visto in scena il reduce Oreste.

Anche alla taccia di mancanza di misura Elettra risponde a distanza, con un'altra interrogazione, urgente e perentoria («Qual è la misura del male?», v. 236), che denuncia nello stereotipo gnomico la mancanza di fondamento, e alla taccia di inutilità che viene rivolta al suo comportamento con un'altra formula tradizionale («Né coi pianti né con le preghiere potrai riportare tuo padre dalla palude di Ade, che è comune a tutti», vv. 137-139) risponde rivendicando il valore del dialogo col morto, e soprattutto la trasformazione del proprio dolore in forza aggressiva, con la quale «do fastidio a loro» (v. 355)¹⁸.

Torniamo ad *Amleto*, e consideriamo la risposta del protagonista alla domanda della madre «Why seems it so particular with thee?» (a Claudio non risponderà affatto):

Seems, madam? Nay, it is. I know not "seems".
 'Tis not alone my inky cloak, good mother,
 Not customary suits of solemn black,
 Nor windy suspiration of forc'd breath,
 No, nor the fruitful river in the eye,
 Nor the dejected haviour of the visage,

¹⁷ Il peso di questa accusa si intende solo se messa in sistema col precedente proclama di Elettra: «Sciocco sarebbe chi si scordasse di un genitore così atrocemente morto» (vv. 145-146).

¹⁸ Su questo tema cfr. PADUANO 1993.

Together with all forms, moods, shapes of grief,
That can denote me truly. These, indeed, seem;
For they are action that a man might play;
But I have that within which passes show –
These but the trappings and the suits of woe¹⁹.

La contestazione della *consolatio* prende, come si vede, una via affatto diversa, a partire da un fraintendimento fazioso che Amleto opera sulle parole della madre: questa infatti con il suo «seems» alludeva soltanto all'opinione del figlio in quanto appunto personale, cioè non condivisa o non condivisibile, mentre nella sua risposta Amleto carica il termine di tutto il discredito che gli deriva dalla vecchia e illustre antitesi fra essere e apparire, alzando così il livello della disputa. Non si tratta più solo di rivendicare l'esperienza individuale contro la banalità gnomica, ma di sottoporla al vaglio dell'autenticità²⁰ che è «particular» anch'esso, contro la dilagante ipocrisia, il “marcio in Danimarca” che come obiettivo polemico costituisce la sostanza principe del dramma.

E Gertrude, peraltro, è la prima vittima di questa battaglia: la polemica di Amleto sull'armamentario del lutto investe la sposa che «followed my poor's father body, / Like Niobe, all tears»²¹ (I, 2, 148-49, la lunga enumerazione di dettagli che abbiamo visto elencare da Amleto è sostituita in modo folgorante dal richiamo alla mitologia antonomastica del pianto), e appena osa obiettare alle proteste della moglie di Gonzago, che nel dramma rappresentato dalla compagnia degli attori istruiti da Amleto invoca su di sé le peggiori maledizioni «if once a widow, ever I be wife!» (III, 2, 218)²².

Ma tutte le mistificazioni si inscrivono in quella suprema che investe il trono, quella per cui

[...] one may smile, and smile, and be a villain.
At least I am sure it may be so in Denmark.
So, uncle, there you are²³.

¹⁹ «Sembra, signora? No, è: io non conosco “sembra”. Non è solo il mio mantello color inchiostro, buona madre, né l'abito rituale, di un nero solenne, né il respiro gonfiato in un vento di sospiri, né il rivo copioso nei miei occhi, né l'aspetto scoraggiato del mio volto, assieme a tutte le forme, i modi, le fogge del dolore, che sono in grado di descrivermi autenticamente. Tutto questo, infatti, “sembra”, perché sono azioni che un uomo può recitare, ma io ho dentro qualcosa che oltrepassa l'esibizione – questi drappaggi e abiti del lutto».

²⁰ S'intende bene che il tema è tutt'altro che estraneo alla cultura greca, e alla tragedia in particolare; in *Ippolito* 928-931 Teseo auspica che verità e menzogna si possano distinguere dal diverso suono della voce.

²¹ «Segui il cadavere del mio povero padre, come Niobe, tutta lacrime».

²² «Se una volta diventata vedova, torni mai ad essere moglie».

²³ I, 5, 108-10: «Uno può sorridere, sorridere, ed essere una canaglia. Almeno sono sicuro che questo può accadere in Danimarca. Così, zio, siete sistemato qui».

Peraltro la dinamica testuale ci mostra ben chiaro che la demistificazione precede almeno in parte la rivelazione dello spettro, che dà sostanza effettiva e criminale alla ripugnanza che la “profetica anima” di Amleto provava fin dall’inizio.

L’orrore dell’inautentico, o se si preferisce il culto della verità è così profondo in Amleto che investendo lo strumento principe della comunicazione umana, la parola, non ne sopporta nessuna opacità che le impedisca, come ben sappiamo da Gorgia in poi che le impedisce, di *essere* la cosa; e l’innocuità usualmente accettata delle figure retoriche viene da lui aggredita come una forma di falsificazione. Insopportabili gli sono le iperboli con cui Laerte piange Ofelia morta, e le ripaga di un rincaro grottesco, assumendo che

I lov’d Ophelia: forty thousand brothers
Could not, with all their quantity of love,
Make up my sum²⁴.

Insopportabili gli sono perfino le metafore con cui il cortigiano Osric si propone di abbellire e amplificare la banalità degli oggetti: così quando costui parla di «carriages» («affusti») per i foderi delle spade che il re ha scommesso sulla sfida schermistica fra Amleto e Laerte, Amleto prima chiede spiegazioni e poi commenta con impagabile freddezza:

The phrase would be more germane to the matter if we could carry a
cannon by our sides. I would it might be hangers till then²⁵.

Conseguenza forse paradossale dell’aspirazione ontologica e categorica di Amleto è che il dolore «particular» si risolve in dolore cosmico, e che non esiste nessun altro testo, a mio parere, che meglio esemplifichi la pretesa aristotelica della poesia a rappresentare l’universale²⁶: il compito della vendetta diviene quello di rimettere a posto il tempo «uscito di sesto» («The time is out of joint»); il degrado dell’immagine materna diviene una negazione generalizzata della femminilità e della propagazione della specie²⁷.

²⁴ V 2, 154-157: «Amavo Ofelia: quarantamila fratelli, con tutta la loro quantità di amore, non arriverebbero a raggiungere il mio totale».

²⁵ «La frase sarebbe più consona alla cosa se potessimo portare al fianco un cannone. Fino ad allora, preferirei che si chiamassero foderi».

²⁶ Andrà dunque rovesciato il giudizio di TROCKIJ [1924] 1973, p. 215, secondo cui «la tragedia di Shakespeare è individualista, e in questo senso non ha il significato universale dell’*Edipo Re*, che esprime la coscienza di tutto un popolo».

²⁷ Diventa naturale prospettare la mediazione di *Amleto* per la costruzione dell’*Elettra* di Hofmannsthal, nella quale la scena primaria dell’adulterio istituisce l’orrore del sesso.

3. Anche essere tradita e abbandonata è, per una donna, sorte comune e facilmente sopportabile, se si deve prestare fede a Giasone che, vittima della vendetta di Medea, sostiene che «mai una donna greca avrebbe osato questo» (*Medea* 1339-1340) e poco oltre, al v. 1369, sostiene che per una donna virtuosa (il termine è *σώφρων*, che copre insieme virtù intellettuali, morali, e specificatamente sessuali), la ferita inferta al *λέχος*, al legame coniugale e amoroso, è «cosa da poco».

Naturalmente non si deve prestare fede a Giasone, perché le vittime della vendetta non sono in genere portate ad approvarla, perché Giasone è screditato ovunque nella tragedia, perché in particolare il contenuto razzistico della sua aggressione è sbugiardato e capovolto in una tragedia di pochi anni dopo, l'*Andromaca*, dove a essere ferocemente gelosa è una donna greca, Ermione, che proclama come per le donne l'amore sia «la prima cosa» (*Andromaca* 241), laddove la barbara *Andromaca* afferma col proprio esempio il dovere di essere tolleranti verso le infedeltà del marito.

Tuttavia, se dalla voce furente e straziata di Medea ci spostiamo a considerare quelle più simpatetiche, vale a dire la Nutrice e il Coro, troviamo comunque un preciso distinguo: la Nutrice, intravedendo quella che è ancora una confusa aggressività verso i figli, le riconosce il diritto alla vendetta, purché «agisca contro i nemici, e non contro le persone care» (v. 95); il Coro che viene da lei impegnato al silenzio complice sui suoi progetti di vendetta, ne riconosce la giustizia (*ἐνδίκως*, v. 267 e l'identico avverbio torna, riferito alla punizione di Giasone, dopo il terrificante racconto del Messaggero che ha narrato la fine di Creonte e della figlia, al v. 1232), ma con formula solenne pronuncia il suo interdetto sull'uccisione dei figli, appena il relativo progetto gli è stato comunicato: «Nell'intenzione di giovarti e di difendere le leggi umane, ti proibisco di far questo» (vv. 812-813).

L'autolesionismo di Medea, che già prima ricordavo, e che investe il principio antropologicamente indiscusso dell'amor materno, marca anche in questo caso il carattere assoluto del suo desiderio di vendetta: se fosse relativizzato, ovvero considerato in un sistema, mi si perdoni la volgarità, di costi e benefici, Medea stessa converrebbe sull'opportunità di rinunciarvi («perché, colpendo il padre con la loro sventura, devo procurare a me stessa un male doppio?», vv. 1046-1047); ma questa considerazione è per lei intercalare, un'arma spuntata di cui si fa forte per un attimo solo, contro la passione prevalente, che discende dalla totalità del suo rapporto con Giasone, «quello che per me era tutto». S'intende che in questa totalità non è esclusiva la dimensione amorosa che pure la Nutrice ha nominato al v. 8 come origine della vicenda (vi hanno parte gli aspetti imprescindibili dello *status* sociale e fami-

liare, aggravati dall'isolamento che circonda Medea in quanto barbara, e come tale esposta al pregiudizio, e soprattutto quelli della τιμή, della considerazione sociale, che Medea protegge con forza eroica e virile²⁸), ma tantomeno la dimensione amorosa può essere esclusa: "tutto" è appunto "tutto".

Anche per l'uomo, per il maschio, essere tradito e abbandonato è una sorte comune: quando Otello, portato già da Iago al parossismo con la sapienza graduata delle sue "rivelazioni" dichiara «A horned man's a monster and a beast»²⁹ (IV, 1, 62), Iago ribatte con tranquillità:

There's many a beast then in a populous city,
And many a civil monster³⁰.

A fedele corollario di una lettura del mondo prevenuta in senso maligno, che una volta Iago stesso confessa a Otello, ottenendo il mirabile risultato di mentire attraverso l'enunciazione di una verità che non è in grado di essere recepita («It is my nature's plague / To spy into abuses, and oft my jealousy / Shapes faults that are not»³¹, III, 3, 150-152), egli vede adulteri dappertutto, a cominciare da casa sua, dove sospetta sia Otello che Cassio di una relazione con sua moglie Emilia, al punto che se per gelosia si intende una diffidenza nevrotica senza rapporto con la realtà³², essa spetta assai più a Iago che non a Otello, che intrattiene invece un rapporto strettissimo con una realtà fittizia e perfettamente simulata, tanto che io credo si dovrebbe prestare fede letterale alla dichiarazione di Otello che si dichiara «not easily jealous»³³.

Peraltro, anche in questo caso la voce estremisticamente faziosa non è la sola a rimandare all'universo della quotidianità, del quale anche Emilia reca testimonianza: Emilia che alla solenne protesta di Desdemona di non essere disposta all'adulterio «No, by this heavenly light», risponde «Nor I neither by this heavenly light; / I might do't as well i' th' dark»³⁴, e poi si avventura in una appassionata giustificazione delle colpe femminili come risposta alla tirannide e all'arbitrio maschile.

Inoltre, più ancora che la banalità del tema, colpisce la leggerezza con cui viene trattato, conferma non secondaria della struttura ibrida di

²⁸ Questo aspetto è stato frequentemente notato: cfr. in particolare DURHAM 1984.

²⁹ «Un uomo con le corna è un mostro e una bestia».

³⁰ «Allora ci sono molte bestie in una città, e molti mostri in abito civile».

³¹ «È difetto della mia natura spiare nei vizi altrui, e spesso la mia gelosia crea colpe che non esistono».

³² Quale per esempio da Shakespeare è rappresentata nel Leonte di *Racconto d'inverno*.

³³ La tragica semplicità di questa confessione impedisce a parer mio di leggere come espressione di ironia tragica il riscontro che le fornisce Desdemona a III, 4, 27-28: «I think the sun where he was born / Drew all such humours from him».

³⁴ «No, chiamando a testimone la luce del sole». «Neanch'io chiamando a testimone la luce del sole. Si può benissimo farlo al buio».

Otello, del suo approdare alla dimensione tragica a partire da un'originaria matrice comica³⁵, della quale fa fede la parentela del ruolo di Iago con la tradizione del *servus callidus* ingannatore del padrone, artefice di piani che gli consentono di esercitare sulla vicenda un controllo incardinato su una serie di monologhi proprio come avviene in *Otello*³⁶, e un potere demiurgico che Plauto identifica con quello del poeta creatore.

La sopraffazione intellettuale esercitata sul padrone è preannunciata due volte da Iago nel linguaggio inequivocabile della commedia: «Will as tenderly be led by th' nose / As asses are»³⁷ (I, 3, 395-396); «Make the Moor thank me, love me, and reward me, / For making him egregiously an ass»³⁸ (II, 1, 302-303). A quest'ultima coppia di versi, segue tuttavia una precisazione che ci allontana di colpo dalla rassicurante innocuità che quella sopraffazione aveva nella tradizione comica, comportando un danneggiamento temporaneo e reversibile: «And practising upon his peace and quiet, / Even to madness»³⁹.

L'accenno alla pazzia disegna un quadro ben noto alla consapevolezza demiurgica di Iago, che anzi costituisce l'anima demoniaca del suo piano: la singolarità con cui Otello riceverà la sorte comune consiste nel viverci non come rassegnato zimbello comico⁴⁰, ma come personaggio tragico, che nella creduta infedeltà di Desdemona investe la ragione di vita e di morte; non si può fare di meglio che ascoltare da lui stesso la misura del proprio coinvolgimento (IV, 2, 58-62):

But there, where I have garner'd up my heart,
Where either I must live or bear no life,
The fountain from the which my current runs,
Or else dries up – to be discarded hence!
Or keep it as a cistern for foul toads
To knot and gender in!⁴¹

³⁵ Sull'argomento cfr. STEWART 1967, DE MENDONÇA 1969, TEAGUE 1986.

³⁶ Perfino il sodalizio con Roderigo può ricordare l'azione svolta dal servo a pro' del benessere sessuale dell'*adulescens*, se non fosse la violenza con cui Iago si distacca da questo modello, prima dichiarando al medesimo, in riferimento al suo servizio presso Otello, ma con valore evidentemente pregnante «I follow but myself» (I, 1, 59), poi nel monologo finale del primo atto chiarendo *ad abundantiam* il rapporto con lui: «Thus do I ever make my foll my purse» (I, 3, 377).

³⁷ «Si farà dolcemente menare per il naso come un asino».

³⁸ «Farò anche che il Moro mi ringrazi, mi voglia bene e mi ricompensi per aver fatto di lui un asino perfetto».

³⁹ «E aver compromesso la sua tranquillità, portandolo fino alla pazzia».

⁴⁰ Occorre tenere ben distinto il ruolo comico dalla fobia del riso con cui il rivale celebra la propria presunta sopraffazione: il tema attraversa tutta la scena in cui Iago mette Otello a spiare il suo colloquio con Cassio, dove Cassio, sollecitato a parlare della sua amante Bianca «When he hears of her, cannot restrain / From the excess of laughter»: la conseguenza è che «Othello shall go mad; / And his unbookish jealousy must construe / Poor Cassio's smiles, gestures, and light behaviours, / Quite in the wrong» (IV, 1, 98-105). Che quello del riso dei nemici sia un tema tragico è provato soprattutto da Medea, per la quale costituisce addirittura l'argomento vincente contro l'amore materno (*Medea* 1049-1050).

⁴¹ «Ma là dove ho riposto il mio cuore, dove io debbo vivere, o rinunciare alla vita, la fontana

Colpisce che, proprio come nel caso di Medea, la vulnerabilità sia accresciuta dalla condizione di straniero, per quanto in *Otello* essa oscilli frequentemente nel pendolo dall'esaltazione all'aggressione; ma come Medea rinfacciava a Giasone che «avere una moglie barbara non sarebbe stato onorevole per te in vecchiaia» (vv. 591-592), così a Otello, nella sua tormentosa ricerca delle cause, «for I am black» (III, 3, 267) è il primo fantasma che si presenta: e appena prima Iago aveva esercitato su di lui una forma sadica di razzismo addebitando a una depravazione di Desdemona il suo aver rifiutato proposte di matrimonio «of her own clime, complexion and degree» (III, 3, 234).

L'espressione più significativa della privazione subita da Otello è peraltro l'addio alle armi (III, 3, 353-361), che ammetto di non riuscire a leggere senza il formidabile fattore aggiunto della musica di Verdi:

Farewell the plumed troops, and the big wars
That makes ambition true! O, farewell!
Farewell the neighing steed and the shrill trump,
The spirit-stirring drum, th' ear-piercing fife,
The royal banner, and all quality,
Pride, pomp, and circumstance, of glorious war!
And o ye mortal engines whose rude throats
Th'immortal Jove's dread clamours counterfeit,
Farewell! Othello's occupation's gone!⁴²

Mentre è tipico nella cultura europea il *contrasto* fra l'eros e le istanze pubbliche e sociali, è del tutto innovativo l'assunto che l'uno assorba le altre dentro di sé, determinandone, prima ancora che l'esito, la possibilità di esistenza.

Un altro sviluppo paradossale della concezione totalizzante dell'amore non è invece inaudito, essendo stato esplorato a fondo dalla dolente e lucida creatività di Catullo, ed è che l'amore sopravvive, salvo addirittura avvantaggiarsene (*amantem iniuria talis / cogit amare magis, sed bene velle minus*, 72, 7-8), alla ferita narcisistica e alla caduta della stima: questo paradosso è decisivo per la struttura drammatica di *Otello*, perché elimina la possibilità, accarezzata da molti, tra i quali addirittura Verdi, di individuare il protagonista in Iago, il demiurgo che stringe Otello nella sua feroce gabbia verbale e concettuale (mentre all'opposto in *Medea* era la vittima a ingabbiare gli altri).

da cui scorre la mia linfa vitale, o altrimenti si essicca, essere scacciato da là, o tenerla come una sentina dove si accoppiano e proliferano rospi schifosi!».

⁴² «Addio truppe impennacchiate, e grandi guerre che rendono vera l'ambizione! Addio nitriti di cavalli e squilli di trombe, tamburi che risvegliano il coraggio, bandiere reali, e tutto lo splendore, l'orgoglio, la pompa, le cerimonie di guerra. Addio, macchine di morte che con le loro vaste gole contraffanno il rumore dell'immortale Giove! Addio! Il mestiere di Otello è finito».

A Iago infatti, che pure conosce a fondo le peculiarità di Otello, giacché è proprio sulla vulnerabilità che ne deriva che fonda il proprio piano, sfugge l'irriducibilità dell'amore, e scoprirla in Otello apre in lui una falla soggettiva inaspettata⁴³.

Nella scena sognante e straziante in cui Otello decanta di Desdemona le virtù oggettive e tecniche, la sua abilità nella musica e nel ricamo, in quanto inattaccabili dalla calunnia, Iago oppone banalità come «She's the worse for all this»⁴⁴ (IV, 1, 187), e poi un *bluff* spazientito:

If you be so fond over her iniquity, give her patent to offend; for, if it touch not you, it comes near nobody⁴⁵.

In questa sua incomprendione si situa per Otello il margine di riscatto; mentre sull'esito fattuale del suo piano Iago non ha nulla da temere, e alla fine di questo loro dialogo l'uccisione di Desdemona è più che mai certa, certo è anche il carattere di suprema ambiguità che l'atto assume: da un lato esecuzione della volontà del demiurgo, che fissa perfino le modalità della morte («Strangle her in her bed, even the bed she hath contaminated»⁴⁶, IV 1. 202-204), dall'altro atto libero d'amore: «This sorrow's heavenly: / It strikes where it doth love»⁴⁷ (V, 2, 21-22).

Ambiguità che si scioglie solo nel suicidio di Otello (V, 2, 361-362):

I kiss'd thee ere I kill'd thee. No way but this,
Killing my self, to die upon a kiss⁴⁸.

4. Vorrei infine considerare la tragedia greca in cui la singolarità è espressa al massimo livello, e insieme rivelata nel modo più sottile e sotterraneo, l'*Aiace* di Sofocle.

Defraudato delle armi di Achille dai capi greci, defraudato da Atena della vendetta attraverso la temporanea pazzia che lo getta nel ridicolo, Aiace decide lucidamente di uccidersi e comunica la sua decisione con un discorso (vv. 430-480) che prelude a precise disposizioni testamentarie (vv. 562-577) e nel quale il coro dei suoi marinai, pur a malincuore, non può rifiutarsi di riconoscere l'autenticità del suo essere: «viene proprio dal cuore» (v. 482).

Poco dopo tuttavia Aiace torna in scena a comunicare di aver cam-

⁴³ Cfr. PADUANO 2010, pp. 71-73.

⁴⁴ «È ancora peggiore per questo».

⁴⁵ «Se siete così innamorato della sua iniquità, datele licenza di fornicare: se questo non tocca voi, non sfiora nessun altro».

⁴⁶ «Strangolatela nel suo letto, nel letto che ha contaminato».

⁴⁷ «Questo dolore è celeste: colpisce dove ama».

⁴⁸ «Io ti ho baciata prima di ucciderti: non c'è altra via che questa, uccidermi per morire in un bacio».

biato idea e di aver rinunciato ai propositi suicidi, commosso dalla perorazione di Tecmessa e dal pensiero della sua triste sorte di vedova (vv. 646-692). Il Coro si lascia andare a un canto di sollievo e di esultanza, ma la volta successiva che vediamo Aiace in scena è per mettere in atto il suicidio, senza nessun cenno a un secondo mutamento di opinione: è dunque evidente che la *rhexis* precedente, a buon diritto chiamata per questo *Trugrede* nella tradizione critica, era rivolta a liberarsi del Coro e di Tecmessa per attuare liberamente una scelta che, dal rinsavimento dell'eroe in poi, non è mai mutata.

Altrettanto a buon diritto, tuttavia, la critica è rimasta sconcertata, non perché l'eroe non possa mentire, ma perché la sua indiscutibile menzogna poggia su un piedistallo di verità indiscutibile: Aiace infatti motiva il suo presunto cedimento con il principio che in tutto l'universo non vi è entità che non sia sottoposta al cedimento, al confronto con le altre entità che la limitano, in una parola alla *relatività*. Gli esempi di questo concetto sono inequivocabili, sia nell'universo naturale, dove cedono reciprocamente l'uno all'altro giorno e notte, estate e inverno, sia nell'universo sociale, dove le relazioni interumane variano secondo il tempo, che della relatività può dirsi il sistema organizzativo. Quest'ultimo assunto verrà dimostrato addirittura all'interno del tempo aristotelico, dove l'amicizia di Agamennone e Odisseo rischia di incrinarsi quando Odisseo difende il diritto di Aiace agli onori funebri (vv. 1358-1359), e senza dubbio cambia di segno l'inimicizia fra lo stesso Odisseo e Teucro, fratellastro di Aiace (vv. 1376-1377).

Una sola via resta aperta alla soluzione dell'enigma della *Trugrede*, ed è quella genialmente aperta da Karl Reinhardt⁴⁹: per il solo Aiace, solo non tra gli esseri umani, ma tra gli esseri *tout court*, non vale ciò che vale per l'universo. C'è dunque, sia pure determinata *ex silentio*, un'entità che si vuole e si sente assoluta e non relativa, ed è la natura autocosciente dell'individuo eroico: per questo, refrattario com'è al potere del tempo, non può salvarlo la profezia di Calcante secondo la quale «basta che sopravviva questo giorno» (v. 778), vale a dire il tempo aristotelico della tragedia.

Una concezione del sé come assoluto compare anche nella scena iniziale di *Re Lear*, quando il re si propone come oggetto d'amore per le figlie, e anzi il fondamento del conflitto drammatico e dunque dell'azione sta proprio nel mancato riconoscimento di questa concezione da parte della persona a lui più cara, la figlia minore Cordelia: interpellata come le due sorelle maggiori – e dopo che ha sentito Goneril dichiarare un amore che va «beyond all manner» (I, 1, 60), e Regan rincarare

⁴⁹ REINHARDT 1933, pp. 33-38.

professandosi «enemy to all other joys» (I, 1, 72) – risponde dapprima: «nothing», poi, esortata a parlare ancora, precisa (I, 1, 91-92):

[...] I love your Majesty
According to my bond: no more, nor less⁵⁰.

E di fronte all'ulteriore insoddisfazione del padre, chiarisce polemicamente:

Why have my sisters husbands, if they say
They love you all? Haply, when I shall wed,
That lord whose hand must take my plight shall carry
Half my love with him, half my care and duty:
Sure I shall never marry like my sisters
To love my father all⁵¹.

La reazione furibonda e disastrosa di Lear, che caccia non solo Cordelia, ma anche il suo unico difensore, Kent, testimonia che è un narcisismo illimitato quello che le parole di Cordelia hanno ferito a morte, prima offrendogli un amore che, lungi dall'essere anch'esso illimitato, occupa l'intervallo fra due limiti («no more, nor less»), e poi prospettando una vita quotidiana dove campeggia, col linguaggio piano del reale, un'altezza con tutta evidenza insopportabile da parte di chi concepisce il mondo al massimo come espansione dell'io.

Geniale strategia shakespeariana è che l'autoaffermazione dell'assoluto si svolga, e di conseguenza fallisca, attraverso due modelli quantitativi, per giunta combinati tra loro, che sono per eccellenza ispirati alla relatività: la spartizione (del regno) e la graduazione (dell'amore): il secondo è vanificato, oltre che dall'impressione di stravaganza che lascia la presunzione di misurabilità del sentimento⁵², dalla situazione che in termini di lucro lascia come sola possibile risposta «tutto» (oppure, paradossalmente il «nothing» di Cordelia, che poi nell'uso del linguaggio quantitativo, «metà del mio amore» ecc. fa un po' il verso al padre, con una punta di malignità); il primo è vanificato dall'informazione iniziale che ci fornisce la tragedia, e che avremo torto a considerare irrilevante,

⁵⁰ «Io amo Vostra Maestà secondo il mio obbligo: né più né meno».

⁵¹ «Perché le mie sorelle hanno un marito, se affermano di amare voi con tutto il loro essere? Quando mi sposerò, l'uomo che riceverà nelle sue mani il mio impegno, porterà via con sé metà del mio amore, delle mie cure, del mio dovere: sicuramente non mi sposerò mai, come le mie sorelle, per amare mio padre con tutto il mio essere».

⁵² Problema che solo ai nostri giorni viene affrontato scientificamente; cfr. MATTE BLANCO [1975] 1981, p. 225, il quale sostiene tra l'altro che il non essere ancora riusciti a misurare le emozioni non prova che sia impossibile o insensato pensare di farlo; allo stesso modo prima dell'invenzione del termometro e delle scale termiche sarebbe parso privo di senso quantificare l'opposizione caldo-freddo.

secondo la quale la spartizione è già compiuta *prima* del *love test*.

Mentre l'autonomia assoluta di Aiace si realizza e garantisce attraverso il suicidio, quella di Lear si scontra con la realtà ostile, che capovolge le sue premesse: in particolare si ritorcerà a suo danno proprio l'ambiguo criterio quantitativo, quando il seguito di cento cavalieri che possiamo chiamare il suo *status symbol* viene dimezzato da Goneril in I, 4, e un'altra volta dimezzato da Regan in II, 4: prima che il procedimento zenoniano precipiti verso il suo asintoto, il nulla, Lear torna a rivolgersi a Goneril nel tentativo di recuperare il modello perduto, e mai davvero attuato, del *love test* (II, 4, 257-259):

[...] I'll go with thee.
Thy fifty yet doth double five and twenty,
And thou art twice her love⁵³.

Un altro boomerang investe l'atto costitutivo del dramma, l'abdicazione di Lear: essa viene vissuta, soprattutto dai suoi fedeli, e in particolare dal Fool che vi tesse una trama inesausta di ironie, come una *demi-nutio*, in attesa di precipitare appunto verso l'annientamento. Ma non è questo l'intento di Lear, ed è probabile che meglio intenda Goneril quando teme che «if our father carry authority with such dispositions as he bears, this last surrender of his will but offend us» (I, 1, 302-304)⁵⁴: è probabile cioè che il disegno narcisistico investa al contrario un accrescimento libidico, escludendo dalla funzione regale i fattori di obbligo e fatica, e contemplando soltanto quelli di gratificazione. Se è così, avremmo rispecchiati in questo disegno i tratti specifici del desiderio infantile, onnipotenza e spensieratezza, e ancora una volta vedremo Lear esposto al rovesciamento ironico doloroso del desiderio medesimo, quando Goneril sentenzia (I, 3, 20-21):

Old fools are babes again, and must be us'd
With checks as flatteries, when they are seen abus'd⁵⁵.

Un ben diverso tratto dell'infanzia diventa pertinente ai danni di Lear, ed è la condizione subalterna e indifesa del bambino rispetto all'adulto, nel caso specifico rispetto alle figlie diventate madri, secondo l'espressione icastica del Fool.

E tuttavia il tratto fondamentale del protagonismo di Lear è che a

⁵³ «Verrò con te: i tuoi cinquanta sono sempre il doppio di venticinque, e quindi tu sei il doppio del tuo amore».

⁵⁴ «Se nostro padre vuole mantenere l'autorità con un simile temperamento, quest'ultima cessione dei suoi diritti non è altro che un danno per noi».

⁵⁵ «I vecchi pazzi sono tornati bambini, e devono essere trattati con durezza, oltre che con dolcezza, se fanno i capricci».

distuggere l'assolutismo egotico è più ancora dell'azione esterna un prezioso processo di evoluzione interiore, che realizza nella forma più limpida ed essenziale quel principio eschileo del *pathei mathos* che è tanto famoso quanto difficile da ritrovare attuato nella tragedia attica. Questo processo giunge al culmine quando alle figlie non viene più rivolto l'ossessivo rimprovero dell'ingratitude, ma quello, ineccepibile, di aver favorito la costruzione dell'io-tutto (IV, 6, 96-105):

They flatter'd me like a dog, and told me I had white hairs in my beard ere the black ones were there. To say "ay" and "no" to everything that I say! "Ay" and "no" too was no good divinity. When the rain came to wet me once, and the wind to make me chatter; when the thunder would not peace at my bidding; there I found 'em, there I smelt 'em out. Go to, they are not men o' their words. They told me I was every-thing; 'tis a lie – I am not agueproof⁵⁶.

Esempio tra i più alti della stupefacente concretezza del simbolo, o se si preferisce, della gravidanza dell'accadimento, che caratterizzano Shakespeare: vento, tuono, febbre non sono metafore, ma tracce memoriali della tempesta in cui Lear, cacciato dalle figlie, è sceso al fondo del disagio, proiettando come Aiace il conflitto umano nella dinamica delle forze naturali, e nella propria dolorante carnalità – così diversa dalla fantasia narcisistica – ha scoperto l'esistenza degli altri, e per estremo paradosso, abdicando adesso anche nella sostanza al ruolo di re, ne assume per la prima volta la valenza sociale (III, 3, 28-36):

Poor naked wretches, wheresoe'er you are
That bide the pelting of this pitiless storm,
How shall your houseless heads and unfed sides,
Your loop'd and window'd raggedness defend you
From seasons such as these? O, I have ta'en
Too little care of this! Take physic, pomp;
Expose thyself to feel what wretches feel,
That thou mayst shake the superflux to them,
And show the heavens more just⁵⁷.

⁵⁶ «Mi adulavano come cani, mi dicevano che avevo peli bianchi nella barba ancora prima che ci fossero i neri. Ripetevano sì e no ad ogni cosa che dicevo: ma il sì e il no non erano buona teologia. Quando la pioggia è venuta a bagnarmi, e il vento a scuotermi, e il tuono non ha voluto placarsi al mio comando, allora ho capito chi erano dal loro odore. Via, via, non sono persone di parola. Mi dicevano che ero tutto: è una menzogna, non sono neppure resistente alla febbre».

⁵⁷ «Poveri esseri nudi e sventurati, dovunque voi siate, che sopportate l'assalto di questa tempesta spietata, come potranno le vostre teste senza riparo, i vostri fianchi denutriti, i vostri stracci bucati difendervi da un tempo come questo? Oh, io mi sono curato troppo poco di questo! Lusso, questa è la cura per te: esponiti tu stesso a sentire quello che sentono i poveri, in modo da dividere con loro il superfluo, e mostrare più giusto il cielo».

ABSTRACT

The traditional antithesis between Greek tragedy as the dominion of fate and modern tragedy as the result of individual temperament is re-examined here in the light of a comparison between three pairs of plays (Hamlet and Sophocles's Electra, Othello and Medea, King Lear and Ajax): in all of them the tragic event is the result of the protagonist's idiosyncratic answer to an ordinary situation.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

DURHAM 1984

C. Durham, *Hero or Heroine?*, «Frontiers: A Journal of Women's Studies», VIII.1 (1984), pp. 54-59.

FREYTAG [1863] 1965

G. Freytag, *Die Technik des Dramas*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.

KELLS 1973

Sophocles *Electra*, edited by J.H. Kells, Cambridge, Cambridge University Press, 1973.

MATTE BLANCO [1975] 1981

I. Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti*, tr. it., Torino, Einaudi, 1981.

DE MENDONÇA 1969

B.H.C. de Mendonça, *Othello, a tragedy built on a comic structure* in K. Muir (a cura di), *Shakespeare Survey* 21, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, pp. 31-38.

PADUANO 1993

G. Paduano, *Elettra e l'utilità del dolore*, in F. Rosa (a cura di), *Il mio nome è sofferenza. Le forme e la rappresentazione del dolore*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1993, pp. 47-58.

PADUANO 2005

G. Paduano, *Elettra e Amleto*, «Paideia» LX (2005), pp. 221-238.

PADUANO 2006

G. Paduano, *Sofocle, Euripide, Aristofane: alcune affinità nella costruzione del protagonista*, in E. Medda, M.S. Mirto, M.P. Pattoni (a cura di), *κωμφοδραγῳδία. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V sec. a.C.*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006, pp. 225-247.

PADUANO 2010

G. Paduano, *Shakespeare e l'alienazione dell'io*, Roma, Editori Riuniti, 2010.

REINHARDT 1933

K. Reinhardt, *Sophokles*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1933.

STEWART 1967

D.J. Stewart, *Othello: Roman Comedy as Nightmare*, «Emory University Quarterly» XXII (1967), pp. 252-276.

TEAGUE 1986

F. Teague, *Othello and New Comedy*, «Comparative Drama» XX (1986), pp. 54-64.

TROCKIJ [1924] 1973

L. Trockij, *Letteratura e rivoluzione*, tr. it., Torino, Einaudi, 1973.

CARLES MIRALLES

Epica e tragedia

QUANDO Goethe concepì la sua *Nausikaa* tentava di convertire in azione il racconto della permanenza di Ulisse tra i Feaci nell'*Odissea* omerica. Molti anni più tardi un poeta catalano, Joan Maragall, portò a termine quest'operazione¹. Nel prendere una parte di un poema epico, un suo segmento di argomento, e nel trasporlo in una tragedia, non solo quella parte si converte in centro, risulta in un certo modo liberata dal suo contesto, ma vi è anche un passaggio obbligato dalla terza persona del racconto alla prima e seconda del dramma². Vedere Nausikaa in azione, mentre parla e si muove sulla scena, apporta vita, attualità, all'antico tema; ed un'immediatezza che intensifica l'effetto – tragico, patetico o quant'altro – che il poeta intende produrre.

Questa relazione tra epica e tragedia si può far risalire alla tragedia greca. Tutti i temi delle tragedie sono mitici, materia di qualche racconto esametrico tradizionale. Spesso, però, le tragedie attivano un tema mitico del racconto epico che non ci è arrivato; cioè, una tragedia mette in scena un momento, un segmento di un poema che non possiamo comparare direttamente con essa, perché di tale poema abbiamo solo un riassunto o qualche frammento.

Si potrebbe anche dire in un altro modo: un tema tradizionale, un mito, può essere stato trattato dall'epica e dalla tragedia, e gli altri trattamenti – indipendentemente dalle relazioni concrete tra il testo epico e quello tragico – divergono in una serie di punti che dipendono proprio dal genere letterario, perché non sono in nessuna maniera né soltanto né principalmente tematici. Così, il trattamento del tema non è l'unico elemento di differenziazione tra epica e tragedia. E la descrizione della differenza si può far partire dalla distanza in termini storici tra questi generi – la tragedia è posteriore all'epica – o meglio dalla distanza in termini letterari e morali: appartengono a differenti generi e rispondono a situazioni e motivazioni sociali anch'esse differenti.

Ci sono arrivate ben poche tragedie di tema omerico – che possiamo confrontare con il racconto omerico degli stessi fatti – ma ne conosciamo qualcuna, come i *Mirmidoni* di Eschilo, una tragedia che, in una

¹ SULLÀ 1983, cfr. MIRALLES 2003.

² MIRALLES 1992.

sezione molto significativa pervenutaci (il frammento 132 Radt, principalmente), affronta il tema dell'astensione dal combattimento dell'eroe in termini di abbandono del suo compromesso militare: il tradimento. La differenza non si radica nel tema, come nel poema epico e nella tragedia, quanto piuttosto nel fatto che nella tragedia questo tema provocava una crisi, in termini letterari e morali, radicalmente differente; una crisi che visualizza la problematicità nell'Atene di Eschilo del comportamento eroico tradizionale, cioè dell'eroe dell'*Iliade*. Nell'epica l'onore dell'eroe si situa al di sopra degli altri; non è l'ambasciata del capo degli Achei che convince Achille, ma la morte dell'amico: un motivo personale e non un compromesso contratto con gli altri capi. Nella tragedia, invece, quell'antico gesto eroico non è presentato come qualcosa che dipenda solo dall'onore di chi lo compie; quel gesto, nell'Atene di Eschilo, non può essere separato dal conflitto, dal fatto che ciò che è comune deve stare al di sopra degli interessi personali³.

In generale, tra le tragedie che conserviamo relative al ciclo troiano, diciamo, i temi sono di materia postiliadica: temi posteriori alla morte di Achille, come l'*Aiace* o il *Filottete* di Sofocle, o relativi al ritorno, come l'*Agamennone* di Eschilo. O temi riguardanti la sventura dei vinti: tutte le tragedie di Euripide sul triste destino delle donne troiane, la morte dei vinti, la ferocia dei vincitori.

Non si tratta soltanto di un episodio di un poema epico, perduto o conservato, ma piuttosto è la riproposizione del senso di un episodio. Un riproporre che va oltre il tema e che non si può arrestare: i personaggi, il coro, il dialogo, focalizzano necessariamente in un altro modo (l'eroe non è più il *lui* dell'identità epica, ma un *io* in scena) un conflitto che nell'epica era assoluto (l'*allora* e il *là* del racconto) e ora nelle tragedie è azione, dramma, davanti a un pubblico, qualche secolo più tardi (*ora* e *qui*); davanti a un pubblico che, per mano del poeta, sperimenta, sente la distanza tra l'antica epica e la rappresentazione tragica.

Ciò quando possiamo dire che il tema rimonta all'epica omerica, come nel caso dei *Mirmidoni*. Ma anche nelle tragedie come l'*Aiace*, di argomento postiliadico, il tema è proprio l'impossibile corrispondenza del punto di vista identitario a oltranza, eroico, tipico del racconto epico, rispetto al dramma; l'impossibilità di questo punto di vista immediatamente dopo, quando la morte di Achille sembra avere posto il sigillo alla fine dei grandi eroi, avere chiuso l'*allora* e il *là*. E tale impossibilità è ratificata dagli dèi, *ora* e *qui* nella scena, davanti alla *polis*; e anche dagli altri, dagli eroi emergenti, gente come Ulisse.

L'*Aiace* di Sofocle è una tragedia a dittico. Nella prima parte, Atena e

³ SCHADEWALDT 1936, pp. 25 ss.; SNELL 1964, pp. 2 ss. e 139 ss.

Ulisse, in modo differente, profilano lo spazio senza uscita che porterà l'eroe al suicidio. Ancora, se si volesse pensare al sostrato dell'*Iliade* – perché anche ciò è possibile: pensare una relazione, una dialettica nel dramma con il sottofondo di una scena dell'*Iliade*, paragonabile, ma con altri personaggi – la relazione tra Aiace e Tecmessa mostra l'eroe così chiuso in se stesso che risulta incomparabile con la relazione tra Ettore e Andromaca. Nella seconda parte, Aiace già morto, l'ordito degli interessi e le situazioni dei personaggi sembrano presentare un mondo lontano dall'identità epica, dall'assoluto del suo racconto.

In altre parole, nella tragedia greca il segmento o sviluppo del tema epico che il poeta vi dispiega come azione ha già perduto necessariamente la sua dimensione epica. Si è trasferito a una situazione differente, drammatica, nella quale il racconto, il discorso continuo, tecnicamente oggettivo, dei fatti di un eroe è stato commentato da un coro, da qualcun altro, liricamente e, davanti a un altro eroe o personaggio, è divenuto dibattito, parola apparentemente ancora non decisa, in crisi. Una situazione, nell'azione e non nel racconto, che implica una sorta di concentrazione nucleare del mito, del tema epico, in un suo punto culminante. Alla lunga, la separazione di un momento del racconto per mostrarlo, in azione, in una scena. Ma anche, in altri termini, un cambio d'ottica, all'interno stesso della considerazione dell'epica.

Una questione, piuttosto, di focalizzazione. Ne può essere un esempio la riscrittura in senso tragico di un testo originariamente epico, il complesso processo in virtù del quale Cesarotti convertì l'*Iliade* omerica in *La morte di Ettore*. L'*Iliade* è programmaticamente, sin dal suo inizio, il poema di Achille, e nel tradurlo e commentarlo Cesarotti trova che Ettore è più moderno, che la sua morte deve essere il tema del poema, il quale, se comincia con Achille, si chiude con la morte di Ettore e il suo funerale. Non è necessario commentare ora tutti gli aspetti del tema (modifiche e interventi sulla lunghezza, soprattutto: riduzioni, soppressioni e aggiunte incluse), mentre lo è segnalare che la sua trasformazione a partire dall'*Iliade* non è meccanicamente estetica, formale, quanto piuttosto diretta a rendere l'epopea più tragica e più morale⁴. Cesarotti delinea tre protagonisti (Achille, Patroclo, Ettore) per poi isolarne uno, l'eroe del dovere e dell'amore verso la patria, il suo destino tragico, dal punto di vista morale. Tutto questo processo comporta il misurare diversamente, in modo non epico, le intensità, i punti culminanti del racconto. Non abolisce il racconto, ma lo orienta tutto verso il momento più intenso, quello che secondo lui possiede più altezza tragica, più lezione morale (avvalendosi, d'altra parte, del fatto che l'*Iliade* vi porta, a

⁴ FAVARO 2002.

tale momento più intenso, dal punto di vista dell'ordine dei fatti nel suo racconto). Per arrivare propriamente alla tragedia bisogna solo estrarre dal racconto tale momento di maggiore intensità, il punto culminante verso cui tende, un segmento del discorso dell'epica, il racconto, e convertirlo in azione.

L'esempio di Cesarotti è particolarmente interessante perché il processo di tragicizzazione è compiuto ne *La morte di Ettore* senza alterare la forma del racconto epico, senza cambio di genere letterario: con discorsi e non con l'azione. E perché la morte di Ettore, come il ritiro dalla battaglia di Achille, sono segmenti dell'*Iliade*. Ma tale passo verso la tragedia, come dicevamo, può comportare la segmentazione – l'identificazione di un momento cruciale – di un altro tema mitico, epico. Epico e storico; o di un'altra sorta di racconto. Il passaggio è dal racconto all'azione; o meglio, dal racconto continuato, oggettivo, al racconto differenzialmente focalizzato, soggettivamente sentimentale o moralmente critico.

E torniamo all'inizio. La tragedia comporta, in termini storici e in termini letterari e morali, tale passaggio, tale cambio – la concentrazione in un momento specificatamente scelto che si considera culminante – e in scena si mostra cosa ne è stato del racconto, del mito. Tale cambio può essere stato anticipato all'interno dell'epica stessa, e anche mostrarsi, in un'altra maniera, nella lirica. La differenza, però, è che la tragedia necessariamente lo comporta. Vi è determinato dal coro e dal dialogo, attraverso il tipo di relazione stabilita, da una parte tra il coro e l'eroe e la situazione drammatica, dall'altra tra l'eroe e gli altri eroi o personaggi.

Per ciò che riguarda la situazione, la crisi che mette in moto, la tragedia è sempre confrontabile con l'epica, che la precede nella costruzione dell'eroe. Per i suoi temi, la tragedia può mettere in azione altri racconti che non procedono dall'epica. E l'epica non è solo il racconto di alcuni fatti, ma anche una maniera di raccontarli che non è esente da conseguenze. La tragedia ha sempre una relazione con questa maniera epica, ma può aver preso i temi da racconti differenti, da narrazioni tradizionali non epiche o da narrazioni storiche o a sfondo storico. La tragedia, analogamente, condensa questi racconti in un punto culminante e conferisce loro uno stile elevato, eroico come quello dell'epica. In greco l'aggettivo *τραγικός* e il suo avverbio passano da significare ciò che si trova nelle tragedie a voler dire solenne, grave, maestoso, sino a declamatorio ed enfatico; ossia, gli usi di questo aggettivo riflettono l'idea che nella tragedia si trovano parole elevate, che lo stile delle tragedie è solenne. La tragedia, nel momento in cui comporta necessariamente il cambio che dicevamo riguardo all'epica, deve anche rendere epici i

suoi temi: deve focalizzarli epicamente per poterli tradurre in azione, e trattarli tragicamente. Pensiamo ai *Persiani* di Eschilo, o ai re delle tragedie cosiddette “storiche” di Shakespeare. All’interno di un ciclo di racconti così ampio come quelli sul Cid, Guillén de Castro e Corneille ne scelgono un nucleo, un momento di speciale condensazione tra l’amore e la morte – o l’amore e l’onore o il padre e l’innamorato – e tale scelta è inseparabile dalla messa in azione del racconto che la tragedia comporta. Un altro nucleo dei racconti sul Cid potrebbe concentrare più eroismo, più onore o ciò che sia, ma non il conflitto nei termini che interessano Guillén de Castro e Corneille in funzione delle tragedie che compongono.

Così l’eroe dell’epica entra in crisi nella tragedia, sin dall’Achille di Eschilo. Un eroe, il medesimo, nell’epica e nella tragedia. Quando è un eroe epico, *eroe* è la parola chiave, che lo definisce; quando è un eroe tragico, sono il conflitto, la problematicità, la crisi a definirlo: *tragico* è dunque la parola chiave. E gli eroi e i re tragici, per entrare in crisi come l’eroe epico nella tragedia – cioè, per poter essere tragici – devono prima farsi epici, e restare concentrati nell’aspetto più essenziale di loro stessi: non tanto emergere, qui e là, come figure principali nel corso del racconto, quanto piuttosto articolare, ognuno di essi, l’azione – un momento nel corso del racconto – intorno a se stessi, pur se l’eroe non ne è del tutto cosciente. Così come fa Edipo.

Il tema della coscienza, o della responsabilità, è fondamentale, determinante. I fatti sono nell’epica, nelle storie a disposizione dei poeti, straordinari, sempre estremi. Ma è nella tragedia che l’eroe ne diviene non tanto il colpevole quanto sempre la vittima. Nel riuso tragico dell’eroe, questi, non perché smetta di esserlo, bensì al contrario per l’eccesso della propria identità, diviene allo stesso tempo φαρμακός⁵; gli altri – il coro, un altro eroe, un messaggero – vanno separandosi da lui o lo mantengono lontano, a distanza, con tutta una rete sottile di immagini e di ragioni che, per mezzo dell’azione e attraverso il dolore, può portare l’eroe alla conoscenza, a intendere in qualche oscura maniera, in relazione con gli dèi, che cosa accada. Ma sono immagini e ragioni che ineluttabilmente portano l’eroe al suo isolamento, morte o castigo. La tragedia è poesia. Non identifica con precisione giuridica chi è il colpevole; rispetto all’epica, basta porre l’eroe in una relazione differente con gli stessi fatti straordinari, estremi. Condividiamo con lui il dolore mentre vediamo come è gravato dalle disgrazie, mentre noi, il pubblico, ce ne andiamo liberando: purgandocene, per dirla con Aristotele. Scrutare le colpe o la responsabilità dell’eroe ci allontana dal teatro, ci por-

⁵ VERNANT 1972b.

terebbe in uno spazio esclusivamente civile; ma nel teatro, nell'ambito di Dioniso, ai nostri occhi, l'azione va rivelando una vittima – Aiace o Edipo che sia – e ce la mostra cieca nell'anima, oggetto dell'ἄτη inviata dagli dèi. Cieca per ciò che ha fatto e per ciò che farà; cieca nel momento in cui l'ha fatto. Direttamente o no, Atena ha causato la cecità di Aiace, Apollo è andato rivelando la disgrazia di Edipo, del tutto indipendente da lui, da ancora prima che nascesse, ed egli, seppur cieco, si cerca da sé seguendo l'oracolo del dio, sino a trovarsi e doversi punire egli stesso con la cecità, ora fisica.

Si è detto molte volte che quando un eroe compie un fatto, sono insieme lui e un dio a compierlo; vi è una doppia motivazione, quella divina e quella umana, nel compiersi dei fatti, nell'epica. A volte si è voluto trasferire questo schema della doppia motivazione alla tragedia⁶. Si può dire, a ragione, che nella realtà dei testi, l'analisi particolare di ciascuno di essi mostrerebbe piuttosto la complessità della motivazione dei fatti. Ma, in generale, se la doppia motivazione si può riscontrare dall'*Iliade* alla tragedia, passando per l'*Odisea*, nella tragedia, invece, chi fosse, nella vita civile o religiosa (forse) responsabile o colpevole è mostrato dall'azione come vittima; tematicamente e simbolicamente, nell'ambito di Dioniso. Nella tragedia si compie la parte che tocca all'eroe, il μῦθος che gli dèi gli hanno assegnato e che le Moire vanno filando, per tutto il tempo della sua vita. Come nell'epica. Ma nella tragedia gli eroi ne sono vittime e ne vengono a conoscenza, almeno alla fine. Anche il pubblico li vede come vittime, ed è a partire da qui che sorge la domanda se siano responsabili – o piuttosto colpevoli, a seconda dello scioglimento finale dell'azione. Sono gli altri – il coro, un altro eroe, un messaggero – a propizziarla, questa domanda, ma è il pubblico, attraverso la paura e la compassione che prova, a porsela. In termini razionali, poter rispondere affermativamente metterebbe ogni cosa al suo posto: ne sono vittime perché responsabili. Ma nonostante ciò, potremmo ancora dubitare se siano colpevoli, e un'altra volta i testi ci permetterebbero di rifugiarcì, comodamente, nella doppia motivazione. È la condizione di vittima dell'eroe tragico, ciò che più specificatamente lo caratterizza, più che la sua coscienza di esserlo: tutto lo porta ad essere vittima, ciò che egli fa e dice e ciò che fanno e dicono gli altri.

I fatti del racconto epico nella tragedia sono opzioni o situazioni dell'eroe – cioè bivi, incroci, posizioni in cui i fatti lo collocano – e la parte che nella scena tocca a ciascuno di essi, nonostante non sia cambiata rispetto al mito o all'epica, è ora complessa, suscita una problematica morale alimentata dall'ambiguità del testo, immagini e ragio-

⁶ LESKY 1961, cfr. VERNANT 1972a.

ni. L'eroe non è solo vittima, immediatamente destinata al sacrificio; si dibatte largamente in scena, parla senza sapere, gira e rigira senza incontrare una via d'uscita, non la trova. La tragedia è uno spettacolo fatto per essere visto, non solo ascoltato, come l'epica. È uno spettacolo composito, perché la parola, la maschera, il canto e la danza reclamano l'attenzione del pubblico. Il pubblico vede e cerca di capire. Nella scena, l'eroe-vittima vede senza sapere. ὁράω/οἶδα rappresenta in greco tutta una serie di relazioni e situazioni, che nella scena tragica implicano l'ambiguità del vedere e del sapere. Il tema, che dal punto di vista del pubblico può essere la responsabilità dell'eroe, dal punto di vista della scena, nello spazio di Dioniso, non è la volontà (ossia che l'eroe voglia o non voglia), ma, più profondamente, che sappia o meno, e tale sapere contiene in certa maniera l'intero conflitto. Sapere che è vedere – l'anelito di Penteo nelle *Baccanti*. Che chi ha fatto sapesse ciò che faceva, da ancor prima di farlo, tende ad essere condizione del delitto, nella pratica del diritto. Ma è possibile vedere e non vedere, sapere e non sapere, allo stesso tempo – Edipo sa chi sono i suoi genitori ma non lo sa. E l'eroe tragico, piuttosto, si situa dalla parte del non vedere, del non sapere: o meglio, nell'ambiguità, del vedere e del sapere. L'eroe epico è disegnato nella nostra immaginazione dalle parole del poeta; è creato da queste nel corso del racconto in terza persona: *lui*. L'eroe tragico, lo vediamo invece davanti a noi, è definito dalla maschera del dolore; e parla e si comporta davanti a noi, attorniato dal coro e da altri personaggi, nel teatro. Il poeta, già non lo vediamo più; ha insegnato parole, canto e danza agli attori e al coro. Ha ritagliato un brano del racconto continuato, l'ha focalizzato da più vicino, e adesso vediamo il conflitto lavorato dal poeta, nella scena; io, tu, noi, senza il racconto continuato, nell'azione, nell'ambito della trasformazione e dell'alterità, vale a dire nello spazio di Dioniso.

Cesarotti aveva motivi per andare a cercare nell'*Iliade* la tensione in un momento culminante – o verso un momento culminante. Ma l'epica, per quanta tensione accumuli, nel veicolarla narrativamente può scaricarla per mezzo di digressioni, equilibrarla con il gioco di molti personaggi. Il suo tema è la collera o l'ira di Achille, il suo eroe sempre Achille, posto di fronte ad Agamennone, davanti a Patroclo, davanti a Ettore.

Certo, il poeta crea momenti di intensità e prefigura il tragico. Possiamo dire che il tragico, in certo modo, si può trovare già nell'epica. Ma la tragedia focalizza senza tregua un unico momento culminante e sempre lo stesso eroe – Aiace, persino quando è morto, nella seconda parte della sua tragedia, ne è il centro ed è intorno a lui che si sviluppa l'azione. E lo mostra vittima e cieco. La responsabilità e la colpevolezza non appaiono più nitide nella rappresentazione. Perché, dal punto di

vista della scena, l'eroe è piuttosto un luogo, un punto in cui sono andati confluendo o confluiscono le disgrazie. L'ambiguità, in virtù delle parole, arriva ad intaccare i fatti stessi, in principio così nitidi. E non è un processo giuridico, la scena, almeno all'interno del momento che il poeta presenta; i giudici, se ve ne sono, sono gli spettatori, la città; nella scena tragica, in fondo, vi è lo stesso che si trova nell'epica: un eroe il cui dire e fare consiste in un dire e fare di lui stesso e, insieme, di un dio. Ora, per il giudizio del pubblico è fondamentale il teatro, ciò che la rappresentazione implica. Nell'epica il pubblico è costituito da uditori che vedono gli eroi per mezzo delle parole del poeta; si meravigliano davanti ai fatti e alle parole degli eroi. Nella tragedia il pubblico è formato da uditori-spettatori; vedono l'eroe, che cosa fa e che cosa dice, che cosa dicono e fanno gli altri personaggi e che cosa canta e come si muove il coro che li circonda; sentono compassione e timore; il giudizio, se questi uditori-spettatori arrivano a farsene uno, sarà la ragione a dettarlo. E nella tragedia vi sono ragioni. La tragedia greca pone l'eroe tragico davanti ai cittadini, gente abituata ai giudizi, perché si commuovano, perché, atterriti, ne abbiano compassione. Nella città civile, quella delle leggi, la tragedia ricorda sulla scena i vecchi eroi, che rispondevano soltanto a se stessi, non solo perché siano giudicati ma perché sia chiaro che, malgrado tutte le leggi, vi è una forza primigenia, ancestrale, che si manifesta negli antichi racconti e che si attiva ancora nella città, una forza in cui la giustizia, per dirla con Eschilo, cambia di luogo, si trasferisce.

ABSTRACT

A number of formal rules underlie the transition of the ancient legends from epic narrative to tragic performance: among these the selection of the climactic moment and the replacement of the third person with the first. These rules entail momentous changes in culture and worldview: the hero's horizon is no longer limited to his own person; he must answer to a social context and to its demands; and the situation, be he guilty or innocent, casts him in the role of the victim.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

FAVARO 2002

F. Favaro, *La morte di Ettore dall'epica al dramma*, in G. Barbarisi, G. Carnazzi (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, vol. I, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2002, pp. 157-181.

LESKY 1961

A. Lesky, *Göttliche und menschliche Motivierung im homerischen Epos*, Heidelberg, Winter, 1961.

MIRALLES 1992

C. Miralles, *La refondation athénienne de la condition héroïque*, «Pallas» XXXVIII (1992), pp. 69-78.

MIRALLES 2003

C. Miralles, *L'èpic i el tràgic. Sobre la poètica de l'últim Maragall*, in *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, vol. II, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, pp. 721-741.

SCHADEWALDT 1936

W. Schadewaldt, *Aischylos' Achilleis*, «Hermes» LXXI (1936), pp. 25-69 (= *Hellas und Hesperien*, Zürich, Artemis, 1970, pp. 166-211).

SNELL 1964

B. Snell, *Shame and guilt: Aeschylus' Achilles*, in *Scenes from Greek Drama*, Berkeley, University of California Press, 1964, pp. 1-22; 139-143.

SULLÀ 1983

E. Sullà (a cura di), *Joan Maragall, Nausica. Text establert sobre el manuscrit de l'autor i amb taula de variants i de les diverses redaccions*, per Carles Riba, Barcelona, Ariel, 1983.

VERNANT 1972a

J.-P. Vernant, *Ebauches de la volonté*, in J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. I, Paris, Maspero, 1972, pp. 41 ss.

VERNANT 1972b

J.-P. Vernant, *Ambiguïté et renversement*, in J.-P. Vernant-P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. I, Paris, Maspero, 1972, pp. 117 ss.

Verso Atene. Sul finale ateniese di 11 (12) tragedie

0.1 Attualità del mito

IL mito – inteso aristotelicamente come nucleo primario del racconto, trama, *plot* – è spesso utilizzato dai tragediografi del V secolo come spunto per trattare, con rimandi più o meno espliciti, dell’attualità¹. Vero è che il mito ha una sua valenza aoristica: per dirla ancora con Aristotele, comunque la poesia, che dal mito trae spunto, struttura, “anima”, tratta di «fatti che non sono avvenuti una volta soltanto, ma avvengono sempre» e in questo sta la maggiore serietà e profondità della scrittura poetica, e la più ampia frequenza, la più efficace presa ermeneutica, del mito rispetto al registro della storia². Ma questo rende paradossalmente i *mythoi* – che Platone aveva definito come le «fiabe che le balie e le mamme raccontano ai bambini» che il filosofo-governante deve censurare³ – più seri rispetto ai fatti meramente accaduti che sono narrabili come *historía*. Rispetto ai «fatti accaduti una volta soltanto» anche la materia mitica contempla storie che si danno per accadute in un passato più o meno prossimo o remoto, ma sono storie che non essendo state mai registrate in una forma fissa e in un “libro sacro”, sono versatili, disponibili fin dalle origini a declinazioni varie e diverse.

Il patto fra il tragediografo e il pubblico di Atene e delle altre *poleis* greche che si raduna a teatro⁴, non riguarda soltanto la complicità finzionale – la garanzia prima della condiscendenza dello spettatore rispetto alla finzione scenica – ma include la complicità memoriale rispetto al patrimonio condiviso di storie mitiche e, nel contempo, la disponibilità a variare anche in modo importante la trama di quelle storie di modo che, grazie alla disposizione alla *sympátheia* ma grazie anche alla sorpresa rispetto a quanto avviene in scena, si possa attivare la messa in gioco dei *pathe* di ogni singolo spettatore e quindi l’espurgo fisico, at-

¹ Per il rapporto delle rappresentazioni teatrali e la storia politica contemporanea, si veda il recente BELTRAMETTI 2011, con relativa bibliografia.

² Aristotele, *Poetica* 1451 a 36-1451 b 5.

³ La lunga tirata di Platone contro i *mythoi* che investe anche «le grandi storie di Esiodo e di Omero e degli altri poeti» è in *Repubblica* 377 a 4-381 b 7.

⁴ Ricostruzioni della composizione del pubblico delle Grandi Dionisie, con diverse percentuali che arrivano fino al 50% di cittadini non ateniesi, in GOLDHILL 1997, SOMMERSTEIN 1997, CARTER 2011b.

traverso le lacrime del pianto o l'orripilazione della paura, segnali fisici del fenomeno per cui Aristotele mutua dal lessico medico il termine di *kátharsis*.

Il mito dunque si presta a dire l'urgenza psicologica ed emozionale del singolo spettatore, ma anche l'urgenza dell'attualità politica che appassiona la collettività dei cittadini riuniti a teatro, fino al dettaglio delle riforme costituzionali in atto (come avviene nelle *Eumenidi* in cui Eschilo mette in scena le funzioni dell'Areopago di recente riformato da Efialte⁵). Il poeta può piegare la materia delle "storie che tutti sanno" in versioni diverse, tutte compatibili, il cui grado di attendibilità (e di successo) è dato dal pregio dell'opera che accoglie, inventa o rilancia una particolare versione rispetto a un'altra. E dato che lo spettatore, andando a teatro, conosce la trama soltanto a grandi linee, l'orizzonte di attesa sta nella declinazione che il poeta darà al nucleo mitico già noto, al "come" il poeta attiverà dispositivi drammaturgici diversi, anch'essi suscettibili di riforme e di variazioni, per far accadere qualcosa in scena, dando differente caratterizzazione a personaggi del repertorio, e a volte anche inventando personaggi che, prima della versione drammatica, avevano un profilo sfuggente o addirittura nullo (si pensi al caso di Antigone, personaggio di invenzione eschilea⁶), riuscendo così a fare accadere teatralmente il mito in una forma che – ci fa notare sempre Aristotele – per essere teatrale non può risolversi nella proposizione del racconto ma deve essere *drama* – azione agita che abbia una certa durata, ovvero un inizio, uno svolgimento, e una fine⁷.

0.2 Conversioni del materiale mitico

Le tragedie conservate integralmente e i molti frammenti che la tradizione ci ha restituito di drammi perduti costituiscono nel loro insieme un materiale abbastanza consistente e variegato per consentirci di apprezzare il modo in cui di volta in volta il tragediografo declina la *fabula* mitica in forma drammaturgica rispetto ai precedenti epici o lirici, introducendo nel mitologema scarti e innovazioni e costruendo così la sua trama e i suoi personaggi.

In questo lavoro mi ripropongo di focalizzare l'attenzione su una particolare classe di innovazioni mitico-drammaturgiche: le variazioni che in una percentuale consistente delle tragedie conservate porta l'azione a finire in Atene. L'ipotesi che cerco di avvalorare in questa indagine è

⁵ Sul riflesso della rivoluzione politica contemporanea in atto nelle *Eumenidi*, rimando a CENTANNI 2003, pp. 1091-1133.

⁶ Sul profilo debolissimo del personaggio prima della sua comparsa scenica si vedano ZIMMERMANN 1993, in particolare pp. 196 ss; GRIFFITH 1999, pp. 8 ss.; CENTANNI 2011a, pp. 106 ss.

⁷ Aristotele, *Poetica* 1450 b 24-26.

che la considerazione complessiva di questi finali chiarisca sia il senso della preferenza di alcuni soggetti mitografici da parte dei tragediografi, sia l'innesto dell'importante dispositivo di collegamento simpatetico e politico tra il dramma in scena e gli spettatori del teatro di Dioniso in Atene, tra il 472 a.C. e il 405 a.C.

1. *Finali in Atene nelle tragedie conservate*

1.0 *Selezione dei casi*

Per poter valutare i casi secondo un criterio più uniforme, escludo i drammi in cui Atene sia presente o evocata, anche in modo esplicito e suggestivo, nel corso dell'opera. Non tratto ad esempio il caso di *Persiani*, in cui l'ambientazione del dramma davanti alla reggia – nella quale il re nemico è atteso ansiosamente dalla madre e dal coro di vecchi di ritorno dalla sconfitta di Salamina – è costruita come una sorta di Atene negata, al punto che mentre la reggia di Susa è evocata prepotentemente sulla scena ateniese, la Regina non sa dove sia Atene⁸, e in cui le linee prospettiche su cui Eschilo costruisce il dramma sono tutte centrifughe rispetto ad Atene. Selezione invece, fra le 32 tragedie conservate integralmente, i casi in cui nel finale l'azione si indirizza, più o meno inaspettatamente rispetto al dettato mitico precedente, in direzione di Atene. Si tratta di storie già collegate alla città – ad esempio le imprese di Teseo o l'autoctonia di Ione – ma anche di casi in cui il tragediografo interviene su un frustolo mitico in modo invasivo, con una invenzione importante nella ricostruzione della trama, che si configura come uno strappo significativo rispetto ad altre varianti del mito. Analizzo quindi i finali tragici in Atene in ordine cronologico, secondo la datazione accolta maggioritariamente dalla critica⁹, ma lascio a parte il caso dell'ultimo atto della *Oresteia* che merita un'analisi particolare, sia in quanto si tratta del prototipo della serie (dal quale, come cercherò di argomentare, gli altri finali dipendono), sia perché non si tratta di un semplice finale ma di un cambio di ambientazione con il quale, con una violenta torsione mitografica che coincide con la scelta drammaturgica della scena vuota, Eschilo porta l'azione da Delfi nel cuore di Atene, dove il dramma si compie e si conclude – a partire dall'atto che inizia al v. 234 fino al finale al v. 1047, ovvero per poco meno di 4/5 dell'intero sviluppo del terzo dramma della trilogia, *Eumenidi*.

⁸ Eschilo, *Persiani* 230-231: sul punto rimando a CENTANNI 2003, pp. 717-718, 723-724.

⁹ Senza addentrarmi nella selva delle ipotesi della cronologia relativa ai drammi euripidei di incerta datazione, essendo la questione quasi irrilevante ai fini di questo lavoro, mi attengo alla ricostruzione di LESKY [1972] 1996, pp. 409-479.

1.1 Medea 1384 ss.

Siamo alle battute finali del dramma: a conclusione del penultimo, concitato, scambio dialogico Giasone chiede a Medea di poter almeno seppellire i corpi dei figli. Medea risponde con un superbo diniego che apre una breve *rhexis* in cui Medea descrive l'itinerario che compirà sul carro del Sole: dopo aver seppellito i figli a Corinto, nel santuario di Era Akraia, e aver istituito un rito di espiazione, Medea andrà «nella terra di Eretteo» a vivere nella casa di Egeo¹⁰. La Medea, che Euripide aveva voluto infanticida, si riconcilia così con la prima e prevalente figura del mito: la maga, capace di maneggiare filtri potenti, *phármaka* micidiali e vitali¹¹. Nella composizione dell'opera Euripide inserisce un atto in cui a Egeo – in transito per Corinto verso Delfi per interrogare l'oracolo del dio sulla sua sterilità (vv. 716-718) – Medea garantisce che ha trovato con lei la soluzione al suo problema e promette un farmaco che lo renderà fertile (vv. 663-758); in cambio ottiene dal re di Atene la promessa solenne, sulla Terra e sul Sole, di accoglierla comunque nella sua città, pena la sanzione divina (vv. 746-755). È *sophé* Medea, abile anche nell'esercizio dialettico: ha convinto Egeo a garantire ospitalità a una futura assassina e lo ha legato alla promessa con un giuramento sacro, vincolo non più rescindibile. La stessa Medea promette a Egeo che si allontana che lo raggiungerà presto nella sua città¹². La maga è capace di dare e di togliere la capacità di generare: l'esercizio della sua magia nera sulla capacità generativa del maschio – l'infanticidio e la morte della sposa di Giasone che procura allo sposo infedele una sterilità davvero irreversibile – è lo stesso potere che, ribaltato di segno, realizza la magia bianca della fertilità di Egeo. Egeo aveva giurato nel nome del Sole, con il quale Medea ha incrociati i fili della sua divina genealogia¹³, e sul carro del Sole, portata in volo, Medea atterrerà infine presso la reggia di Teseo. Aristotele critica questo finale della tragedia in quanto «la soluzione della trama deve avvenire all'interno della stessa trama, non *ex machina*»¹⁴. Ma Euripide ha tutto l'interesse a costruire una scena spettacolare per il finale della sua tragedia in cui il mito è forzato a portare Medea al volo in Atene¹⁵, là dove grazie ai filtri della maga nascerà Teseo. Ovvero, sorgerà Atene.

¹⁰ Euripide, *Medea* 1384-1385: αὐτὴ δὲ γαῖαν εἶμι τὴν Ἑρεχθέως, / Αἰγεί συνοικήσουσα τῷ Πανδίωνος.

¹¹ Euripide, *Medea* 395-398, ma anche Apollonio Rodio, *Argonautiche* III, 251, 476-477, 529-533; è la tradizione mitografica e iconografica della maga sapiente che arriva fino a Properzio I, 1, 24, e sopravvive fino alle leggende e all'iconografia medievale.

¹² Euripide, *Medea* 757-758: κάγω πόλιν σὴν ὡς τάχιστ' ἀφιξομαι, / παράσ' ἃ μέλλω καὶ τυχοῦσ' ἄβούλομαι.

¹³ Esiodo, *Teogonia* 956-962; Apollodoro, *Biblioteca* I, 9, 23.

¹⁴ Aristotele, *Poetica* 1454 a 37-1454 b 2.

¹⁵ Sul punto vd. le lucide osservazioni di LESKY [1972] 1996, p. 467.

1.2 Ippolito 1417 ss.

Ippolito, straziato dai cavalli imbizzarriti, sta morendo tra le braccia del padre Teseo. Appare Artemide che conforta con la sua presenza l'ultima agonia del suo devoto. La dea svela il gioco crudele di Afrodite e promette a Ippolito la sua vendetta che si abatterà su Adone (vv. 1416-1420). A Ippolito assicura anche che sarà venerato dalle fanciulle vergini in Trezene e promette luce di gloria anche per la disgraziata Fedra: «Sempre ti ricorderanno nei loro canti, e l'amore di Fedra per te non cadrà nel silenzio» (vv. 1430-1431). Già Artemide aveva assolto Teseo dal suo rimorso e lo stesso Ippolito ora perdona il padre e infine spira. Come avevamo appreso dalle parole della stessa Afrodite nel prologo, Ippolito non è soltanto vittima dell'ira della dea dell'amore che il figlio dell'amazzone disdegna, ma il suo sacrificio è l'ultimo atto dell'espiazione che Teseo sta scontando a Trezene dove, secondo questa versione euripidea, era giunto assieme alla sposa Fedra, in esilio da Atene dove aveva ucciso i cinquanta figli di Pallante, fratellastro del padre Egeo¹⁶. L'ultima battuta di Teseo, prima dell'imprecazione contro Afrodite, è rivolta ad Atene: «Città di Atena e di Artemide, quale eroe tu perdi!» (vv. 1459-1460). Ora Teseo, come gli assicura Ippolito con gli ultimi respiri di vita, «è prosciolto dall'assassinio» (v. 1449) – e certo Ippolito intende dire al padre che è libero dalla contaminazione della sua propria morte, ma Teseo così ha espiato anche il *miasma háimatos* della strage dei cugini (v. 35). Ora potrà portare là il corpo del figlio. Ippolito infatti non sarà onorato soltanto a Trezene. Anche in Atene, oltre al tempio che Fedra ha dedicato ad Afrodite in omaggio all'amore per il figliastro (vv. 30-31), c'era una tomba di Ippolito che era oggetto di culto: stava di fronte al tempio di Themis, sulle pendici occidentali dell'Acropoli¹⁷, sull'altro versante della collina rispetto al teatro di Dioniso dove gli spettatori ateniesi assistono alla tragedia¹⁸. Ora, avendo pagato a caro prezzo la sua colpa, Teseo può tornare in Atene.

1.3 Eraclidi 941 ss.

Tra le incongruenze drammaturgiche e logiche che emergono dal testo molto disturbato di questa tragedia, la storia dei figli di Eracle, perseguitati dall'argivo Euristeo e giunti ai confini dell'Attica nel territorio di Maratona (v. 32) per chiedere protezione ad Atene, «la città piena di grazia»¹⁹, dopo varie vicende è giunta al termine con la vittoria dell'e-

¹⁶ Euripide, *Ippolito* 34-36: ἐπεὶ δὲ Θησεὺς Κεκροπίαν λείπει χθόνα / μίασμα φεύγων αἵματος Παλλαντιδῶν / καὶ τήνδε σὺν δάμαρτι ναυστολεῖ χθόνα; cfr. Pausania I, 22, 2.

¹⁷ Pausania I, 22, 1.

¹⁸ Il primo *Ippolito* euripideo era ambientato direttamente ad Atene: LESKY [1972] 1996, pp. 468 ss.

¹⁹ Euripide, *Eraclidi* 379-380: εὐ χαρίτων ἔχουσαν πόλιν.

sercito ateniese, corroborato da contingenti di fedeli a Eracle, contro l'argivo Euristeo. Nell'ultimo scorcio del finale, se possibile più ancora accidentato del resto del dramma e molto probabilmente mutilo (come vide per primo Wilamowitz²⁰), Euristeo sconfitto è in balia della furia di Alcmena: contro lo stesso parere di Illo, il valoroso nipote, la madre dell'eroe si ribella alla legge dei governanti di Atene che vorrebbe risparmiata la vita al vinto catturato vivo in battaglia e si accanisce nell'inferire contro il persecutore di Eracle e dei suoi discendenti (vv. 964 ss.). Euristeo però si riscatta dal profilo feroce e protervo (e non senza tratti di codardia) del mito, non solo attribuendo a una malattia indotta nel suo animo da Era la responsabilità della persecuzione di Eracle e della sua famiglia, ma, soprattutto, barattando la morte oramai inevitabile con la cessione ad Atene della potenza del suo corpo: sepolto di fronte al santuario di Atena a Pallene – il borgo a poco più di dieci chilometri dalla città, ai margini nord-orientale dell'area metropolitana²¹ – potrà assicurare potenza e protezione alla terra di Atene e ai suoi abitanti e diverrà «la salvezza della città» (vv. 1031-1033). Il persecutore degli Eraclidi promette anche che continuerà a perseguire «i discendenti di costoro» – ovvero gli Spartani – se mai marceranno contro Atene. Prescindendo dalle interpolazioni che possono avere interessato pesantemente anche l'esodo della tragedia, nel finale che ci è giunto possiamo apprezzare il fatto che Euripide costringe lo spettatore a un improvviso ribaltamento di prospettiva e di giudizio: Alcmena mostra l'animo più spietato del rancore e della furia, mentre il cattivo della storia – l'argivo Euristeo – concedendo il suo corpo ad Atene mette sotto scacco per il futuro i discendenti degli Eraclidi, ovvero gli Spartani, obbligandoli a un patto di non belligeranza. In questo senso Euristeo può dire, nell'ultima sua battuta al coro di vecchi Ateniesi: «Un doppio guadagno avete da me: la mia morte per voi è una fortuna, per loro è la rovina» (vv. 1043-1044). Con queste parole, a cui ribatte una Alcmena resa cieca dal furore della vendetta, Euristeo si avvia a morire: ovvero si avvia alla sepoltura nel sobborgo di Atene²².

1.4 Supplici 1183 ss.

Teseo, persuaso dalla madre Etra a imporre ai Tebani di rispettare il *nómima* comune a tutta la Grecia secondo cui si deve «dare sepoltura

²⁰ LESKY [1972] 1996, pp. 532 ss.

²¹ A Pallini è attualmente una fermata della Metropolitana numero 3, a circa metà strada della tratta che unisce l'Aeroporto Eleftherios Venizelos ad Atene.

²² Sulla tomba di Euristeo vd. Pausania I, 44, 10, che conferma l'ubicazione in Attica ma la colloca sulla strada tra Megara e Corinto.

ai morti e tributare loro i riti funebri»²³, dopo uno scontro vittorioso contro l'esercito di Creonte, ha riconsegnato ad Adrasto e alle madri i corpi dei caduti a Tebe. I figli dei guerrieri morti sono usciti di scena portando a braccia i corpi dei loro padri, in direzione Argo, dove saranno celebrati con il gruppo scultoreo dei sette capitani con i loro figli descritto da Pausania²⁴. Mentre anche Adrasto si sta avviando a seguire il corteo, l'uscita scenica degli Argivi è interrotta dalla comparsa *ex machina* di Atena, che istruisce Teseo sui riti purificatori e apotropaici da compiere e gli intima di pretendere dal re di Argo, in cambio del suo intervento per il recupero dei morti sotto le mura di Tebe, un solenne giuramento di eterna alleanza con Atene (vv. 1183-1195). Atena esce quindi di scena, dopo aver predetto agli Epigoni la riscossa contro Tebe, e l'ultimo brano corale recitato dai figli dei caduti sigla il patto degli Argivi con Atene. Nell'impianto del dramma Euripide si mette sulle orme di Eschilo, che negli *Eleusini* già aveva dislocato in Eleusi l'epilogo della battaglia dei *Sette contro Tebe*, ma introduce una innovazione che riguarda l'azione di Teseo, dato che, a quanto sappiamo da una preziosa notazione di Plutarco (che chiama in causa anche lo storico Filocoro), negli *Eleusini* l'intervento di Teseo presso i Tebani consisteva in un'opera di persuasione²⁵: è dunque da considerare come un'altra dichiarazione metateatrale di debito rispetto alla precedente versione eschilea la battuta di Teseo che, convinto dal richiamo di Etra alle leggi panelleniche, dichiara «Lo farò, andrò a riscattare quei corpi cercando di persuaderli con le mie parole; ma se non ci riuscirò metterò mano alle armi e gli dèi approveranno il mio atto»²⁶. E aggiunge: «Ma bisogna che tutta la città sia d'accordo con me, e lo sarà se io voglio così: il popolo avrà la libertà di esprimersi e perciò sarà più bendisposto. Io ho reso il popolo sovrano, rendendo libera questa città in cui tutti hanno diritto di voto»²⁷. Quasi a siglare l'omaggio a Eschilo, Euripide riprende uno snodo drammaturgico dalle *Supplici* eschilee²⁸, ma presenta la forma costituzionale di Atene all'età di Teseo nella modalità ossimorica di un *demos* promosso alla monarchia (al v. 453: κατέστησ' αὐτὸν ἐς μοναρχίαν). Euripide dunque fa eco a Eschilo, come spesso usa fare, in parte seguendo in parte aggiornando la lezione

²³ Euripide, *Supplici* 310-312: ἐς τήνδ' ἀνάγκην σῆ καταστήσαι χερί, / νόμμά τε πάσης συγγέοντας Ἑλλάδος / παῦσαι; cfr. il νόμος παλαιῶς δαιμόνων evocato ai vv. 561-563 e τὸν Πανελλήνων νόμον ai vv. 670-672. Sulla legge panellenica di cui Atene nelle *Supplici* si presenta come campione, vedi ROSENBLOOM 2011, pp. 366-368.

²⁴ Pausania II, 20, 5.

²⁵ Plutarco, *Vita di Teseo* 29, 4-5.

²⁶ Euripide, *Supplici* 346-349; un'eco della versione eschilea anche ai vv. 381-394.

²⁷ Euripide, *Supplici* 350-353; ai vv. 403 ss. seguono le dichiarazioni di Teseo sulla costituzione isonomica ateniese.

²⁸ Cfr. Eschilo, *Supplici* 517-523.

mito-tragica del grande predecessore, ma introduce anche significative varianti. E se il rovesciamento che Euripide opera virando in senso tutto positivo il profilo eroico dei caduti – nell’ordine Capaneo, Eteoclo, Ippomedonte, Partenopeo, Tideo, Anfiarao, Polinice, presentati qui come eroi generosi, pietosi e giusti – si propone come un confronto a distanza con Eschilo, con una patente intenzione paradossale rispetto alle aspettative di un pubblico che aveva certo bene impressi i caratteri tremendi e mostruosi dei *Sette*²⁹; e se pure è del tutto scoperto il gioco metateatrale che Euripide ingaggia con Eschilo nella nota battuta sull’impossibilità di rappresentare la mischia confusa di una battaglia come una serie di duelli distinti³⁰, strettamente correlata all’inasprirsi dei rapporti tra le *poleis* greche nella seconda metà del V secolo a.C. è invece la variazione introdotta da Euripide (e stigmatizzata da Plutarco nel passo sopra ricordato) che converte la negoziazione diplomatica del Teseo eschileo in uno scontro bellico fra Ateniesi e Tebani. Invece, per tornare al punto, Euripide conserva lo scenario inverosimilmente eleusino (ovvero “ateniese”³¹) che Eschilo aveva inventato per questo mito tragico, non inopportunamente definito in una frammentaria *hypóthesis* un *enkómion Athenón*³². A Eleusi Etra, la madre di Teseo, accoglie il gruppo delle madri tebane giunte supplici a chiedere l’aiuto di Atene contro Creonte, per recuperare i corpi dei caduti e rendere loro gli onori funebri; da Eleusi nel finale partono, in direzione Argo, il corteo funebre composto dallo stesso Coro e il coro secondario composto dai figli dei caduti e da Adrasto; e infine dalla stessa Eleusi – a tiro di vista dalla città, al punto che percorrendo dal santuario la Via Sacra, fin dall’inizio della strada si ha di fronte il profilo dell’Acropoli³³ – Teseo farà presto a ritornare “qui”, ad Atene.

1.5 Elettra 1238 ss.

I Dioscuri, apparsi sul tetto della reggia di Argo, si rivolgono a Oreste e approvano, contro ogni aspettativa, la condanna della sorella Clitemnestra (v. 1246), ma denunciano l’ingiustizia dell’assassinio compiuto dal figlio, annunciando a Oreste l’esilio dalla città e la persecuzione delle

²⁹ Euripide, *Supplici* 857-931, cfr. Eschilo, *Sette contro Tebe* 375-649.

³⁰ Euripide, *Supplici* 846-856, cfr. Euripide, *Fenicie* 749-751.

³¹ Della “versione ateniese” dell’epilogo della battaglia dei *Sette* tratta CERRI 1979, p. 55 e *passim*.

³² Rimando a LESKY [1972] 1996, pp. 551-554 per la discussione dell’ipotesi che la trilogia di cui facevano parte *Supplici* contenesse anche altre due tragedie presentabili come “encomi di Atene”: *Eretteo* e *Teseo*. Sulla tragedia considerata unanimemente «the most Athenian of Euripide’s tragedies» si veda da ultima VINH 2011, con aggiornamento bibliografico.

³³ Eleusi è posta a poco più di 15 km da Atene in direzione nord-ovest e ad Atene è collegata direttamente mediante la Hiera Hodos, la Via Sacra che dalla sede dei più importanti misteri suburbani conduce tuttora dritta in Atene con una prospettiva aperta, fin dal sito del sobborgo industriale, sulla vista dell’Acropoli.

Furie. Oreste – dicono i fratelli divini – dovrà presentarsi al tribunale dell'Areopago e sottoporsi al giudizio (i vv. 1252-1272 costituiscono una sorta di sommario riassunto delle *Eumenidi* eschilee³⁴). Gli stessi Dioscuri, dopo aver annunciato che alla sepoltura di Clitemnestra penserà Menelao, di ritorno dall'Egitto con la vera – innocente – Elena, impongono a Pilade le nozze con «la vergine Elettra» (v. 1284), e quindi intrecciano con il Coro e con lo stesso Oreste un agitato esodo su ritmo anapestico, in cui ribadiscono al matricida che Apollo testimonierà in suo favore, e finalmente, dopo l'appassionato addio tra i fratelli, lo incitano a raggiungere il luogo del giudizio³⁵. Mentre i gemelli si avviano verso il mare di Sicilia³⁶, e Pilade ed Elettra si avviano verso l'Acaia e la Focide, Oreste esce di scena e parte, in direzione di Atene.

1.6 Eracle 1163 ss.

Lo strazio dell'eroe è al culmine ed Eracle ora vagheggia le varie forme di suicidio che può infliggersi, quando inopinatamente interviene in scena, annunciato dallo stesso Eracle, «l'amico e compagno, che viene a intralciare i miei propositi di morte» (vv. 1153-1154). Anfitrione, in un agitato amebeo epirrematico, riassume a Teseo, sopraggiunto a Tebe per portar aiuto ai figli di Eracle contro le prepotenze di Lico, la tragedia della follia istigata da Era che ha portato l'eroe a uccidere i suoi stessi figli. È quindi Teseo che riesce a convincere Eracle a scoprire il capo dal manto che gli vela gli occhi e a rispondere al suo affetto, ed è Teseo che scuote l'orgoglio di Eracle, ricordandogli la sua natura divina e imputandogli «parole degne di un mortale qualunque» (v. 1248), indegne delle gesta eroiche che Eracle è chiamato a ricapitolare, fino all'ultima impresa che lo aveva condotto nell'Ade (vv. 1255 ss.).

Nella versione mitografica che Euripide adotta, riformulando l'ordine del racconto mitico, Eracle ha ucciso i suoi figli al ritorno dalla missione nell'Ade e il debito di riconoscenza che lega Teseo ad Eracle è proprio legato all'*athlon* in Ade poiché l'eroe, tornando da Euristeo con il cane Cerbero, aveva anche liberato Teseo, condannato a stare negli Inferi per aver tentato di rapire Kore (vv. 619-621). Teseo offre all'amico ospitalità in Atene, dove potrà non solo avere una casa e dei

³⁴ Com'è noto Euripide gioca metateatralmente con la versione eschilea nel passaggio sui segni dell'*anagnórisis* ai vv. 520-544, ma la tragedia è tutta costellata di richiami a *Coefore*, a iniziare dalla comparsa scenica di Elettra ai vv. 107 ss. (in particolare vv. 140-141) con la brocca in testa come una serva; la sigla dell'espresso omaggio che Euripide tributa a Eschilo è nella battuta di Oreste al momento del matricidio: *Elettra* 967: τί δήτα δρώμεν; μητέρ' ἢ φονεύσομεν; cfr. Eschilo, *Coefore* 899: τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν.

³⁵ Euripide, *Elettra* 1319-1320: θάρσει· Παλλάδος / όσιαν ἤξεις πόλιν, ἀλλ' ἀνέχου.

³⁶ Euripide, *Elettra* 1347-1356. Com'è noto, questa allusione alla Sicilia, e a un intervento dei Dioscuri a protezione delle navi impegnate in quel mare, è la fonte prima del dibattito sulla datazione della tragedia, a ridosso della spedizione ateniese in Sicilia del 415 a.C.

beni, ma anche purificarsi dalla contaminazione del sangue versato e, finalmente, quando morirà, essere oggetto di venerazione per tutta la città (vv. 1322-1355). Con una decisione che, ancora, sconvolge la consequenzialità tradizionale della vicenda mitica, Euripide imbastisce la trama della sua tragedia per portare Eracle, alla fine delle sue molte e diverse imprese, a questa scena finale che prevede che Teseo entri in azione per soccorrere l'eroe con una complicità e intimità di affetto che trova espressione nel ripetuto accenno al contatto fisico: nella commossa interlocuzione sticomitica che finisce per spezzarsi ulteriormente nelle *antilabái*, Teseo invita l'amico ad alzarsi, aiutandolo a distendere le gambe le cui giunture sono irrigidite dallo spasmo (vv. 1394-1395); gli porge la mano, senza temere di sporcarsi con il sangue che ancora insozza le mani infanticide (vv. 1398-1400); lo spinge ad appoggiarsi con il braccio alle sue spalle per poter sostenere il suo passo malfermo (v. 1402); gli impedisce di voltarsi indietro a rivedere i corpi straziati dei figli (v. 1410); lo pungola dandogli della donniciola e ricordandogli l'altezza delle sue imprese (vv. 1412-1414), al punto che Eracle reagisce alla provocazione rinfacciando all'amico lo stato di degradazione e di viltà in cui lui stesso si trovava quando stava nell'Ade (vv. 1415-1417). Per arrivare, infine, all'ultima intimazione «Cammina!» (v. 1418), che porta Eracle «ad attaccarsi al rimorchio» di Teseo: la metafora è la stessa a cui Euripide aveva fatto ricorso per descrivere, con grande efficacia icastica, i figlioletti dell'eroe che all'arrivo del padre si attaccavano alle sue vesti, «come a una nave che trascina le scialuppe»³⁷. Ed è così, con Eracle trascinato da Teseo, come una nave in avaria tirata da un'altra barca accorsa in salvataggio, che la coppia dei due eroi esce fuori dalla scena, in direzione di Atene.

1.7 Ione 1546 ss.

Dopo l'appassionata scena del riconoscimento con la madre Creusa, Ione, in difficoltà per le molte e controverse rivelazioni che ha avuto, decide di tornare all'interno del tempio per chiedere ad Apollo stesso ragione della sua nascita (vv. 1546-1547), ma sul tetto della *skené* che figura il santuario di Delfi appare *ex machina* Atena che conferma al ragazzo la paternità divina e contestualmente lo rassicura sul fatto che Creusa è sua madre (v. 1560). La dea raccomanda a Creusa di portare Ione ad Atene e insediarlo sul trono regale a comandare sulla sua terra³⁸. Atena inoltre profetizza a Ione la nascita da lui delle quattro tribù

³⁷ Euripide, *Eracle* 1424: Θησεῖ πανώλεις ἐψόμεσθ' ἐφορκίδες; cfr. *Eracle* 627-632, e in particolare i vv. 631-632 in cui Eracle promette di trascinare i figlioletti «come una nave trascina le scialuppe»: ἄξω λαβῶν γε τοῦσδ' ἐφορκίδας χεροῖν / ναῦς δ' ὡς ἐφέλλω.

³⁸ Euripide, *Ione* 1571-1574: λαβούσα τόνδε παῖδα Κεκροπίαν χθόνα / χῶρει, Κρέουσα, κάς

ateniesi³⁹ e ne fa l'eroe eponimo degli Ioni che colonizzeranno le Cicladi e le rive dell'Asia e dell'Europa e renderanno potente la terra della dea⁴⁰; a Creusa e Xuto profetizza la nascita di Doro e Acheo, capostipiti delle altre stirpi elleniche⁴¹. A questo punto il figlio e la madre si avviano, al passo dei tetrametri trocaici, ad uscire di scena: «Andiamo a casa, figlio mio», e Atena, nobilissima scorta⁴², li segue, formando con loro e con il coro delle ancelle il corteo che si avvia a casa, in direzione di Atene.

1.8 Ifigenia in Tauride 1435 ss.

L'ultima destinazione dell'*ágalma* di Artemide è la città di Atene: secondo quanto Oreste riferisce alla sorella dopo l'inatteso riconoscimento, a corollario del processo in cui una parte delle Furie non si è piegata al volere di Atena ma ha continuato a perseguitarlo, Apollo gli ha imposto il rapimento da Tauris della statua sacra di Artemide come condizione per liberarsi dalla persecuzione e fare ritorno a Micene (vv. 970-982, 1013-1019). Toante, avvisato dal Messaggero, è pronto a inseguire e catturare i transfughi, ma entra in scena Atena che blocca il re e conferma la destinazione della nave che sta trasportando i fratelli, con la sacra statua, in Grecia (vv. 1440-1441). La dea si rivolge direttamente a Oreste, che pure è già lontano sul mare reso quieto da Poseidone (vv. 1444-1448), profetizzandogli l'approdo vicino ad Atene e i riti con cui saranno istituiti i nuovi santuari di Halai⁴³, dove Artemide sarà venerata come Tauropolos, e di Brauron, dove sarà venerata la tomba di Ifigenia⁴⁴. A Oreste la dea ricorda il salvataggio nella votazione dell'Areopago (vv. 1469-1472) e così, dal punto di vista della sequenza mitografica, si conferma la cronologia di questo episodio della saga, che viene posticipato rispetto al processo. Dopo aver placato Toante, che si presta docile al volere della dea, le ultime parole di Atena sono rivolte a indi-

θρόνους τυραννικούς / ἴδρυσον. ἐκ γὰρ τῶν Ἐρεχθέως γεγώς / δίκαιος ἄρχειν τῆς γ' ἑμῆς ὄδε χθονός.

³⁹ Euripide, *Ione* 1575-1580; sui figli di Ione e le quattro tribù che da lui prendono nome; cfr. Erodoto V, 66 che, rispetto al testo molto disturbato dei vv. 1579-1581, riporta i nomi di: Geleonte, Egicoro, Argade, Oplete.

⁴⁰ Euripide, *Ione* 1581-1588; su Ione eponimo degli Ioni, cfr. Erodoto, VII, 94 e VIII, 44.

⁴¹ In questo senso *Ione* è la tragedia dell'origine, panellenica, delle *poleis* e del riconoscimento della radice comune in Delfi: vd. ROSENBLIOM 2011, pp. 370-372.

⁴² Euripide, *Ione* 1616-1617: ΚΡ. ὦ τέκνον, στείχωμεν οἴκους. / ἌΘ. στείχεθ', ἔψομαι δ' ἐγώ. / ΚΡ. ἄξια γ' ἡμῶν ὁδοῦρός.

⁴³ Scrive LESKY [1976] 1996, p. 617: «È ben difficile che in altri casi sia così chiaro, come qui, con quanta cura Euripide si preoccupi di collegare, nel finale della tragedia, il suo adattamento del mito (spesso libero) con i dati di fatto connessi al culto, legittimando così per il pubblico la nuova versione proposta».

⁴⁴ Euripide, *Ifigenia in Tauride* 1449-1467. L'antico sito di Halai (oggi Artemis-Loutsas) si trova a circa 25 km a est dal centro di Atene; l'antico santuario di Brauron (oggi Vravrona) si trova a circa 21 km da Atene: nell'area archeologica è visitabile un recinto identificato come "Tomba di Ifigenia" e fra i preziosi reperti del nuovo museo *in situ*, è conservato il mirabile bassorilievo, di scuola fidiaca, che rappresenta Oreste e Ifigenia, in veste dei mitici fratelli Apollo e Artemide.

rizzare la nave dei due fratelli, custodi della preziosa statua di Artemide: «Soffiate venti, presto, portate la nave del figli di Agamennone ad Atene. Io viaggerò con voi e proteggerò la sacra immagine di mia sorella»⁴⁵. La stessa dea della città scorta Oreste e Ifigenia, in direzione di Atene.

1.9 Fenicie 1683 ss.

Durante la lunga e agitata sticomitia che intervalla alla voce di Antigone la voce di Creonte e quella di Edipo, il nuovo tiranno di Tebe a un certo punto esce di scena, non senza aver rivolto un'ultima intimazione ad Antigone (v. 1682). Alla domanda della figlia sulla destinazione che dovranno prendere i passi degli esuli, Edipo dapprima risponde con una allusione oscura e generica: «Cadrò e giacerò nella terra che vuole il destino»⁴⁶; ma poi, dopo aver evocato un oracolo di Apollo, precisa: «Errando andrò a morire in Atene»⁴⁷; e ancor più precisamente, nella battuta successiva indica come mèta: «Colono, sacra a Poseidone, dio dei cavalli»⁴⁸. Si avvia dunque l'esodo vero e proprio, introdotto da ripetute esortazioni e indicazioni di movimento dello stesso Edipo e della figlia Antigone (vv. 1708, 1710, 1713, 1717-1722). Tanto che Edipo, nell'ultima breve *rhesis* in cui sul ritmo accelerato dei tetrametri trocaici, cita i famosi versi conclusivi dell'*Edipo Re*, così si presenta: «Cittadini di una patria gloriosa, guardatemi, sono Edipo, colui che risolse il famoso enigma e fu il più grande tra gli uomini»⁴⁹. In queste battute l'eroe sembra quasi presentare *ex novo* la sua persona e il suo caso, e il vocativo rivolto ai «cittadini di una patria gloriosa», che non ha molto senso se rivolto ai Tebani, sembra un'apostrofe agli Ateniesi ai quali Edipo si rivolge come *átimos*⁵⁰: quasi che Edipo fosse già arrivato al cospetto degli spettatori del teatro di Dioniso, in Atene.

1.10 Oreste 1625 ss.

A interrompere la concitata scena in cui Oreste, dal tetto del palazzo dove tiene in ostaggio Ermione, ricatta Menelao, appare *ex machina* Apollo che interviene per sbrogliare una trama di violente e divergenti

⁴⁵ Euripide, *Ifigenia in Tauride* 1487-1489: ἴτ' ὧ πνοαί, ναυθλοῦσθε τὸν Ἀγαμέμνωνος / παῖδ' εἰς Ἀθήνας· συμπορευέσθαι δ' ἐγὼ / σφίζουσ' ἀδελφῆς τῆς ἐμῆς σεμνὸν βρέτα.

⁴⁶ Euripide, *Fenicie* 1687: πεσῶν ὅπου μοι μοῖρα κείσομαι πέδω.

⁴⁷ Euripide, *Fenicie* 1705: ἐν ταῖς Ἀθήναις κατθανεῖν μ' ἀλώμενον.

⁴⁸ Euripide, *Fenicie* 1707: ἱερὸς Κολωνός, δῶμαθ' ἵππιου θεοῦ.

⁴⁹ Euripide, *Fenicie* 1758-1759: ὦ πάτρας κλεινῆς πολίται, λεύσσετ', Οἰδίπους ὄδε, / ὅς τὰ κλείν' αἰνίγματ' ἔγνω καὶ μέγιστος ἦν ἀνὴρ; cfr. Sofocle, *Edipo Re* 1524-1525: ὦ πάτρας Θήβης ἔνοικοι, λεύσσετ', Οἰδίπους ὄδε / ὅς τὰ κλείν' αἰνίγματ' ἤδει καὶ κράτιστος ἦν ἀνὴρ.

⁵⁰ Sul tema dell'*atimia* in relazione al provvedimento contro i collusi con il regime dei Quattrocento del 411 a.C. (quando Sofocle era uno dei *próbuloi*), tema che è al centro del dibattito politico nell'ultimo decennio del V secolo a.C., rimando a CENTANNI 2011a, pp. 122-124; CENTANNI 2011b pp. 162-167; CANFORA 2011, pp. 298-350 *passim*.

passioni che nel corso del dramma aveva via via implicato tutti i personaggi e che oramai sembrava inestricabile: il dio riporta con sé Elena, sopravvissuta miracolosamente all'attacco del furente nipote e che vivrà ora «nelle pieghe dell'etere», e poi predice a Oreste un anno di esilio nella pianura Parrasia e infine il processo in Atene sull'Areopago, da cui, grazie a un tribunale composto da dèi, uscirà vittorioso⁵¹. Dopo l'annuncio dei matrimoni che il dio combina tra Elettra e Pilade e tra Oreste ed Ermione, la tragedia si conclude con un'invocazione alla Pace e con l'esodo dei vari personaggi esortati dal dio ad andare «ciascuno per la sua strada»⁵²: in particolare Apollo si dispone a condurre Elena alla sede celeste degli dèi; e il protagonista, Oreste, si avvia per l'itinerario che il dio ha segnato al suo peregrinare, la cui mèta ultima è Atene.

1.11 Edipo a Colono 1625 ss.

Dopo aver affidato a Teseo il segreto del modo e del luogo della sua morte e avere ottenuto dall'ospite la consegna del silenzio in cambio dell'offerta del suo corpo come talismano protettivo per la città, in particolare contro i Tebani (vv. 1518-1534), Edipo, sollecitato dal ripetuto tuono di Zeus, si è avviato da solo a trovare il suo *hierón tymbon* (v. 1545). L'ultima battuta di Edipo sulla scena, dopo il topico addio alla luce, è rivolta a Teseo e agli abitanti di Atene: «Ospite mio carissimo, a te, alla tua terra, ai tuoi sudditi, buona fortuna! E nella buona sorte ricordatevi di questa mia morte: siate felici, per sempre» (vv. 1552-1555). Il Messaggero a cui è affidato il resoconto della miracolosa fine del protagonista racconta che, dopo aver congedato le figlie, Edipo resta solo con Teseo e di fronte all'amico avviene la sua trasfigurazione eroica (vv. 1644 ss.). Nel segmento finale dell'esodo il pianto luttuoso di Antigone e Ismene, tornate in scena dopo la *rhexis* del Messaggero, è interrotto dalle parole di Teseo che riappare in scena per consolare le fanciulle, per convincerle a non insistere nel voler conoscere il luogo della tomba del padre, e infine per promettere loro aiuto nel cercare di impedire l'imminente fratricidio (vv. 1751-1776). Dalla scena, che figura il sobborgo metropolitano di Colono, Teseo si avvia a tornare verso il centro di Atene. Teseo mantiene dunque la consegna del silenzio sul luogo della morte e della sepoltura di Edipo, ma gli spettatori del teatro di Dioniso non possono non sapere quel che noi apprendiamo da Pausania: «Presso l'Areopago sta il recinto delle venerande Erinni e all'interno di quello c'è la tomba di Edipo»⁵³: il corpo dell'eroe è nel cuore della città, al centro di Atene.

⁵¹ Euripide, *Oreste* 1649-1652: ἐνθένδε δ' ἑλθὼν τὴν Ἀθηναίων πόλιν.

⁵² Euripide, *Oreste* 1682 ss.: ἴτε νῦν καθ' ὁδὸν κ.τ.λ.

⁵³ Pausania, I, 28, 7: Pausania polemizza con Sofocle sulla veridicità di una morte di Edipo in Atene, opponendogli l'autorità di Omero che menziona funerali di Edipo in Tebe (cfr. *Iliade* XXIII, 678-680); sulla contraddizione tra la tragedia di Sofocle e il testo omerico, insiste ancora Pausania I, 30, 4.

2. Il prototipo: *Eumenidi* 234 ss., 778 ss.

La dislocazione mitodrammatica Delfi/Atene che avviene nel corso di *Eumenidi*, sia sotto il profilo ideologico, sia dal punto di vista drammaturgico, è da considerare il prototipo dei vari e diversi finali in Atene di cui ho proposto una sommaria lettura. Questo caso merita pertanto un'analisi più puntuale.

L'istante a scena vuota tra il v. 234 e il v. 235 provoca una interruzione nella regolare e realistica percezione del tempo e dello spazio. "Delfi" diventa istantaneamente "Atene" e nel *vacuum* aoristico anche il tempo scorre con un ritmo diverso: le Erinni affermano di aver perlustrato ogni angolo della terra e di avere inseguito Oreste anche «al di là del mare», più velocemente di quanto avrebbe fatto una nave (vv. 249-251) e Oreste dichiara di aver incontrato molte e diverse genti nel suo viaggio (v. 285). È in questo passaggio che Eschilo inaugura e insieme compie la politicizzazione del mito del regicidio, tirannicidio/matricidio portandolo ad accadere, scenicamente, in Atene. Il fondale, che prima rappresentava il santuario di Apollo, ora rappresenta il tempio di Atena⁵⁴: un elemento di continuità scenografica è dato dalla statua di Atena, che nella prima parte del dramma era Atena Pronaia a Delfi, ora è Atena Pallade sull'Acropoli. Alla statua di Atena, Oreste si rivolge rientrando in scena, come aveva ordinato Apollo: appena arrivato ad Atene abbraccia la statua della dea e si tiene aggrappato ad essa⁵⁵.

Dopo il processo che si conclude con l'assoluzione del matricida grazie al *calculus Minervae*, Oreste esce di scena diretto ad Argo, non senza aver fatto un solenne patto con Atena che lega anche per il futuro gli Argivi agli Ateniesi: «Mai accadrà che un cittadino di Argo, alla testa di esercito, venga in armi qui a fare guerra. Io sarò già nella tomba allora, ma chi trasgredirà i miei patti sarà da me perseguitato con insopportabili disgrazie: manderò loro presagi spaventosi che li scoraggino dall'impresa. Ma se resteranno sulla giusta via e onoreranno la città di Pallade, se saranno sempre suoi alleati in guerra, io sarò benevolo verso di loro» (vv. 764-774). Un patto che ha una valenza tutta politica, spendibile non già nel passato remoto in cui è ambientata la storia del mito, ma nel presente politico e nella strategia delle alleanze che si tessono negli anni intorno al 458 a.C.: una promessa che diventa una minaccia di persecuzione che Oreste fa ai suoi posteri, concittadini di Argo se non onoreranno per sempre l'alleanza con Atene.

Dopo l'uscita di Oreste si avvia l'esodo, in cui avviene la persuasione delle Furie che Atena compie in forza del miracolo retorico-politico

⁵⁴ Eschilo, *Eumenidi* 242: πρόσκειμι δῶμα καὶ βρέτας τὸ σόν, θεά.

⁵⁵ Eschilo, *Eumenidi* 243, 446 (Oreste); 259 (Coro); 439-440 (Atena).

che coincide con la malia incantatoria di Peithò (vv. 778 ss.). Dapprima il coro delle Furie resiste alle offerte di conciliazione della dea, trincerandosi in un canto ossessivo, tutto autoreferenziale, che si sviluppa su un ritmo spezzato e sussultante (nelle strofi al passo dei docmi si alternano i più regolari giambi lirici, in combinazioni con il leccio); Erinni oppone alle allettanti promesse della dea il sentimento del disonore, il *pathos* dell'antica divinità che si sente vilipesa. Poco a poco però Erinni cede alla persuasione di Atena: dopo il brano in forma sticomitica, decisivo per la conversione delle Furie in demoni benefici (vv. 892-915), si riavvia il canto del Coro che coinvolge parzialmente nel suo ritmo anche Atena (vv. 916-1020). Erinni ora è perfettamente persuasa e Atena stessa cerca un accordo con la danza augurale in onore della città, sintonizzando il ritmo della sua voce sulla frequenza del recitativo. Con una *rhexis* conclusiva Atena avvia l'esodo vero e proprio, affidando le Erinni a una scorta di ancelle del suo tempio che le accompagna al luogo a loro destinato⁵⁶. Il riferimento della stessa Atena ai «governatori della città, figli di Cranao» (vv. 1010-1012, cfr. 775 e 883), richiama l'attenzione sul gruppo degli Areopagiti che escono anch'essi di scena insieme alle Erinni e potrebbero perciò costituire il coro che ne accompagna l'esodo. Tutti i personaggi e le comparse già in scena, più le custodi del tempio di Atena «pupille della terra di Teseo» (vv. 1025-1026) convocate all'ultimo dalla dea, escono in processione. Nel testo è segnalata ripetutamente la presenza di fiaccole sfolgoranti che illuminano la processione e il cammino delle Erinni verso la loro nuova dimora⁵⁷, il santuario posto nel sottosuolo di Atene⁵⁸. Nel finale della trilogia, nell'ombra che cade sul teatro al tramonto, il Coro esce, scortato lungo un tracciato di fuochi scintillanti. La luce artificiale delle torce conduce i demoni al loro santuario posto nel sottosuolo di Atene, ed è Atena con le custodi del suo tempio a impugnare le fiaccole (vv. 1003-1005, 1022-1023). Ma in scena, come componenti dell'Areopago, erano presenti i «migliori cittadini», rappresentanti scelti della comunità della *polis* (v. 1010): sono quindi i cittadini che si mettono, come Atena aveva loro chiesto, alla guida del corteo⁵⁹.

3. *Finire in Atene*

La lettura in sequenza di questi finali ci consente di registrare un reite-

⁵⁶ Eschilo, *Eumenidi* 1021-1031; 1032-1047: per una lettura del tessuto metrico-ritmico di tutto l'atto rimando a CENTANNI 2003, pp. 1128-1129.

⁵⁷ *Eumenidi* 1005, 1022, 1029, 1041-1044.

⁵⁸ *Eumenidi* 1007: ἴτε [...] κατὰ γῆς σῦμεναι.

⁵⁹ GRIFFITH 2011, pp. 177-178 definisce il corteo finale di *Eumenidi* «a quasi-Panathenaic procession».

rato dispositivo di distopia rispetto all'ambientazione originale dell'episodio mitico che aveva fornito lo spunto per la trama, con l'obiettivo preciso di portarne la fine in Atene. Questa stessa sequenza mi pare smentisca un *topos* su cui insisteva un tempo (e su cui a volte ancora pigramente indugia) la letteratura critica: l'idea che il tragediografo, per trasfigurare anziché rappresentare la realtà contemporanea, abbia cura di spostare l'ambientazione del *drama* in un altrove astratto, o dislocato in senso cronologico e spaziale, per cui Tebe o Argo farebbero "allegoria", ovvero, retoricamente, "starebbero per" Atene. In questo senso Tebe o Argo, o il lido di Troia, altro non sarebbero che ambientazioni stilizzate, nomi mascherati, allotopie con cui nel teatro di Atene si eserciterebbe il mestiere dionisiaco che consiste, essenzialmente, nel *playing the other*⁶⁰. Il dispositivo di dislocamento dell'azione su altri scenari risponderebbe a un atteggiamento di astrazione rispetto all'urgenza dell'attualità, quando non di prudenza da parte degli autori tragici. Ma le ipotesi ermeneutiche che insistono sul gioco dionisiaco della rappresentazione dell'alterità e/o della marginalità, o su una supposta reticenza, o su una tendenza all'astrazione degli autori tragici, già mal si conciliano con le violente attualizzazioni del mito registrabili in molte tragedie, operate anche per forza di anacronismi e incongruenze⁶¹, e sono a maggior ragione patentemente smentite dall'audacia con cui Eschilo, Euripide e Sofocle costringono filoni mitografici originariamente non collegati con Atene a finire, teatralmente, in Atene⁶².

È dunque Eschilo che, anche per ricaricare il *pathos* drammaturgico della trilogia che si era esaurito con il matricidio, dirotta in Atene il finale della saga di Oreste (*Eumenidi*) coinvolgendo nel gioco che si svolge in scena gli stessi cittadini di Atene; ed è lo stesso Eschilo che porta a Eleusi l'atto postumo della saga dei Sette assediati di Tebe (*Eleusini*). Euripide trova spianata la strada e segue il tracciato del predecessore nel portare puntualmente, qualunque sia la sequenza della vicenda mitica adottata di tragedia in tragedia, Oreste in Atene (*Elettra*, *Oreste*, *Ifigenia in Tauride*) e il finale della saga tebana dalle porte di Tebe a Eleusi (*Supplici*). Ma una volta trovato il modulo di conversione del mito in

⁶⁰ Il riferimento è, *in primis*, all'interessante prospettiva che si ritrova ad esempio in ZEITLIN 1990a, ZEITLIN 1990b e in generale nell'importante volume WINKLER-ZEITLIN 1990 che ha certo contribuito a una prima emancipazione degli studi sul dramma attico dall'impronta impolitica ed estetizzante prevalente nella letteratura critica precedente, alla luce dei nuovi contributi ermeneutici offerti dalle discipline della sociologia, antropologia, psicanalisi, e dai *gender studies* fioriti nella seconda metà del XX secolo.

⁶¹ VIHN 2011, p. 326: «The extent of anachronism differs from play to play and becomes particularly powerful when Athens is directly involved in the myth».

⁶² Un conteggio di questo tipo è proposto anche da TZANETOU 2011, pp. 318 ss., il quale, in un inquadramento argomentativo che presenta forti consonanze con il quadro di questo mio contributo, mette in fila i casi di *Eumenidi*, *Eraclidi*, *Supplici* di Euripide, *Edipo a Colono*, *Elettra*, *Oreste*, *Ifigenia in Tauride*, raggruppando alcuni di questi drammi sotto la categoria di "Athenian suppliant plays".

un episodio della storia gloriosa di Atene, il poeta insiste sulla formula e lo replica con successo, riportando in Atene anche gli sventurati Eracle (*Eracle*) ed Edipo (*Fenicie*), e facendo approdare poco lontano (con uno schema che ricalca quello di *Supplici*) anche la fuga dei discendenti di Eracle, che frutterà ad Atene il corpo di Euristeo (*Eraclidi*). In questo senso è notevole il caso della riscrittura euripidea del mito di *Ione*, in cui la direzione atenocentrica era mitograficamente coatta, ma a cui il tragediografo impone un andamento diverso e fa sì che il ritorno di *Ione* in Atene risulti potenziato e più efficace, per Atene e per la Grecia tutta. In tutte le vicende mitiche il cui finale si avvia in direzione di Atene (*Medea*, *Ippolito*, *Ione*, *Fenicie*), Euripide predispone così una sorta di “lieto fine” che nel dramma si compie (o di cui nell’esodo viene prefigurato il compimento), che se lieto propriamente non è per i personaggi che hanno subito nel corso del dramma i più violenti *pathe*, lieto è certamente per la città che trae profitto dai loro patimenti. Sarà poi Sofocle che, o inventando lui stesso un finale analogo per la vicenda di Edipo o seguendo uno spunto già euripideo⁶³, nell’*Edipo a Colono* farà del corpo piagato e poi trasfigurato di Edipo il fulcro della trama della sua ultima tragedia. Così Atene, in *Eumenidi* e in *Ifigenia in Tauride*, guadagna l’energia demonica delle Erinni e di Artemide; in *Medea* e in *Ione*, guadagna la forza germinativa dei corpi di Medea (che farà nascere Teseo) e di *Ione* (che farà nascere i capostipiti delle tribù ateniesi e, via Creusa, anche le stirpi dei Dori e degli Achei); in *Ippolito*, *Eracle*, *Eraclidi*, *Fenicie* guadagna la potenza del corpo puro di Ippolito e dei corpi esecrandi di Eracle, Edipo, Euristeo. Inoltre, al vantaggio che deriva alla città dai *pathe* degli eroi e dall’eredità rituale e simbolica dei loro corpi, nei finali delle sue opere Euripide abbina anche una valenza eziologica, che dota retroattivamente di una storia ricollegabile ai molti fili del mito i luoghi santi – santuari e *heroa* – che costellano il territorio dell’Attica, tutt’intorno al cuore della città.

Sono dunque ben 11 le tragedie il cui finale approda in Atene – 12 includendo nella conta il prototipo di *Eumenidi*, in cui il tragediografo evita di fare esercizio di allotopia, ma piega il mito a interessare direttamente Atene⁶⁴, anche in un caso in cui secondo il dettato tradizionale parrebbe impossibile. Sotto il profilo estetico la cura prima del tragedio-

⁶³ La paternità della variante della morte e trasfigurazione di Edipo in Atene dovrebbe essere sofoclea, se Pausania, come si è visto, polemizza con Sofocle (vd. *infra*, nota 53). Ma Pausania potrebbe aver richiamato l’*Edipo a Colono* in quanto si trattava e si tratta dell’opera più nota sulla fine dell’eroe; se così fosse, l’inventore della variante ateniese della fine di Edipo potrebbe essere ancora Euripide, dato che la menzione di Atene come ultima tappa dell’esilio di Edipo è già nel finale di *Fenicie*.

⁶⁴ È quello che GRIFFITH-CARTER 2011, p. 15 definiscono «an Athenian twist». Secondo Christian Meier è propriamente la rivoluzione politica democratica che innesca la rivoluzione mitografica: «La nascita della democrazia nel senso stretto della parola dovette essere controbalanciata da una reinterpretazione più o meno rivoluzionaria del mito» (MEIER [1993] 1996, p. 151).

grafo è rendere evidente che il *plot* delle sue tragedie, lungi dal proporsi come un “divertimento” mitografico, è mimesi della realtà e perciò riguarda *praxeis* e *pathe* che toccano direttamente il pubblico, collettivamente come corpo politico e individuo per individuo. E anche dal punto di vista dell’efficacia della *sympátheia* era certo più convincente dal punto di vista del coinvolgimento del pubblico, e drammaturgicamente molto più spettacolare, concludere la storia con un esodo che (come in più di un terzo dei drammi pervenuti) portasse direttamente “qui” – ovvero avesse come mèta Atene, o i dintorni più o meno vicini al centro della città (Colono, Eleusi, Pallene)⁶⁵. E questa scelta, che spesso forzava la storia mitica con una patente torsione logistica e narrativa, era anche strategicamente la più forte, nella costruzione dell’ideologia del primato di Atene: così come in *Persiani* la guerra di tutti i Greci contro il barbaro invasore viene per sineddoche riassunta nella vittoria ateniese di Salamina⁶⁶ – battaglia, sarà bene ricordare, né ultima né prima della serie di glorie panelleniche che inizia con l’epica difesa spartana alle Termopili e comprende le vittorie di Maratona e Platea – così tutto il passato arcaico o remoto delle storie di Troia, dei *nostoi*, delle vicende delle antiche casate nobiliari, è presentato come l’antefatto dell’attualità, prodromico alla grandezza e all’egemonia di Atene⁶⁷.

Insomma, facendo i conti risulta che, rispetto ai 12 casi esaminati in cui il finale è in Atene, delle restanti 20 tragedie superstiti: 2 (*Agamennone* e *Coefore*) fanno parte della trilogia dell’*Oresteia* che nel suo complesso finisce in Atene; analogamente 1 (*Edipo Re*) ha il suo compimento a distanza nel secondo atto del dramma (*Edipo a Colono*) che finisce in Atene; di 1 (*Sette*) non abbiamo il finale originale⁶⁸ e comunque sappiamo che era stato Eschilo ad ambientare a Eleusi la supplica per i corpi dei caduti sotto Tebe; 4 furono probabilmente scritte o rappresentate non in Atene e per un pubblico non ateniese (*Prometeo* a Siracusa⁶⁹; *Andromaca* a Dodona o in Epiro⁷⁰; *Ifigenia in Aulide* e *Baccanti* a Pella⁷¹); 1 prevede che il Coro, dopo aver compiuto la sepoltura dell’eroe,

⁶⁵ Sulla topografia ideologica dello spazio intorno alla città vd. CARTER 2004.

⁶⁶ A proposito dei *Persiani*, ROSENBLUM 2011, pp. 361-364 parla di “Athens” as synecdoche for “all Hellas”.

⁶⁷ Sulla rappresentazione della relazione tra attualità politica e mitostoria in *Persiani* rimando per tutti a MEIER [1988] 2000, pp. 84-127; in generale sull’intreccio tra storia e scrittura tragica, con particolare attenzione per l’opera eschilea, v. MEIER [1993] 1996.

⁶⁸ CENTANNI 2011a.

⁶⁹ Sull’ipotesi già di Wilamowitz di identificare nella Sicilia il luogo in cui fu scritto e rappresentato *Prometeo* convengono studiosi pure in disaccordo sulla paternità eschilea del dramma: vd. HERINGTON 1967; HERINGTON 1970; GRIFFITH 1977; GRIFFITH 1978; TAPLIN 1977, pp. 460-469; SAÏD 1985, pp. 78-79; REHM 1989; DUNCAN 2011, pp. 71-76, 78.

⁷⁰ Sulla possibile rappresentazione in Epiro di *Andromaca* basata sull’autorevole testimonianza di *sch. ad Andr. 445*, rimando alle argomentazioni e alle referenze bibliografiche comprese in CENTANNI 2009.

⁷¹ Su Euripide in Macedonia vd. da ultima DUNCAN 2011, pp. 78-82.

faccia vela verso Salamina, l'isola a vista dalla costa di Atene (*Aiace*)⁷². Caso a sé sono i *Persiani*, sulla cui prospettiva "ateniese" in controluce non serve insistere oltre, e le *Supplici* eschilee, in cui Argo sembra davvero giocare il ruolo di controfigura arcaica della democrazia ateniese.

È dunque ben vero che la tragedia con la sua struttura complessa e polifonica, e soprattutto in forza dell'innesco dialogico che emancipa il genere dai canti corali, è di per sé perfettamente congruente con la cifra della mobilità che caratterizza la vita politica greca – che coincide con l'invenzione della democrazia⁷³ – ed è particolarmente in sintonia con il carattere agonistico del dibattito democratico⁷⁴. Non è tanto però la declinazione democratica del sistema politico di Atene⁷⁵, ma Atene stessa e la sua *politeia* (che soltanto da Aristotele in poi verrà considerata fin alle origini teleologicamente democratica⁷⁶) a essere celebrata.

La tragedia è lo specchio della cultura e della *politeia* ateniese in tutte le sue, complicate e a volte controverse, rifrazioni, comprese le critiche al sistema democratico fin troppo ben rappresentate nella letteratura, nella filosofia, nella storiografia ateniese del V secolo⁷⁷. Ma la tragedia ha successo anche ben oltre la breve durata dell'egemonia politica della *polis* di Atene, in quanto non rappresenta (soltanto) Atene. Già nella sua stessa composizione linguistica l'opera tragica si propone come un genere di poesia transnazionale⁷⁸, che esibisce l'idea di una – del tutto artificiale e mai storicamente attestata – *koiné* panellenica in cui si mescolano inflessioni e coloriture dialettali diverse⁷⁹. E nel clima internazionale che caratterizza le Grande Dionisie il festival teatrale è anche l'occasione di riproporre a un pubblico non solo ateniese⁸⁰ il grande patrimonio delle saghe mitiche che univa le varie *poleis* nella comune

⁷² Già il primo stasimo (Sofocle, *Aiace* 596 ss.) è un canto di nostalgia per Salamina.

⁷³ Mobilità e inquietudine sono una cifra della cultura e in particolare del genio politico greco, non soltanto in riferimento alla grande colonizzazione arcaica ma anche ad ogni impresa «che poteva essere un convoglio pirata, la costruzione di un tempio, la fondazione di una città», MEIER [1993] 1996, p. 101.

⁷⁴ «The dialogic form of the drama requires us to attend to opposing points of view, and to that degree at least is a kind of *mimesis* of the agonistic character of democratic deliberation»: BURIAN 2011, p. 97.

⁷⁵ «What the Athenian audience witnessed in the theatre of Dionysus need not relate exclusively to a democratic regime; the ensemble of ceremonies and performances there represented nevertheless the wealth, power, creativity, and good management of a city which prided itself on, and was renowned for, being a democracy»: BURIAN 2011, p. 96. Sulla questione della "politicalità" e/o della "democraticità" della tragedia attica rimando in generale a RHODES 2003; CARTER 2004, e in generale all'importante volume CARTER 2011.

⁷⁶ CENTANNI 2011b, pp. 203-211, con relativa bibliografia.

⁷⁷ BURIAN 2011, p. 117: «I have been arguing that fifth century drama constitutes a set of socially privileged ideological narratives which, at very least, presuppose a democratic *polis*, but can also imaginatively extend the range of participation in it to those otherwise formally excluded, and even offer criticism of democracy itself».

⁷⁸ Sulla tragedia come «panhellenic genre» vedi ROSENBLOOM 2011, in particolare pp. 358 ss.

⁷⁹ ROSENBLOOM 2011, pp. 360.

⁸⁰ Sulla composizione del pubblico degli spettacoli tragici vd. *supra*, nota 4.

memoria di un glorioso passato epico, fosse remoto o molto prossimo, come avviene nel caso di storie tratte dal ciclo troiano ma anche di storie tratte dalla recente guerra panellenica che aveva evitato l'invasione dei Persiani e respinto in Asia i "barbari" aggressori. Storie note a tutti i Greci, dunque, e che interessano gli spettatori che convengono in Atene da tutte le *poleis*⁸¹, ma a patto che, propriamente come accade in *Persiani*, il punto prospettico sia rigorosamente ateniese. E a patto che Atene sia celebrata sulla scena come il centro della Grecia, l'unica città che ha i titoli, morali e storici, per rappresentare l'essenza della cultura ellenica e per mettersi alla guida degli altri Greci⁸². E in questa chiave la storia, ad esempio, di Oreste giudicato dall'Areopago, non riguarda soltanto i cittadini di Atene, né rappresenta soltanto loro: nelle *Eumenidi* Atene – nota David Rosenbloom – si presenta come l'«Acropoli della Grecia»⁸³.

Da un lato, dalla scena tragica riverbera l'implicita esaltazione dei tratti comuni della memoria panellenica – le imprese del passato, remoto o prossimo, a partire dal periodo dell'era arcaica precedente all'impresa di Troia, passando per la grande impresa "achea" (ovvero panellenica), per arrivare fino alle recenti vittorie contro gli invasori persiani. Dall'altro, ammonisce i non Ateniesi a stare in guardia contro le maledizioni che dalla scena vengono lanciate contro chi sfida o tradisce l'alleanza con Atene (Sparta, Tebe, Argo); ma soprattutto conforta e corrobora negli Ateniesi l'idea che Atene è il luogo deputato a raccogliere l'eredità energetica del mito e dei suoi grandi protagonisti: che Atene, insomma, è la città che ha l'autorità morale per imporre la sua guida a tutti gli altri Greci⁸⁴.

Atene è dunque la meta, il luogo in cui le storie del mito trovano una direzione, e in cui l'energia sprigionata dalle violente passioni e dalle crudeli vicissitudini che hanno travagliato gli eroi trova una ragione e un senso: di scena nel teatro di Dioniso sono «wealth, power, creativity, and good management of a city which prided itself on»⁸⁵. Atene è demograficamente ed economicamente florida, perché il vagabondare di Oreste ha portato il matricida a giudizio sul colle di fronte all'Acropoli e la giustizia di Apollo e di Atena ha vinto sulle Erinni riuscendo a convincere, grazie a Peithò (personificazione tutta ateniese della forza e insieme della grazia della persuasione dialettica), le Furie a tramutarsi in Eumenidi, divinità che finiscono nelle viscere della città e che alla città promettono prosperità in cambio di venerazione (*Eumenidi*, *Elettra* di

⁸¹ VIHN 2011, p. 333: «On stage, Athens is a weird hybrid of heroic monarchy and contemporary democracy, which means a place that never existed outside of the play».

⁸² VIHN 2011, p. 344.

⁸³ ROSENBLOOM 2011, pp. 364-366.

⁸⁴ VIHN 2011, p. 337.

⁸⁵ BURIAN 2011, p. 96, cfr. nota 75.

Euripide, *Oreste*). Atene è potente contro gli Spartani, perché Euristeo sul punto di essere giustiziato converte l'energia del suo profilo mitico in minaccia per Sparta e in forza salvifica per Atene, e il suo corpo verrà sepolto in terra attica (*Eraclidi*). Atene è santa e pura, perché Oreste e Ifigenia, scortati da Atena, hanno portato negli immediati dintorni della città la statua di Artemide (*Ifigenia in Tauride*); e perché un afranto Teseo ha portato il corpo straziato del figlio Ippolito sulle pendici dell'acropoli (*Ippolito*). Atene è forte, perché la disgrazia totale di Eracle porterà l'eroe a seguire Teseo in Atene e a portare in città la sua immensa energia, passata attraverso la prova straziante dell'assassinio dei figli (*Eracle*). Atene è sacra, e per i Tebani tremenda, perché Edipo trova una fine al suo vagabondare in Atene, e ad Atene porta il suo corpo sacro ed esecrando (*Edipo Re; Fenicie; Edipo a Colono*). Atene esiste – gli Ateniesi esistono – perché da Ione, tornato in patria da Delfi dopo aver subito il travaglio dell'abbandono e di ben tre riconoscimenti di paternità e di maternità, sono nate le quattro tribù, le antiche *phylái* della città (*Ione*); Atene ha un impero straordinario perché gli stessi Ateniesi sono i discendenti di Ione e, con il nome di Ioni, hanno colonizzato le Cicladi e le rive dell'Europa e dell'Asia e hanno reso Atene grande e gloriosa (*Ione*). Atene c'è perché Medea, la maga barbara che nel dramma euripideo non solo è stata ripudiata e umiliata, ma ha speso in sacrificio la carne dei suoi stessi figli, ha portato la sua potenza magica in Atene a far nascere, dallo sterile Egeo, Teseo il fondatore (*Medea*).

L'accorciamento della distanza spaziale tra l'ambientazione nota del mito e Atene ha una prima funzione di innescare empatia tra il pubblico e la scena teatrale: la distanza cronologica tra il presente e il passato remoto del mito risulta così attenuata, distraendosi nell'invenzione di una topologia ravvicinata. Funziona poi certamente, come si è visto, anche un'istanza di ordine eziologico: riallacciare i collegamenti fra i miti delle varie saghe, non solo attiche, e i riti, i monumenti, i luoghi sacri venerati nell'Attica (i santuari, le tombe degli eroi). Ma la direzione-Atene impressa al vettore di molti finali di tragedia sortisce anche un importante effetto drammaturgico, a cui consegue un acquisto, che è insieme psicologico e ideologico: in molti dei casi esaminati la conversione dei miti degli eroi antichi in direzione di Atene attiva negli spettatori l'immaginazione di un movimento postumo rispetto alle ultime battute della tragedia, che concorre strutturalmente alla movimentazione drammatica e concettualmente lascia l'opera aperta agli sviluppi futuri. Il passaggio deve essere verosimilmente breve in termini di tempo, ma deve comunque innescare un moto. In questo senso, se fanno più presa diretta sulla *sympátheia* degli spettatori le trame mito-tragiche "a chilometro zero", ambientate se non proprio all'interno di Atene (l'Areopago delle *Eume-*

nidi), ai bordi dei suoi confini territoriali e addirittura “a vista” dal centro della città (Eleusi delle *Supplici*, Colono delle *Fenicie* e dell’ultimo *Edipo*, Pallene negli *Eraclidi*, Brauron e Halia nell’*Ifigenia in Tauride*), funzionano anche molto bene le tragedie i cui finali dislocano la mèta postuma dell’azione drammatica in Atene, segnando il punto di partenza in un altrove che condurrà però presto il protagonista nel cuore della città (*Medea*, *Supplici*, *Elettra*, *Ifigenia in Tauride*, *Oreste*, *Ione*): sono i finali che riescono ad attivare un percorso di immaginazione a corto raggio rispetto alla collocazione fisica di Atene e del teatro di Dioniso in cui si fa tragedia. E proprio così aveva fatto Eschilo nell’invenzione del prototipo della serie in cui il percorso era persino rappresentato teatralmente dall’istante a scena vuota (più o meno prolungabile nella resa registica) in cui avviene il sorprendente cambio di scena da Delfi ad Atene⁸⁶. E in questo senso, nonostante il tasso di artificiosità della soluzione *ex machina* che disturba Aristotele, funziona ottimamente il caso del finale di *Medea*, in cui un mezzo di trasporto miracoloso, come il carro aereo del Sole, in breve porterà la maga in città a far nascere il suo eroe maggiore.

Edipo incestuoso e cieco; *Medea*, il Teseo di *Ippolito* ed Eracle assassini dei loro stessi figli; *Oreste* matricida; *Ione* e *Oreste* che rischiano di essere uccisi dalla madre e dalla sorella: quanto più elevato e unico è il profilo mitico dei personaggi, quanto più gravi (e magari aggravati o inventati dal tragediografo nell’ultima torsione mitotragica, manipolando o integrando le storie tradizionali) sono i *pathe* sofferti, quanto più alta la temperatura estetica del dramma, tanto più grande sarà il vantaggio che frutta alla città, se nel finale della tragedia – con la dote del corpo vivo o morto dell’eroe protagonista – quell’energia converge in direzione di Atene. Non si tratta né di una maschera, né di un procedimento allotopico: si sta parlando propriamente, espressamente, di Atene, e di quanto Atene riesce a ereditare per sé da tutto il patrimonio mitico precedente, mediante il dispositivo tragico in cui il materiale mitico, portato ad alto grado di fusione nella macchina teatrale, si fonde e si distilla per convergere – tutto, per quanto possibile – verso il “qui ed ora” di Atene.

Cura del poeta tragico – cura drammaturgica e insieme ideologica – è attivare un meccanismo di coinvolgimento nell’azione da parte degli spettatori, subito fin dall’inizio, oppure nel corso, o nel finale del dramma. Il meccanismo può consistere nell’imporre una maschera anche sul *théatron*, come accade nell’*incipit* di *Sette contro Tebe* quando

⁸⁶ Anche VIHN 2011, pp. 333-334, trattando di *Supplici* di Euripide, insiste sul senso, drammaturgico e ideologico, della collocazione dell’azione al di fuori del cuore della città, ma a breve distanza da essa, richiamando l’esempio di *Eumenidi*.

Eschilo arruola il pubblico nel cast della sua opera come assemblea della *polis* già dal primo verso del dramma, con le “giuste parole” di Eteocle: «Voi della città di Cadmo!»⁸⁷. Può consistere in un dispositivo drammaturgico che crea un crescendo di autoriconoscimento degli spettatori nell'azione, come nel caso di *Eumenidi*, in cui il pubblico è chiamato a identificarsi con i “migliori cittadini” che giudicano Oreste e che, nel finale, guideranno il corteo dell'esodo scenico prefigurando la fuoriuscita reale degli spettatori che lasceranno, di là a poco, le gradinate del teatro. Ma può essere anche, come in tutti i casi analizzati, che il tragediografo faccia crescere nel corso dell'azione l'adesione simpatetica degli spettatori alle passioni dei personaggi del dramma, fino a far montare l'aspettativa di una conclusione in cui gli spettatori stessi, come comunità politica ateniese, saranno coinvolti attivamente nell'accoglienza del corpo, vivo o morto, dell'eroe. In questo senso più riuscite saranno le tragedie in cui l'esodo si avvia direttamente in direzione di Atene ma in cui l'approdo ultimo in Atene avverrà nel tempo extrascenico. E proprio nell'opera il cui finale è in qualche misura procrastinato e postumo rispetto al termine della rappresentazione, potrà attivarsi l'illusione di uno sdoppiamento spaziale, per cui l'orchestra del teatro di Dioniso è il luogo da cui i personaggi escono, alla fine dell'opera, per arrivare surrealmente “qui”, sulla stessa scena del teatro di Dioniso – come forse Euripide nell'ultima battuta delle *Fenicie* fa fare al suo Edipo, se è vero che è rivolto agli Ateniesi che dice «Cittadini di una patria gloriosa! Guardatemi, sono Edipo»⁸⁸.

Si tratta, in tutti questi finali, di un progressivo affinamento del meccanismo di immedesimazione del pubblico teatrale che è chiamato a identificarsi con la platea civica che accoglierà, nel tempo postdrammatico, i personaggi della tragedia finalmente approdati alla loro ultima mèta. Anche grazie al differimento extrascenico del termine dell'azione tragica, è questo il tipo di finale che forse meglio riesce a innescare un processo di catarsi, perché eccede il tempo breve della rappresentazione ed esercita nel tempo i suoi effetti benefici e liberatori – catarsi non solo dei *pathe* individuali degli spettatori ma anche della passione collettiva di una intera *polis*, che sa trasfigurare le grandiose e dolorose vicende degli eroi antichi in potenza politica attuale.

⁸⁷ Eschilo, *Sette contro Tebe* 1: Κάδμου πολῖται, χρῆ λέγειν τὰ καίρια.

⁸⁸ Euripide, *Fenicie* 1758: ὦ πάτρας κλεινῆς πολῖται, λεύσσειτ', Οἰδίπους ὄδε.

ABSTRACT

The paper focuses on a peculiar class of mythical innovation in Greek drama: in a substantial percentage of extant tragedies, mythical variants lead the action to end up in Athens. Considering the 32 preserved texts in the tragic production of the 5th Century BC., in 11 cases the final scene is led by dramatists in Athens, or in the immediate surroundings of the city, with a more or less violent twist of the previous consolidated mythical version. To the 11 considered cases, should be added the prototype of Eumenides, considered in this perspective as the ending of the whole Oresteia trilogy. This survey confirms the hypothesis that the overall 'endings in Athens' do give an insight both on the sense of the preference accorded by dramatists to some specific mythical, and on the empathetic and political 'connecting device' that ties the drama on stage with the audience of the theatre of Dionysus in Athens, between 472 and 405 BC.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BELTRAMETTI 2011

A. Beltrametti (a cura di), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma, Carocci, 2011.

BURIAN 2011

P. Burian, *Athenian tragedy as a democratic discourse*, in CARTER 2011a, pp. 95-117.

CANFORA 2011

L. Canfora, *Il mondo di Atene*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

CARTER 2004

D.M. Carter, *Was Attic tragedy democratic?*, «Polis» XXI (2004), pp. 1-25

CARTER 2006

D.M. Carter, *At home, round here, out there: the city and tragic space*, in R.M. Rosen and I. Sluiter (eds.), *City, Countryside and the Spatial Organization of Value in Classical Antiquity*, «Mnemosyne», suppl. 279, 2006, pp. 197-220.

CARTER 2007

D.M. Carter, *The Politics of Greek Tragedy*, Exeter, Bristol Phoenix Press, 2007.

CARTER 2011a

D.N. Carter (ed.), *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*, Cambridge, Oxford University Press, 2011.

CARTER 2011b

D.N. Carter, *Plato, drama and rhetoric*, in CARTER 2011a, pp. 45-68.

CENTANNI 2003

M. Centanni, *Eschilo. Tutte le tragedie*, traduzioni, introduzioni e commenti, Milano, Meridiani Mondadori, 2003.

CENTANNI 2009

M. Centanni, *Algoritmo di Andromaca*, in D. Susanetti e R. Brazzale (a cura di), *Euripide o la decostruzione delle storie*, Vicenza, Quaderni del Teatro Olimpico, 2009, pp. 18-49.

CENTANNI 2011a

M. Centanni, *Atene, 407/406 a.C.: guerra civile, gioco metateatrale e rielaborazione politica del finale dei Sette contro Tebe di Eschilo*, in BELTRAMETTI 2011, pp. 105-126.

CENTANNI 2011b

M. Centanni, *La nascita della politica e la Costituzione di Atene*, Venezia, Ca' Foscara, 2011.

CERRI 1979

G. Cerri, *Legislazione orale e tragedia greca. Studi sull'Antigone di Sofocle e sulle Supplici di Euripide*, Napoli, Liguori, 1979.

DUNCAN 2011

A. Duncan, *Nothing to do with Athens? Tragedians at the courts of tyrants*, in CARTER 2011a, pp. 69-91.

GOLDHILL 1997

S. Goldhill, *The audience of Athenian tragedy*, in P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 54-68.

GRIFFITH 1977

M. Griffith, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

GRIFFITH 1978

M. Griffith, *Aeschylus, Sicily and Prometheus*, in R.D. Dawe, J. Diggle, P.E. Easterling (eds.), *Dionysiac: Nine Studies in Greek Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, pp. 105-139.

GRIFFITH 1999

M. Griffith, *Sophokles, Antigone*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

GRIFFITH 2011

M. Griffith, *Extended families, marriage, and inter-city relations in (later) Athenian tragedy: Dynasts II*, in CARTER 2011a, pp. 175-208.

GRIFFITH-CARTER 2011

M. Griffith and D. M. Carter, *Introduction*, in CARTER 2011a, pp. 1-16.

HERINGTON 1967

C.J. Herington, *Aeschylus in Sicily*, «Journal of Hellenic Studies», LXXXVII (1967), pp. 74-85.

HERINGTON 1970

C. J. Herington, *The Author of Prometheus Bound*, Austin and London, University of Texas Press, 1970.

LESKY [1976] 1996

A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci*, (Berlin 1976), tr. it. di P. Rosa, ed. a cura di V. Citti, Bologna, Il Mulino, 1996.

MEIER [1988] 2000

C. Meier, *L'arte politica della tragedia greca* (München 1988), tr. it., Torino, Einaudi, 2000.

MEIER [1993] 1996

C. Meier, *Atene* (Berlin 1993), tr. it., Milano, Garzanti, 1996.

REHM 1989

R. Rehm, *Aeschylus in Syracuse: the commerce of tragedy and politics*, in B. Daix Westcoat (ed.), *Syracuse, the Fairest Greek City*, Rome and Atlanta, De Luca 1989, pp. 31-34.

RHODES 2003

P. J. Rhodes, *Nothing to do with democracy: Athenian drama and the polis*, «Journal of Hellenic Studies», CXXIII (2003), pp. 104-119.

ROSENBLOOM 2011

D. Rosenbloom, *The panhellenism of Athenian tragedy*, in CARTER 2011a, pp. 353-381.

SAÏD 1985

S. Saïd, *Sophiste et tyran: ou le problème du Prométhée Enchaîné*, Paris, Klincksieck, 1985.

SOMMERSTEIN 1997

A.H. Sommerstein, *The theatre audience, the demos, and the Suppliants of*

Aeschylus, in C.B.R. Pelling (ed.), *Greek Tragedy and the Historians*, Oxford, Oxford University Press, pp. 63-79.

TAPLIN 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1977.

TZANETOU 2011

A. Tzanetou, *Supplication and empire in Athenian tragedy*, in CARTER 2011a, pp. 305-324.

VIHN 2011

G. Vihn, *Athens in Euripides' Suppliants. Ritual, politics and theatre*, in CARTER 2011a, pp. 325-344.

WINKLER, ZEITLIN 1990

J.J. Winkler, F.I. Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

ZEITLIN 1990a

F.I. Zeitlin, *Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama*, in WINKLER-ZEITLIN 1990, pp. 63-98.

ZEITLIN 1990b

F.I. Zeitlin, *Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama*, in WINKLER-ZEITLIN 1990, pp. 130-167.

ZIMMERMAN 1993

C. Zimmerman, *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*, Tübingen, Narr, 1993.

ANNA BELTRAMETTI

Palinsesti sofoclei.

I guerrieri, i fratelli, il sovrano. Prima e dopo il 411

E se Sofocle, dopo una certa data, avesse ripreso intenzionalmente, almeno in tre occasioni, drammi che aveva già scritto, riscrivendoli o continuandoli per un radicale ripensamento dei temi? Sette tragedie integre, non tutte datate con certezza, su cui riflettere sono troppo poche per azzardare ipotesi sulle linee di tendenza di una produzione molto ricca, un *corpus* di oltre cento tragedie¹, quasi completamente naufragato e per il resto frammentario. Sono tuttavia sufficienti per individuare alcune costanti poetiche e alcuni temi dominanti nel teatro di Sofocle e per intravedere un drammaturgo che non abbandonava facilmente la presa su alcuni soggetti, al punto da riproporne variazioni nel giro di pochi anni e da riprenderli a distanza con pesantissime correzioni, fino al rovesciamento delle soluzioni precedenti. In particolare, sei delle sette tragedie conservate si lasciano leggere a coppie e la drammaturgia più recente, sempre, rivede o neutralizza quella di riferimento.

Aiace e Filottete approdano a scioglimenti antitetici da una situazione di partenza quasi sovrapponibile, sebbene non ricalcata. *Antigone ed Elettra*, costruite su alcuni moduli drammatici ricorrenti, per quanto modificati e intrecciati diversamente, ripropongono con aggiustamenti non lievi il tema della fratellanza. *Edipo a Colono*, un vero e proprio sequel, riprende il protagonista dove l'*Edipo Re* lo aveva lasciato, alla fine del cammino che là Edipo stava per imboccare, e al sovrano, allora riconosciuto come *miasma* e ora disfatto nel corpo, restituisce una nuova sovranità salvifica di altissima valenza simbolica.

Anche attingendo a filoni mitici indipendenti, a fonti e a modelli distinti – la materia tebana o atridica, l'epica omerica o gli altri cicli – Sofocle impiega le stesse strutture drammatiche, gli stessi motivi, le stesse relazioni e gli stessi ruoli affidati a personaggi di diversa provenienza, per rimettere sempre tutto in gioco, con la forza implacabile dei suoi intrecci² che possono condurre vicende già note a esiti sorprendenti.

¹ Aristofane di Bisanzio disponeva in Alessandria di 130 opere attribuite a Sofocle, di cui riteneva che 17 (forse 7?) fossero spurie (*Vita di Sofocle*, 18). La Suda riferisce di 123 drammi.

² Un'importante conferma che nell'intreccio, *mythos*, risieda il punto di forza della drammaturgia sofoclea, viene da Aristotele (*Poetica* 1452a 22 ss.), il teorico del primato del *mythos* sugli

Considerate a coppie, le sei tragedie lasciano meglio percepire un reticolo di riscritture, un fascio di fili sincronici, lungo i quali si saldano in contiguità, in continuità e in coerenza alcune drammaturgie – *Aiace* e *Antigone*, da una parte, *Elettra*, *Filottete* e *Edipo a Colono*, dall'altra – intersecato da un altro fascio di fili diacronici, che stabiliscono altri legami, più sottili, a distanza di decenni, immettendo novità, strappi. Quasi un progetto sistematico di revisione dei soggetti e dei temi più culturalmente, forse anche storicamente, sensibili.

Il furore e la ferita. Aiace e Filottete

1. Le due tragedie crescono su terreni diversi, è un'evidenza. *Aiace* richiama più direttamente *Antigone* come *Filottete* anticipa *Edipo a Colono* sia per dati strutturali sia per temi. E puntualmente la critica, a cominciare da K. Reinhardt che con ottime ragioni ha sostenuto la datazione alta dell'*Aiace*, ha sottolineato analogie e rinvii tra le due tragedie più antiche e tra le due più recenti³. In un testo teatrale i segni del tempo, di un gusto oltre che di una tecnica e di un pensiero corrente, sono per statuto più vistosi e concreti dei fili sottili e ben dissimulati di ascendenza e discendenza culturale.

Neppure i tratti emblematici dei due personaggi eponimi sembrano implicarsi. Il furore e la ferita sono i segni distintivi di *Aiace* e *Filottete*. Furore, più che follia, è termine appropriato a nominare la condizione di questo *Aiace* tragico e prossimo alla fine⁴. Nella tragedia il lessico del θυμός, l'equivalente greco del furore per l'etimologia, è meno ricorrente⁵ del pur povero lessico della μανία⁶. Ma l'espressione con cui Atena introduce il personaggio, χόλω βαρυνθείς (v. 41, cfr. anche v. 744), «pieno di ira», rinvia direttamente al quadro e al lessico delle passioni omeriche di cui il θυμός può considerarsi la sintesi. La ferita è lo stigma di *Filottete*, non genericamente un male o una malattia né, tantomeno, una cicatrice rimarginata dal tempo, come la οὐλή riconosciuta da Euriclea sulla gamba di Odisseo (*Odissea* XIX, 391), pretesto per distesi racconti di cacce e di prove epiche. Ma una ferita aperta, divorante (νόσφ διαβόρω, v. 7) e sanguinante (φοίνιον τόδ' ἐκ βυθοῦ κηκίον αἶμα, vv. 783-784), che grida vendetta e genera tragedia, come le pugnalate sul corpo del Cesare shakespeariano, quelle povere bocche mute che

ethe e sulle altre componenti della tragedia, che riconosce la miglior tragedia nell'*Edipo Re*, opera a intreccio per eccellenza.

³ Cfr. REINHARDT [1933] 1990, p. 23; LESKY [1972] 1996, p. 266.

⁴ Cfr. STAROBINSKI [1974] 1978, pp. 11-57; PADUANO 2010.

⁵ Delle quattro occorrenze dei termini solo una, al v. 717, fa riferimento ad *Aiace*, mentre al v. 955 il riferimento è a Odisseo, al v. 1018 al vecchio Telamone e al v. 1124 a Teucro.

⁶ Cfr. vv. 59, 216, 611, 726, 957.

si dischiudono ora per chiedere ad Antonio di parlare (III, 1)⁷, ora per parlare al suo posto (III, 2)⁸. Il furore connota il guerriero e Aiace lo è stato, sotto le mura di Troia e nella sua epopea, con assoluta pienezza, il primo tra i guerrieri, Achille a parte, il figlio della dea. La ferita marchiò colui che guerriero non è potuto essere, scaricato come feccia dai capi e da Odisseo (ἀλλ'οἱ μὲν ἐκβαλόντες ἀνοσίως ἐμέ, v. 257; ἔρριψαν αἰσχρῶς ἐρῆμον, v. 265) sull'isola di Lemno, prima che la guerra incominciasse, con le sue armi ereditate da Eracle e confinato nel mondo di Eracle, nella generazione e nel conflitto precedenti la poesia di Omero.

2. Per contro, sono numerose e importanti le intersezioni tra l'*Aiace* e l'*Antigone*. La bipartizione piuttosto rigida dell'*Aiace*, quasi sperimentale nel melodramma della prima parte dominata dall'eroe vivo e prosaicamente didascalica nella seconda costruita intorno al suo corpo morto, si scioglie appena nella sequenza dell'*Antigone*, strutturata per quadri collegati dall'onnipresenza di Creonte, sempre inquietato dall'assenza più che dalla presenza di Antigone. Dapprima occupato a impedire e a punire l'azione che l'eroina era determinata a compiere e che per due volte avrebbe compiuto nel fuori scena, poi turbato dai disordini che Antigone avrebbe potuto scatenare da sepolta viva. La ribellione cruenta e armata di Aiace contro i sovrani Atridi, contro l'ingiusta attribuzione delle armi di Achille a Odisseo coperta con un voto di maggioranza raggiunto con il broglio (v. 1135), è la versione guerriera e clamorosa di una non-conformità che Antigone, solitaria come Aiace, interpreta in forma di dissenso, con una resistenza incruenta e tuttavia irriducibile al sovrano e alle sue leggi. La condanna all'ἄταφία impedisce, in una tragedia, la sepoltura di Aiace, l'alleato diventato ribelle e morto suicida. Colpisce, nell'altra, Polinice, fratello allo stesso titolo di Eteocle per Antigone, ma aggressore, nemico della patria per Creonte. È una situazione tragica ricorrente in questa fase sofoclea, tra il 450 e il 440, che ingloba il motivo della fratellanza – anche Teucro, come Antigone, è fratello del morto insepolto – e traina il tema del difficile

⁷ ANTONY Over thy wounds now do I prophesy, / Which like dumb mouths do open their ruby lips, / To beg the voice and utterance of my tongue, / A curse shall light upon the limbs of men; / Domestic fury and fierce civil strife / Shall cumber all the parts of Italy. («Su queste tue ferite che come bocche mute schiudono le loro labbra scarlatte a chiedere voci e accenti della mia lingua, io scaglio la profezia: una maledizione consumerà le membra degli uomini; lotte intestine furibonde, e una feroce guerra civile strazieranno tutte le regioni d'Italia»). Traduzione di Cesare Vico Lodovici).

⁸ ANTONY Show you sweet Caesar's wounds, poor poor dumb mouths, / And bid them speak for me: but were I Brutus, / And Brutus Antony, there were an Antony / Would ruffle up your spirits and put a tongue / In every wound of Caesar that should move / The stones of Rome to rise and mutiny. («Vi mostro le ferite del nostro amato Cesare – povere, povere bocche mute! – lasciando che parlino loro per me; ma se io fossi Bruto, e Bruto Antonio, qui ci sarebbe, ora, un Antonio capace di infiammarvi gli animi e dare una lingua a ciascuna ferita di Cesare, da spingere anche le pietre di questa Roma a ribellarsi e a insorgere»). Traduzione di Cesare Vico Lodovici).

rapporto tra leggi scritte e leggi non scritte, tra diritto positivo, storico, e leggi cosiddette – da Teucro e da Odisseo nell'*Aiace* (vv. 1129-1131 e 1342-1345), come da Antigone (vv. 450-457) – degli dèi. Quelle che forse si potrebbero ora definire diritto elementare, consuetudinario, custodito e amministrato dai più antichi e illustri *gene*⁹ per l'intera comunità o anche, alla luce di Aristotele¹⁰, comune senso della giustizia. Quelle norme che dovevano essere al centro del pensiero politico, delle riforme costituzionali, della vita collettiva e anche dell'identità ateniese, se Tucidide (II, 37, 3) affida il tema a Pericle, al suo *logos epitáphios*, ancora in un'occasione funebre, di morti in guerra.

3. La presenza pervasiva e, al primo sguardo, ripugnante di un uomo che non è più un uomo, disfatto nel corpo dalla ferita, subita o auto-inflitta, fatto regredire nell'animalità dall'isolamento totale o dal vagabondaggio pitocco – maleodorante, Filottete (*Filottete* 876 e 1032), sporco, il vecchio Edipo (*Edipo a Colono* 1258-1260 e 1597) – è il filo conduttore che attraversa le due ultime tragedie, affiorando in momenti di speciale corrispondenza. Sono entrambe tragedie del reietto, prima espulso dalla comunità di appartenenza, dall'esercito e da Tebe, e poi preteso come salvatore insostituibile da coloro che lo avevano escluso. Sono entrambe tragedie del paesaggio, che nel prologo, dunque in apertura e quasi in funzione di chiave interpretativa, investono sul luogo della vicenda una cura poetica inedita, costruendolo come correlativo oggettivo del personaggio centrale: la Lemno dei miti, dei crimini e del fuoco sacro, della morte, della derelizione, della purificazione e della rinascita¹¹, le sue rocce inospitali e mai battute da piede umano, la grotta a due imbocchi che rievoca l'antro odissiaco delle ninfe¹², una nicchia primordiale, cosmogonica, in cui le pezze incrostate di suppurazione e un pezzo di legno scavato a uso di ciotola segnalano la fine già consumata e un nuovo inizio, condensano le valenze simboliche di Filottete, della sua impurità, della sua regressione, del suo recupero; il bosco sacro di Colono, il posto di Sofocle, luogo della sua nascita e del patto giurato del 411 per la destituzione della democrazia e l'insedia-

⁹ Vedi CERRI 1979; UGOLINI 2011.

¹⁰ *Retorica* 1375 a 21-1375 b 2, il passo che esemplifica dall'*Antigone* di Sofocle, contrappone in modo lampante e ripetutamente la legge comune, κοινός, e conforme alla natura, alle leggi scritte, γεγραμμένοι, che possono contraddirla.

¹¹ Vd. DUMÉZIL [1924] 2005; BURKERT [1970] 1990, pp. 35-56.

¹² *Odissea* XIII, 105-112 e 345-371. Nella interpretazione di Porfirio (*L'antro delle Ninfe* 1-5), l'antro odissiaco delle ninfe con le sue due aperture, la porta degli dèi e la porta degli uomini, non è un luogo del mondo, ma un microcosmo, una *imago mundi*; cfr. SIMONINI 1986, pp. 92-95. Anche Erodoto, VI, 138, narrando dei Pelasgi, conferma che l'isola di Lemno evocava nell'immaginario greco un luogo periodicamente devastato da massacri collettivi, desertificato e ripopolato.

mento dei Quattrocento¹³, lo stormire di allori, di olivi, di viti, di voli e di canti degli usignoli, sullo sfondo le torri di una città riconosciuta in lontananza come Atene, sono la mèta della trasformazione di Edipo consacrato dalla colpa innocente e dal disfacimento fisico.

4. Altri aspetti, tuttavia, nel *Filottete*, se opportunamente rilevati¹⁴, riconducono all'*Aiace*, e non per la via della più generale memoria poetica o drammaturgica, nemmeno per quella di una precisa, ma meccanica memoria autoriale di autocitazione. La tessitura dei rimandi è infatti tale da far piuttosto pensare a una riscrittura ben calibrata della vicenda più antica, intesa a una revisione potente del tema principale. Non si tratta, o non si tratta in prima istanza, di pace e di guerra. Al centro di entrambe le tragedie, drammatizzato nelle relazioni dei guerrieri – Aiace e Filottete – e del politico – Odisseo, sempre lui, in opposizione all'uno e all'altro – è in gioco la contraddizione tra l'agire politico, orientato sulle occasioni, e l'agire eroico, rigidamente regolato da un codice di valori stabili – ἀρετή, τιμή, κλέος – e percepiti in pieno V secolo come arcaici. Come residuo di una società *face to face* o della vergogna, nella celebre definizione di Dodds¹⁵, che la *polis* tendeva a superare in una nuova complessità.

Ridotto alle linee essenziali, a poco più della *fabula*, l'intreccio del *Filottete* mostra sotteso lo stesso impianto dell'*Aiace*. Un politico scaltro, odioso ai più grandi eroi¹⁶, Odisseo, con un aiutante, Atena o Neottolema, dà la caccia a un guerriero isolato e scomodo, Aiace, il ribelle da punire, e Filottete, l'emarginato da recuperare. In un dramma, il suicidio di Aiace sposta il conflitto sul tema della sepoltura vietata o concessa al nemico. Nell'altro, lo scatto etico di Neottolema che si sottrae all'inganno tramato da Odisseo impedisce la cattura di Filottete, che sarà reintegrato in battaglia solo per l'intervento soprannaturale di Eracle *ex machina*.

La composizione più recente modifica l'altra con grande sapienza. Per un verso appare semplificata all'estremo – solo quattro personaggi parlanti, una comparsa muta e Eracle *ex machina*. Per l'altro, realiz-

¹³ Per i fatti di Colono nel 411, vedi Tucidide, VIII, 63-67 e Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi* 29-30.

¹⁴ La critica sembra non cogliere i richiami tra le due opere. Neppure Fraenkel, nei due seminari romani del 1967 e 1968 (FRAENKEL 1977), va oltre alcuni dati linguistici di superficie, limitandosi a sottolineare nelle due opere il lessico e il campo semantico della selvatichezza e della caccia, peraltro piuttosto consueti nella *lexis* tragica (si pensi all'*Oresteia*).

¹⁵ DODDS [1951] 1959 (p. 29, n. 2) afferma di avere mutuata l'opposizione vergogna-colpa dallo studio sulla cultura giapponese commissionato durante la Seconda guerra mondiale, nel 1944, dal Servizio Informazioni Militari degli Usa a Ruth Benedict, *The Chrysanthemum and the Sword*, Boston 1946, trad. it, Bari, Laterza, 1968.

¹⁶ Sull'insofferenza di Achille per la menzogna, cfr. *Iliade* IX, 312 ss.

za una concertazione molto più raffinata, più filata, più compatta e al contempo più dinamica nel gioco delle relazioni e nella costruzione dei singoli personaggi¹⁷. Sicuramente più ambigua. Non scarta quasi nulla dei materiali utilizzati nell'*Aiace* e quello di Aiace è il primo nome che Filottete pronuncia – un richiamo esplicito all'opera di riferimento? – il primo che invoca contro l'ingiustizia e la degenerazione dei capi achei (vv. 410-411), dopo essere stato conquistato da Neottolemo, dalla messa in scena e dal falso argomento del giovane, che aveva raccontato di essere stato chiamato a Troia dopo la morte di suo padre e di essersi distaccato dall'armata perché privato delle armi che gli spettavano di diritto a vantaggio di Odisseo (vv. 343-390).

Neppure i motivi tradizionali di cui le due tragedie sono intessute possono passare inosservati. Resistono alla raschiatura del palinsesto o, forse, sono volutamente conservati e reimpiegati. Il motivo delle armi fatali è primario. Sullo sfondo, indelebili, restano le armi di Achille, divine, che accendono i conflitti e fanno deflagrare la violenza di Aiace come l'indignazione di Filottete. La spada e la cintura, i doni che si erano scambiati Ettore e Aiace per interrompere il duello (*Iliade* VII, 303-305), si rivelano strumenti di morte per entrambi. Aiace sa che la spada di Ettore ha segnato l'inizio della sua fine (vv. 661-665 e 815-820) e sceglie di morire gettandosi sulla sua lama. Così come il corpo di Ettore era stato trascinato per il campo con la cintura avuta da Aiace – lo ricorda Teucro (*Aiace* 1026-1035). Le altre armi di Aiace dovranno essere seppellite con lui, e solo il suo scudo, un tutt'uno con l'eroe, passerà a suo figlio, Eurisace, che lo porta iscritto nel nome (vv. 572-577). L'arco e le frecce di Filottete, l'eredità avuta da Eracle, sono il mezzo magico senza il quale Troia non cadrà in mano ai Greci. E sono anche, come le armi di Aiace, il veicolo privilegiato del trasferimento di identità, da Eracle a Filottete e da Filottete a Neottolemo che, dopo averle toccate (vv. 656-670) e prese in consegna (vv. 762-775), non può più reggere l'inganno: si lascia definitivamente vincere dalla compassione che aveva provato, ma non coltivato prima per la sua preda (vv. 965-966), si offre come aiutante a Filottete, si riconosce figlio di Achille e della sua integrità. Anche il motivo del tempo bloccato, proibito o differito, si ripresenta in differente accezione, ma sempre con l'incanto fiabesco. Aiace si uccide nel giorno interdetto, superato il quale si sarebbe salvato dalla collera di Atena – lo riferisce la voce narrante, il Messo, riportando il vaticinio di Calcante (vv. 778-779)¹⁸. Il giorno della vittoria su Troia non arriverà senza la reintegrazione del reietto Filottete o, almeno, delle sue armi – lo anticipa Odisseo (v. 113) e lo ribadisce il falso-mercante, riportando la profezia di Eleno (vv. 604-613).

¹⁷ REINHARDT [1933] 1993, pp. 181-210; vd. anche BELPONER 1995, pp. IX-XXX.

¹⁸ Il motivo è quello della *Dolonia* (*Iliade* X) e del *Reso* pseudo-euripideo.

5. Non sono pochi i punti d'attacco del *Filottete* all'*Aiace*. Ma la prova più vistosa della ripresa e del rovesciamento del primo nel secondo intreccio sta – credo – nel ripresentarsi del teatro nel teatro, di una *mise en abyme* che, fin dal prologo, restringe il campo d'osservazione, o d'attenzione, degli spettatori, richiamandoli su una vicenda minore inglobata nella maggiore e determinante il senso complessivo della rappresentazione. La strategia e la tecnica del teatro nel teatro non sono estranee al teatro attico (sebbene non del tutto consuete) e restano comunque molto più pertinenti al codice comico e alla sua dimensione paratragica. Nelle tragedie di Eschilo che conosciamo, non ce ne è traccia. E la prima occorrenza nota è proprio forse quello spettacolo elementare e tremendo del macello di Aiace che Atena descrive a Odisseo e, per suo tramite, al pubblico, ancora prima che la tragedia incominci. Quella mattanza che anche Tecmessa, a più riprese (vv. 201-347), cerca di illustrare ai marinai del coro prima di introdurli nella tenda. Sofocle sfrutta nell'*Aiace*, e poi con maggiore sofisticazione nel *Filottete*¹⁹, questa risorsa drammaturgica strepitosa che gli consente, sul piano poetico della scrittura, di compensare e forse di “rimodernare” i numerosi motivi tradizionali di cui continua ad avvalersi e, sul piano del messaggio da comunicare, di focalizzare precisamente il cuore semantico del dramma.

C'è anche di più. La ripresa della *mise en abyme* nel *Filottete*, nel prologo, dunque nella stessa sede in cui era impiegata nell'*Aiace*, ha un effetto ulteriore, una sorta di cumulo semiotico dovuto allo specchio della riscrittura. Nel *Filottete*, la tecnica del teatro nel teatro non solo amplifica la scena incastonata, ma ribalta completamente la prospettiva dell'*Aiace* e il senso complessivo del rapporto uomo politico/guerriero. Nell'*Aiace* sotto la lente di ingrandimento è posto il guerriero fallito, nel *Filottete* c'è il politico totalmente spregiudicato. Nell'*Aiace*, Atena dà – vorrebbe dare – spettacolo del miglior guerriero travolto dalla sua stessa onnipotenza, da un rigore che ora appare rigidità, incapacità di comprendere e adattarsi al mondo che cambia, da un *thymós* che prima lo ha annebbiato e poi lo ha predisposto a lasciarsi invadere dalle allucinazioni divine. Descrivendo Aiace, anche per chi non voleva o non poteva vederlo, con le mani ancora grondanti del troppo sangue versato sbagliando obiettivo, Atena espone il fallimento non solo di Aiace, ma anche l'inadeguatezza del guerriero omerico e delle sue virtù, anche l'inattualità della poesia che li ha cantati. Se la drammaturgia non fosse abbastanza esplicita, didatticamente Agamennone lo rileva: non è più il tempo dei colossi dalle grandi spalle, ma trionfano le teste pensanti dovunque (vv. 1250-1253). Solo Odisseo, lo spettatore primario di Atena, il

¹⁹ CERRI 2004.

politico, si ritrae, e non per paura come crede Atena, ma per compassione (ἐποικτίρω δέ νιν ... οὐδὲν τὸ τούτου μᾶλλον ἢ τοῦμὸν σκοπῶν ..., vv. 121-126), quella compassione o empatia di cui il guerriero era stato da sempre incapace e che invece si addice al politico clemente e mediatore, rispettoso delle leggi non scritte o, altrimenti detto, della morale condivisa.

Nel *Filottete* la luce batte su Odisseo. Istruendo Neottolemo a rinnegarsi per ingannare Filottete, Odisseo mette in scena se stesso, le sue manovre vergognose, l'inarrestabile deriva della politica priva del minimo controllo etico, che produce menzogne dietro menzogne e non per proteggere la verità, ma per non scoprire la catena degli inganni. Che si risolve in un progressivo *décalage* di finzioni aberranti, sempre più discoste dalla realtà e sempre più scadenti, teatro nel teatro nel teatro. Fino a che la recita del falso-mercante (vv. 542-627), venuto in soccorso a Neottolemo che aveva recitato per sostenere il piano di Odisseo, non fa prendere al giovane le prime distanze da quel gioco spietato, portandolo a identificarsi attraverso le armi con la sua vittima. Fino al disgusto di Neottolemo per la propria condotta e al consapevole recupero, per scelta e non per eredità, del codice eroico.

6. Per misurare fino in fondo la profondità della riscrittura sofoclea e coglierne le valenze, si possono ripercorrere in sintesi e per sinossi le due drammaturgie, a partire dal personaggio comune di collegamento. Odisseo, personaggio minore nell'economia drammatica, ma determinante per l'azione e per il senso dei due drammi, marca il prologo delle due tragedie, il finale dell'*Aiace* in cui ottiene la "giusta" sepoltura del guerriero e un finale apparente, una sorta di falso movimento drammaturgico, del *Filottete*. Odisseo, l'uomo dalla parola facile e dell'intelligenza politica²⁰, e il guerriero compiuto, presenza costante nel poema omerico della guerra, *Aiace*. Ancora Odisseo e il guerriero mancato, *Filottete*. *Aiace* e *Filottete*, due figure antitetiche nella leggenda: il grande campione epico dal riso di sfida e di sprezzo, autosufficiente, senza compagni e senza dèi, l'asino testardo²¹, l'uno; l'invalido, il segnato dalla dea Crisa o dalla sua serpe²², escluso dalle battaglie e dai grandi poemi, l'altro.

Nel corso degli intrecci situazioni e personaggi si trasformano. Con

²⁰ Dione, *or.* 52 e *or.* 59, riconosce la *synesis politiké* come il tratto distintivo e costante di Odisseo e in particolare di quello euripideo.

²¹ I tratti distintivi di *Aiace* sono confermati in tutto il poema, ma si vedano in particolare *Iliade* VII e, per la sua resistenza caparbia, *Iliade* XI, 544-574. Il delirio di onnipotenza dell'eroe smisurato è ben riassunto nella tragedia, vv. 762-777, dall'*ángelos* che ricorda lo sprezzo di *Aiace* per la divinità e davanti a suo padre Telamone e al cospetto della stessa Atena. Per il rapporto tra personaggio e spazio scenico, vd. MEDDA-PATTONI 1997, pp. 5-40.

²² AVEZZÙ 1988.

il loro carico di differenze, Aiace e Filottete tendono ad assimilarsi e coincidono pienamente nell'affermazione dello stesso codice di valori da illustrare con una vita di nobili gesta e con una bella morte. Aiace lo afferma esplicitamente – ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι / τὸν εὐγενῆ χρῆ (vv. 479-480). E Filottete, richiamandosi ad Aiace e ancora prima ad Achille e ai migliori che hanno lasciato il posto ai tralignati, assume tutto il meglio di Aiace e degli eroi, l'integrità senza la violenza. Coincidono meglio tra loro i guerrieri sofoclei di quanto Odisseo non coincida con se stesso.

Lo sprezzante servitore dei fini da perseguire con ogni mezzo, anche con quelli illeciti e infami di cui è fino in fondo consapevole, del *Filottete* (vv. 82-85) non ha più nulla del mite mediatore dell'*Aiace*. Là, nella tragedia più antica, Odisseo non faceva teatro, ma si sottraeva allo spettacolo della fine del guerriero che Atena, la sua dea, insistentemente offriva a lui e, indirettamente, agli spettatori. Si rifiutava di vedere, oltre il poco che aveva intravisto e che poteva bastare, la carneficina del retroscena e Aiace travolto dall'errore. Sapeva che, guardando la miseria del suo rivale avrebbe scorto, riflessa nella sua sconfitta, anche la propria fragilità di capo e di uomo. Così come sapeva che il potere dei sovrani, se non temperato dal rispetto delle consuetudini, è violenza – βία – contro la giustizia – τὴν δίκην πατεῖν, οὐκ ἐνδίκως, οὐ δίκαιον (vv. 1332-1345). Lo stesso personaggio, Odisseo, costantemente calato nel medesimo ruolo di emissario dei sovrani, incaricato delle missioni più scabrose, si rovescia nel più tardo teatro di Sofocle. Dopo aver interpretato la faccia benigna e moderna della ragione politica che limita l'uso della forza, assume gli aspetti più inquietanti della ragion di Stato.

Non sarebbe facile dar conto in termini soltanto poetici dell'inversione che guida questo primo palinsesto sofocleo. Forse, quello che Sofocle considerava esaurito nel decennio più sfolgorante dell'Atene periclea, della ricostruzione monumentale dell'Acropoli e del pensiero più innovativo, tornava ad aleggiare. Forse quei codici "eroici" un po' residuali, coltivati dagli ultimi veterani e dai reduci delle guerre persiane – vale forse la pena di ricordare che Erodoto VI, 35 fa risalire proprio ad Aiace la stirpe dei Filaiadi, di Milziade vincitore di Maratona e di suo figlio Cimone, amico e rivale di Pericle – incominciavano a premere di nuovo con urgenza nel disorientamento di fine secolo e contro i trasformismi dei principali protagonisti dei grandi eventi, di Teramene e di Pisandro, per esempio, e anche nei loro discorsi²³. Anche a correttivo delle stesse scelte di Sofocle, del suo appoggio al *Putsch* di Colono del 411, giustifi-

²³ Cfr. il discorso opposto da Teramene a Crizia, secondo Senofonte, *Elleniche* II, 3, 48.

cato a posteriori con il debole argomento di *faute de mieux*²⁴. Un dato certo è che, dopo il disastro siciliano del 413, ogni rivolgimento politico – sia il tentativo oligarchico dei Quattrocento sia la sua attenuazione nel governo dei Cinquemila sia la nascente tirannide dei Trenta – veniva legittimato come ripristino delle tradizioni avite, più spesso rievocate nel nome dei padri (τὰ πάτρια, πάτριοι νόμοι, πάτριος πολιτεία), ma in alcuni precisi contesti definite più specificamente come riforme oplitiche – ἐκ τῶν ὀπλων – dunque rifondate primariamente sui livelli censitari, ma anche sul recupero culturale di valori moderati sopraffatti dal populismo delle ultime politiche²⁵.

Se non era più l'aria di ritorno al passato che aveva cominciato a soffiare dal 413, nessuna reintegrazione poteva essere automatica. Non un guerriero qualsiasi e, tantomeno, il guerriero eccellente, estremo, era funzionale alla presa di Troia, ma Filottete, lo scarto, dopo che si era spurgato attraverso la ferita e decantato nella liminalità prolungata di Lemno. E, più e meglio di lui, ma insieme con lui, Neottolemo, l'uomo nuovo e giovane che aveva scelto, scelto e non accettato, di tornare al modello eroico dopo essersi prestato agli intrighi della politica estrema. Forse, l'unico personaggio costruito e non distrutto e neppure sfibrato dall'intreccio nel teatro di Sofocle.

Legami e patti di fratellanza. Antigone e Elettra

1. Non c'è bisogno di argomentare a lungo. *Elettra*, datata per approssimazione negli anni del *Filottete*, incorpora la componente femminile di *Antigone* del 442, dilatandone al massimo la potenzialità poetica – sulle voci contrastanti delle due sorelle si innestano quella della madre e l'accompagnamento di un coro di madri sostituite – e la carica tematica – il tema della parentela e in particolare della fratellanza, dominante nei dialoghi di *Antigone* e *Ismene*, trova sviluppi e tonalità non previsti dalla tragedia più antica. Nel disegno di base di entrambi gli intrecci si riproduce il triangolo delle due sorelle, la ribelle e la prudente, e del fratello: parole e azioni di *Antigone* convergono su *Polinice*, il fratello morto insieme con *Eteocle* nel duello fratricida, da onorare con la sepoltura anche contro l'ordine di *Creonte*; il dolore e il delirio di *Elettra* invocano ossessivamente *Oreste*, il fratello creduto morto, da sostituire nell'esecuzione del matricidio a vendetta dell'assassinio del padre.

²⁴ Aristotele, *Retorica* 1419 a 25.

²⁵ Aristotele (*Costituzione degli Ateniesi*, 33) definisce «oplitico» il governo dei Cinquemila scelti ἐκ τῶν ὀπλων, tra i cittadini che potevano provvedere alla propria armatura, versione più moderata dei Quattrocento destituiti dopo pochi mesi dal colpo di stato del maggio 411. Un quadro interessante delle politiche prevalenti dal 415 è ricostruito da Plutarco nella *Vita di Nicia* e nella *Vita di Alcibiade*.

Nell'*Antigone*, il modulo del contrasto tra le due sorelle si esaurisce nel prologo, quasi in forma di premessa, con uno strascico patetico e breve dopo la cattura della ribelle (secondo episodio, vv. 526-581). Nell'*Elettra*, lo schema è trapiantato nel cuore del dramma, sviluppato nel corso del primo episodio e ripreso nel terzo, a cornice dello scontro tra Elettra e la madre, la scena culminante e straziante del secondo episodio, la più violenta del teatro di Sofocle. Nell'*Antigone*, a tutti gli effetti la tragedia di Creonte – Creonte sempre in scena, è il centro di tutte le relazioni, l'oggetto messo a fuoco da tutti gli sguardi e ingrandito con tutte le lenti – il contrasto delle sorelle con il relativo tema della fratellanza è incluso nel tema maggiore della sovranità politica che interferisce con i legami di sangue. Nell'*Elettra*, la tragedia dominata dall'eroina che ne è protagonista assoluta e massiccia, il dissidio tra le sorelle e l'odio di Elettra per la madre sono i veri nodi tragici che intaccano tutte le relazioni e le figure primarie della consanguineità. Che esprimono non più il conflitto tra patti politici e parentele, ma un *genos* ormai decomposto, infiltrato dalla lotta politica e compromesso nelle radici dell'assetto sociale, nei legami capitali, quelli di cui le donne per convenzione drammaturgica sono il segno. E che, al contempo, segnalano e catalizzano urgenze di una rifondazione.

2. Con l'*Elettra*, la sua opera più aggressiva e più feroce, Sofocle compie un'operazione culturale piuttosto complessa e molto sorvegliata nell'impianto, nella costruzione dei personaggi e nel vocabolario. Obbligava il suo pubblico e invita ancora noi a un confronto incrociato: la soluzione compositiva ripropone, amplificato e sofisticato, il fortunato modulo dell'*Antigone*, mentre per la scelta del soggetto la tragedia attinge alla materia argiva e si mette in rapporto diretto con gli altri drammi del matricidio. Rivisitando il più scabroso e teatrale mitologema della leggenda atridica, Sofocle rivisitava anche se stesso, le proprie risoluzioni drammatiche, ripescando il *cliché* in cui aveva drammatizzato i costumi del fratricidio tebano per calarvi e filtrare attraverso la struttura di quel triangolo la sua versione del matricidio di Elettra e Oreste.

Rispetto al modello ineludibile delle *Coefore*, apertamente contestato da Euripide nella sua *Elettra* (vv. 508-546; 572-574), lo spostamento è evidente. Là, una minuscola Elettra, luttuosa, depositaria della memoria familiare, è invitata a ritirarsi da Oreste subito dopo il riconoscimento e il percussivo *kommós* sulla tomba del padre intonato dai fratelli insieme con le ancelle del Coro portatrici delle offerte. Qui, nella tragedia di Sofocle, un'Elettra debordante al centro dell'azione, del pensiero e dei discorsi, una «lingua di fuoco» – così l'avrebbe ricordata Goethe

attraverso Oreste²⁶, mentre riscriveva l'*Ifigenia in Tauride* di Euripide avendo in mente, forse per contrappunto, Sofocle e la sua versione estrema dell'altra sorella – sempre sulle soglie, tra il dentro e il fuori del palazzo. Eschilo, nel 458, aveva fatto convergere non solo il secondo dramma, dunque il movimento centrale, ma tutta la trilogia su Oreste e sul matricidio. Un crimine supremo, indicibile alla stessa stregua del sacrificio sacrilego di Ifigenia ordinato da suo padre Agamennone, e tuttavia necessario per liquidare l'ordine gentilizio del sangue e inaugurare il tempo delle istituzioni politiche e dei tribunali. Una violenza assoluta, compiuta da Oreste nel nome di Apollo e pagata con un disordine che immediatamente, nel finale della tragedia (*Coefore* 1021-1043), incomincia a sconvolgergli la mente.

È pesante anche lo scarto nei confronti di Euripide, che nello stesso giro di anni e in parallelo, affronta lo stesso soggetto, caricandone il baricentro sullo stesso personaggio, Elettra, la figlia. Rispetto all'*Orestea* e alla fiducia di Eschilo nel nuovo mondo, Euripide esercita un sistematico revisionismo, con un teatro che, stagione dopo stagione, dal 415 delle *Troiane* al 408 dell'*Oreste*, si sforza di demolire, colpo su colpo, il valore fondativo della saga troiana e del suo corollario atridico, sgretolando la reputazione dei vincitori con la messa in scena della loro violenza, banalizzando le premesse della spedizione punitiva dei Greci contro Troia e l'Oriente barbaro in pretesti senza necessità, vanificando anche i *postfacta*. E la sua trista *Elettra*, composta con buona probabilità nel 413²⁷, mentre sul fronte siciliano si consumava il disastro dei contingenti ateniesi e del loro azzardo imperialistico, è il più compiuto controcanto delle *Coefore*. La protagonista sordida, sporca nel corpo e triviale nel linguaggio – parla solo di lussi e di miserie, di beni ereditati e dissipati da Clitennestra e da Egisto, di tresche – che attira sua madre nella trappola e, per ucciderla, si serve di un fatuo e palestrato Oreste, braccio inconsapevole del suo intrigo, degrada il matricidio a crimine da bassifondi, quasi grand-guignolesco con il tranello del falso parto, una sorta di *affaire de femmes* alla maniera di Aristofane, senza alcuna ricaduta politica.

3. Anche Sofocle, come Euripide, declina il matricidio al femminile, ma non si lascia andare al radicale nichilismo euripideo. La sua *Elettra* non è tragedia del degrado, ma dell'ossessione del padre ucciso e della ma-

²⁶ *Iphigenie auf Tauris* III, 1, 1030 che sembra evocare il v. 641 dell'*Elettra* sofoclea.

²⁷ Anche in assenza di data certa, le indicazioni di H. Weil (1905), accolte da Parmentier e Grégoire nel commento all'edizione Les Belles Lettres (1925), restano le più persuasive: nell'epilogo, i vv. 1278-1283 che annunciano il ritorno di Elena casta dall'Egitto anticipano la stagione del 412 e il v. 1374 rinvia alla flotta ateniese di rinforzo spedita nella tarda estate 413 in soccorso a Nicia, battuto a Siracusa.

dre da uccidere, del fratello da ritrovare, della vendetta da compiere, di un tempo da chiudere e di un altro da avviare. A differenza di Euripide, Sofocle non desemantizza il matricidio di Eschilo, lo ridimensiona e lo proietta in un altro orizzonte ancora da venire.

Un filone molto illustre della critica, che muove dalle penetranti letture di K. Reinhardt²⁸ e annovera A. Lesky²⁹, ha riconosciuto da molto tempo la non centralità del matricidio nell'*Elettra* sofoclea. Si può, credo, andare oltre questa verità del tutto evidente nelle proporzioni della tragedia. Riassorbito nella dinamica delle relazioni fraterne, contenuto nel triangolo delle due sorelle e del fratello, il matricidio è subordinato da Sofocle alla fratellanza che su di esso si rinfranca. Non esattamente la stessa idea di fratellanza per cui si era sacrificata Antigone. Antigone ed Elettra sono profondamente simili nella loro irriducibile determinazione a trasgredire leggi e sorveglianze in nome del fratello e contro le sorelle prudenti che cercano di trattenerle, contro Ismene e Crisotemi, altrettanto simili tra loro, ligie alle regole di sottomissione del proprio genere e del proprio statuto. Nel loro radicalismo ripropongono lo stesso tipo, ma non coincidono. Vivono conflitti analoghi, ma non equivalenti, parlano un altro linguaggio.

᾽Ω κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα, «viso di Ismene, volto di mia sorella che è un po' anche mio» – così esordisce Antigone, con questo trimetro di intraducibile intensità che avvia il dialogo con Ismene e il prologo. Il tema di Antigone, personaggio radicalmente monotematico, è già tutto qui, come il suo vocabolario che si condensa in questo primo verso. Nella *iunctura*, κοινὸν αὐτάδελφον, si affaccia con particolare pregnanza il tema della più stretta consanguineità, di una fratellanza che Antigone qui, in apertura, e poi nel serrato scontro con Creonte del secondo episodio precisa come discendenza uterina, segnata non solo dallo stesso sangue (᾽ομαιμος ἐκ μιᾶς τε καὶ ἐκ ταύτου πατρός, v. 513), ma dalle viscere della stessa madre (ὁ ἐξ ἐμῆς μητρός, vv. 466-467; αὐτάδελφος, v. 1 e v. 503; ὁμόσπλαγχος, v. 511).

Il legame di fratellanza è sicuramente privilegiato nelle società gentilizie fondate sui diritti di sangue in cui i fratelli sono gli uguali per definizione anche se differenziati per funzione. In particolare, nei racconti tradizionali e nelle loro rielaborazioni, si trova diffusa e durevole la traccia della speciale affezione della principessa per il fratello che rappresenta la continuità della stirpe e la forza della famiglia d'origine. È quello che Antigone afferma senza remore (vv. 905 ss.) e che Goethe³⁰ non avrebbe mai voluto leggere. Da Antigone ai Nibelunghi – passando

²⁸ REINHARDT [1933] 1990, p. 154, ma anche REINHARDT 1949, p. 149.

²⁹ LESKY [1972] 1996, p. 351.

³⁰ Cfr. *Colloqui con Eckermann* (conversazione del 28 marzo 1827).

per la Medea di Euripide che, abbandonata da Giasone, rivolge il suo primo pensiero al giovane fratello Absirto da lei stessa eliminato per facilitarla la fuga – il motivo gode di grande fortuna e non soltanto narrativa. Nelle battute di Antigone però assume valenze del tutto specifiche.

L'insistenza di Antigone che preme non solo sul sangue, ma specialmente sul grembo materno, riecheggia il tratto malignamente autoreferenziale della famiglia tebana, incestuosa e fratricida. Allude, senza mai ricordarlo, a quel passato che Ismene non ha paura di rievocare in tutto il suo orrore e che rifiuta fin dal primo dialogo (vv. 49-57). Quel passato che lei, Antigone, sembra invece voler coprire con l'oblio e insieme difendere con le ragioni della più schietta consanguineità fino alla fine. Fino a quando, mentre è condotta alla tomba, quel passato di mostruosa endogamia (ἰὼ ματρῶναι λέκτρων ἄται κοιμήματα τ'αὐτογέννητ'έμῳ πατρὶ δυσμόρου ματρός) non esplode in lamento con tutto il suo dolore, nel duetto finale dell'eroina con il Coro (vv. 857-871).

L'ostinazione familiare, il tema di Antigone va però anche in un'altra direzione. Nel suo strepitosamente moderno discorso di ostensione programmatica (vv. 162-210), Creonte enuncia i principi guida del suo governo. È al potere – dice Creonte di sé – per stretti legami di parentela con la famiglia estinta dei sovrani (vv. 174-175), ma non lascerà spazio a nessuno che privilegi i suoi intimi rispetto alla patria (vv. 182-183), perché amici, sodali, si diventa navigando sulla stessa barca, se procede dritta, verso la salvezza comune (vv. 189-190). Creonte sarà alla fine travolto dal suo fondamentalismo che gli impedisce di ascoltare le ragioni degli altri, di avvertire i limiti imposti dalla morale comune e dal dissenso. Ma questa prima *rhexis*, tutta giocata sulla φιλία e sui φίλοι³¹, dunque sulla coappartenenza che non deve più essere confusa con la συγγένεια, che non deve più essere riferita alle parentele, ma discendere dalla condivisione di una causa comune, assesta un duro colpo al *genos* e al suo ordine. Nel nome di suo fratello e di una φιλία ancora indistinta dalla συγγένεια, Antigone mette in causa e in discussione le nuove regole della città – le regole di una democrazia ormai molto avanzata? Plutarco³² definisce schietta, ἄκρατος, la fase democratica seguita alla riforma dell'Areopago del 462, vent'anni prima dell'*Antigone* – rifiuta il primato dei patti politici che devono prevalere sugli affetti e sul sangue, sui legami per definizione più sfuggenti alla regolamentazione delle leggi. Era difficile, lo è ancora, prendere le distanze da quella piccola Antigone, nata per amare, συμφιλεῖν, e non per odiare, συνέχθειν (v. 523), difficile non lasciarsi catturare nel suo universo. Non devono tuttavia

³¹ Le valenze greche della *philia* non coincidono con quelle della nostra amicizia, come ben rileva BENVENISTE [1969] 1976.

³² *Vita di Cimone* 15, cfr. anche Aristotele, *Politica* 1320 a 17.

sfuggire le valenze politiche che si dissimulano negli accorati interventi di Antigone, le rivendicazioni gentilizie e familistiche che covano nel silenzio e nel buio – lo sa bene Emone (vv. 690-700) – e trovano in lei la portavoce forse inconsapevole e la nobile giustificazione dei loro privilegi.

4. «Che vieni a gridare ancora, qui, all'ingresso, sulla soglia, sorella?» – queste sono le prime parole che Crisotemi rivolge a Elettra (vv. 328-329) per trattenerla ed evitare la reclusione che nel palazzo Clitennestra ed Egisto stanno predisponendo per lei³³. La risposta di Elettra è il richiamo a non dimenticare e a odiare – μῖσος, μισοῦσα, μισεῖς – non solo a parole gli assassini del padre (vv. 341-368). Se Antigone è personaggio della φιλία nelle sue accezioni più tradizionali, Elettra è figura dell'ira, ὀργή, dell'odio, dell'audacia impudente, θράσος.

Come Antigone, anche Elettra parla il linguaggio della φιλία e della συγγένεια, ma non per motivare il gesto devoto di una sepoltura, bensì per predisporre il piano di vendetta, per giustificare il matricidio e lo spargimento del sangue più strettamente consanguineo, come avevano sostenuto le Erinni di Eschilo contro Apollo e forse in consonanza con il sentire e il pensare corrente (*Eumenidi* 261-263; 606-608; 653). Mentre replica il modello di Antigone, sfruttando lo stesso espediente drammaturgico della coppia di sorelle a confronto, un vero e proprio sdoppiamento della figura femminile, Elettra lo contraddice sul piano tematico dei legami. Il campo delle parentele più strette si stravolge in bocca a Elettra e intorno a lei. Elettra disconosce senza ripensamenti la propria madre, più che altro una padrona (vv. 597-598; 1194), pur riconoscendo di averne ereditato la malvagità e l'impudenza (vv. 605-609). La madre, che discrimina tra i figli buoni e cattivi, non solo a detta di Elettra (vv. 585-590), ma per sua esplicita ammissione (vv. 648-655 e vv. 783-787), teme e rifiuta in particolare lei, la bestia spudorata (vv. 612 ss). Lei, Elettra, che le donne del coro, vere madri (vv. 153; 173; 234; 478; 829), chiamano ripetutamente figlia. Figlia e sorella, non madre, Elettra nella monodia e nell'amebeo della *párodos* si paragona alla madre-usignolo dall'eterno lamento, e invoca Niobe, la dolorosa madre di pietra (vv. 107; 146-148; 150), si rivolge alle false ceneri di Oreste e a Oreste redivivo come a un figlio più caro alla sorella che alla madre non madre (vv. 1145 ss.). Nel confondersi delle relazioni, dei legami di sangue con quelli di elezione, delle parentele biologiche con quelle vicarie e surrogate, solo il padre sembra preservato nel ricordo di Elettra. Ma, a differenza di Antigone che tendeva a velare con il silenzio le vergogne del passato,

³³ Per la liminalità di Elettra, cfr. vv. 78; 109; 313; 328; 518; 802; 818; 1052; 1402.

Elettra ricorda del padre ossessivamente, con frequenza imbarazzante, solo l'assassinio efferato³⁴. Sua madre può rinfacciarle che il padre, Agamennone, non è che un pretesto (πρόσχημα, v. 525) di vendetta e forse coglie nel segno, se il pedagogo, subito dopo il riconoscimento di Oreste, può apparire a Elettra come un nuovo degnissimo padre (v. 1361).

L'orizzonte di Antigone è completamente tramontato. Non è più il tempo delle interferenze e delle contraddizioni tra la φιλία costruita dalla politica, affermata da Creonte, e la φιλία familiare, tradizionale, sostenuta da Antigone. E anche la fratellanza, il tema che attraversa le due tragedie, si ridefinisce nei contenuti. Tra il padre ucciso – il pretesto, il mito di fondazione, il modello da rivitalizzare – e la madre da uccidere – il progetto su cui convergere – la fratellanza più vincolante è quella che si salda come una forma di *pactum sceleris* di risarcimento e di reciproco sostegno. Con l'*Elettra*, Sofocle guarda avanti come nel *Filottete*. Supera anche i tradizionali simbolismi del matricidio eschileo, i suoi nessi giustificatori e retrospettivi con l'origine della democrazia, e lo proietta invece nel futuro, a prefigurare ciò che non è ancora accaduto e forse si sta preparando come nuova epocale cesura. Anche il sogno di Clitennestra, riferito da Crisotemi a Elettra (vv. 417 ss.), va in questa direzione, più che illuminare il passato preannuncia la rivincita imminente di Oreste: la regina è inquieta per aver sognato Agamennone che tornava a congiungersi con lei, poi prendeva lo scettro, lo conficcava nel focolare e dallo scettro, in alto, germogliava un getto rigoglioso che distendeva la sua ombra su tutta la terra di Micene³⁵; non teme, a differenza della Clitennestra eschilea, la serpe che ha succhiato sangue dal suo seno, ma la forza che potrà sprigionarsi dal seme di Agamennone per rivendicare i propri diritti ed estenderli.

Maria Zambrano, in esilio, scrisse che la tomba di Antigone era la culla dei fratelli, il luogo da cui si preparava il mondo degli uguali. Forse invece è solo con il matricidio dell'*Elettra* che Sofocle prepara il tempo dei fratelli, anche se grondanti di sangue, anche se affratellati più dal sangue versato che da quello ereditato, dall'elezione e dalla congiura più che dalla nascita. In anticipo di alcuni decenni sulla *kallípolis*, immaginata da Platone come società dei fratelli elettivi (*Repubblica* 462 e-464 b), fu forse la libera bocca di Elettra (v. 1256), la sua lingua di fuoco, a mettere per la prima volta in parole e in scena, con crudezza, costi e risorse di una rivoluzione mai e in nessun luogo del tutto compiuta sebbene spesso preparata con passione. Se è così, se nell'*Elettra* si può

³⁴ Cfr vv. 94-99; 101-102; 113-115; 205-206; 258; 263; 270; 279; 355-358; 399; 439-447; 554; 558; 579; 587-588; 816; 955; 1133-1135; 1190; 1192; 1352.

³⁵ Il sogno presenta molte analogie con quelli di Mandane incinta di Ciro il Grande, Erodoto, I, 107-108.

correttamente leggere l'origine della fratellanza come metafora, come alleanza, come patto per ristabilire il tempo dei padri con parola d'ordine nella *pátrios politeia*, allora la data di riferimento potrebbe essere quella delle Grandi Dionisie del 411, al culmine dell'insurrezione che, eliminati in segreto – κρύφα (Tucidide, VIII, 65-67) – uno dopo l'altro i più scomodi dissenzienti, vive l'euforia dello stato nascente, del patto che si avvia al giuramento di Colono. E come interpretare altrimenti il breve «esultate» del Coro che conclude celebrando il trionfo finale della stirpe di Atreo nella libertà raggiunta, dopo molte prove?

«Adesso che sono finito, ora davvero sono un uomo?».

Dall'Edipo Re all'Edipo a Colono (e ritorno)

1. L'insinuante domanda di Edipo – ὅτ'οὐκέτ'εἰμί, τηνικαὐτ'ἄρ'εἴμ'ἀνὴρ; (*Edipo a Colono* 393) – nella sticomitia dell'incontro con la figlia Ismene sopraggiunta a Colono per informarlo sui fatti di Tebe, riassume il *Leitmotiv* e il senso complessivo dell'*Edipo* postumo di Sofocle. La tragedia dell'innocenza del grandissimo sovrano³⁶, rivelatosi alla luce dei fatti massimo trasgressore e *miasma*. La tragedia anche della sua riabilitazione che richiama da vicino la necessità di reintegrare Filottete, anch'egli passato attraverso la ferita e il degrado, la regressione allo stato di bambino e/o di animale nella lunga liminalità.

Edipo, accompagnato da Antigone, è giunto nel luogo che tutti i segni gli confermano essere quello rivelato da Apollo (vv. 84-110) per la fine della sua *peripéteia* terrena e un nuovo inizio. Luogo di inizi e non finale è infatti Colono nella biografia di Sofocle: il luogo della sua nascita e quello della progettata rinascita di Atene, nel sogno bene o male interpretato dei congiurati del 411, di riportare la *polis* alla *pátrios politeia*³⁷ snaturata in un secolo di progressivo allentarsi dei dispositivi democratici³⁸ e, infine, dal dissesto siciliano. Luogo densamente simbolico di passaggi epocali e dei massimi processi di civilizzazione diventa Colono con la sua soglia di bronzo³⁹ nell'ultima tragedia del suo poeta

³⁶ Implorandolo come salvatore, si rivolge a Edipo il sacerdote che guida la supplica dei Tebani di nuovo afflitti dalla carestia: «non ti facciamo uguale agli dèi, né io né questi giovani prostrati davanti al tuo palazzo, ma ti riteniamo il primo degli uomini, nei casi della vita e nei cambiamenti voluti dagli dèi. Appena arrivato, liberasti la città di Tebe dal tributo che ci era imposto alla dura Cantatrice, senza aver saputo nulla da noi, senza essere stato istruito, ma con l'aiuto di un dio, così si dice e si pensa, ci hai rimessi in piedi (*Edipo Re* 31-39)».

³⁷ La giustificazione del progetto oligarchico era spesso articolata come ritorno al passato e al governo dei padri, Solone e Clistene, la *pátrios politeia*. Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi* 2, definisce *oligarchiké* la *politeia* seguita al massacro dei Ciloniani del 52/1 e dunque successiva alle riforme di Solone che aveva nella Boulé dei Quattrocento un istituto capitale. Il nesso *oligarchia-pátrios politeia* ritorna insistente ai passi 29.3; 31.1; 34.5; 35.2.

³⁸ Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi* 32, conta cento anni circa dalla cacciata dei tiranni e dalla costituzione clistenica al governo dei Quattrocento.

³⁹ Sul simbolismo della soglia di bronzo, cfr. GUIDORIZZI 2008, commento *ad loc.*

nativo: il posto della trasformazione delle Erinni della vendetta nelle Eumenidi della concordia, di Posidone e della doma dei cavalli, di Prometeo portatore del fuoco, del Cavaliere Colono, antenato dei Colonesi e figura dei cavalieri, del gruppo sociale più coinvolto nei fatti del 411; la terra irenica e sacra da cui muove la riscossa. Così lo celebrano un suo abitante, che per primo lo illustra a Edipo (vv. 39-80), e il corale del primo stasimo (vv. 668-719)⁴⁰, uno dei più toccanti e celebri di tutta la tragedia attica.

A Colono Edipo conclude quel viaggio, o quel vagabondaggio, che stava per intraprendere alla fine della sua tragedia di sovrano, dopo avere scoperto quanti e quali crimini si nascondevano nelle sue vittorie più significative, il parricidio commesso per non essere sopraffatto, lui a piedi, dagli uomini sul carro, l'incesto consumato nel letto della regina che non sapeva essere sua madre. Ma Colono non è solo l'ultima tappa, è l'occasione per rivisitare, dando ordine e senso, le tappe precedenti, specie le più scandalose, di una vita rivoltante per il senso comune.

2. Edipo non è più Edipo quando giunge a Colono. Lo ribadiscono i dialoghi del prologo (vv. 1-117), e di nuovo vi insiste il melodramma intrecciato da Edipo e Antigone con il Coro durante la *párodos* (vv. 118-254). Vecchio, cieco, pitocco, vagabondo, esule, sporco, Edipo sa di essere inguardabile, δυσπρόσοπος (v. 286, v. 557), di fare paura, di essere solo l'ombra dell'uomo di un tempo, οικτίρατ' ἀνδρὸς Οἰδῖπου τόδ' ἄθλιον / εἶδωλον· οὐ γὰρ δὴ τόδ' ἀρχαῖον δέμας (vv. 109-110), e lo sguardo degli altri, di tutti quelli che per motivi diversi gli si avvicinano, glielo conferma. Questo Edipo provato dalla vita, questo spettro, εἶδωλον, è diventato l'ombra cava⁴¹ in cui abitano i fantasmi del passato, il guscio spaventoso della verità. Non agisce più, in contrapposizione all'eroe che era stato, impegnato in tutte le prove, in contrapposizione anche al sovrano che era diventato assumendosi prima tutte le sofferenze dei suoi Tebani, dei suoi figli, e poi l'onere della ricerca del colpevole, origine e causa del contagio collettivo. Ora Edipo racconta soltanto, si racconta e spiega in spasmi di coscienza che si rinnovano ad ogni visitatore che arriva, con gli abitanti di Colono, con Ismene, con Teseo, anche con Creonte. Non con Polinice, cui Edipo riserva solo la doppia maledizione, per lui e per suo fratello Eteocle, che muoiano uno dopo l'altro, uno macchiato del sangue dell'altro (vv. 1372-1374)⁴².

⁴⁰ Sul ruolo dei cavalieri cfr. anche la prima antistrofe del secondo stasimo (vv. 1067-1073) e, per rinvio, Tucidide, VIII, 92, 6. Sul significato di Colono nella mappa dei luoghi che interagiscono in questa tragedia, cfr. RODIGHIERO 2011.

⁴¹ *Eidolon*, termine omerico, è parola rara in Sofocle, attestata solo tre volte. In *Aiace* 126 ricorre associato alla *iunctura* κούρη σκιά, variata in *Filottete* 947, in *καπνοῦ σκιά*.

⁴² Già nell'incontro con Ismene (vv. 421-430) Edipo aveva scagliato la maledizione contro i figli

Il ricordo si addice a Edipo. Di nuovo, nell'ultima tragedia che gli dedica, Sofocle costringe Edipo a rivangare il passato. Ma con uno spostamento importante di piano, dalla realtà dell'accaduto⁴³ alla verità che vi si cela. Là, nella tragedia tebana, il sovrano, sfidando la reticenza di Tiresia e la protezione di Giocasta, si era avventurato in un processo di retrospettione e di scoperta, a scavare nel rimosso della città e del suo vissuto, a far riemergere fatti che, inaspettatamente, rivelavano coincidenze e interferenze tra la storia di Tebe e la sua biografia. Qui, nella tragedia di Colono, il processo è introspettivo – il vecchio, cieco, non può vedere che dentro di sé e della storia – i fatti arretrano in secondo piano, Edipo non si misura più con i fatti rimossi, ma con il loro significato, con l'interpretazione corrente e condivisa dell'accaduto, con il senso comune della sua vicenda che corre sulla bocca di tutta la Grecia (v. 597) e contrasta con la sua coscienza di protagonista.

3. Le letture dell'*Edipo Re* sono molto numerose e alcune ormai classiche quanto la tragedia di riferimento⁴⁴. Se si privilegia l'isotopia del potere⁴⁵, una delle molte possibili in questa drammaturgia densamente polisemica, è possibile andare anche oltre le indicazioni di M. Delcourt che riconosce nel mito di Edipo – il suo campo di indagine sono i miti di Edipo, con tutte le varianti e le espansioni possibili, e non la tragedia con il suo intreccio delimitato e selettivo – il maggiore mito politico⁴⁶. L'impianto drammatico e il linguaggio lo consentono. La prima tragedia sofoclea di Edipo è la massima tragedia del potere personale, un tema centrale anche dell'*Antigone*: Edipo entra in scena da re, salvatore e padre; da re si fa carico della crisi del suo popolo afflitto dalla peste; da re, confligge con Tiresia, l'autorità religiosa, e contrasta Creonte, il nobile che non vuole il potere, contento dei privilegi della nascita e dell'appartenenza⁴⁷. Ancora da re, anzi da capostipite, arrivato al sommo potere personale non in virtù della nascita, ma delle proprie straordinarie capacità, della sua forza fisica e della sua intelligenza, Edipo è condotto da Sofocle a ripercorre la propria vicenda di smarrimento e di prove, fino all'investitura da parte dei Tebani liberati che gli offrono la regina e il regno (*Edipo Re* 383-384). Un dono che segnerà la continuità del palinsesto.

Procedendo a ritroso, per flash che squarciano la sua memoria e ne

maschi, colpevoli di non averlo trattenuto e di non averlo difeso nel giorno fatidico della scoperta e del furore.

⁴³ Per il principio di realtà e la riscoperta a posteriori dell'evento, vedi PADUANO 1982, pp. 28-29.

⁴⁴ FREUD [1899] 1969-1988, pp. 243-245; FREUD [1938] 1969-1988, pp. 341-345; PROPP [1928 e 1946] 1975; LÉVI-STRAUSS [1958] 1966; VERNANT [1972] 1976; KERÉNYI-HILLMAN [1991] 1992; PADUANO 1994 e 2008.

⁴⁵ Cfr. DELCOURT [1944] 1981 e GENTILI 1986.

⁴⁶ Riflessi edipici coperti si colgono anche nei miti di regalità analizzati da BERCÉ [1990] 1996.

⁴⁷ *Edipo Re*, vv. 316-462 del primo episodio e vv. 583-615 del secondo.

illuminano i punti opachi, Edipo decifra a posteriori alcuni precisi momenti di un percorso che aveva vissuto solo come iniziazione eroica. Scopre che il vecchio affrontato e ucciso al crocicchio era Laio, il re di Tebe, e scoprendosi regicida si scopre parricida e sposo incestuoso di Giocasta, sua madre, cui era stato sottratto per essere eliminato o esposto. Sofocle attribuisce a Edipo una vicenda parallela e a tratti sovrapponibile a quelle che Erodoto racconta di Ciro o di Dario o di Perdicca (I, 107-130; III, 61-87; VIII, 137-139), ma, per movimenti impercettibili, la rende maligna. Sotteso al dramma e al racconto erodoteo si scorge il paradigma assoluto, e unico nella sua completezza, della regalità originaria, astorica e astratta e quasi cosmica⁴⁸. Ma il paradigma mitico della buona regalità – l'unica forma di sovranità che Dario, anch'egli un capostipite dopo il tracollo di Cambise, ritiene corretta, ὀρθή, quella che supera sia le discordie oligarchiche, sia la corruzione democratica, ancora secondo Erodoto, III, 81 – si traduce con il primo *Edipo* di Sofocle in una tragedia di perdizione, individuale e collettiva. La tragedia, che riproduce e oggettiva il *pattern* eroico-regale, attraverso i registri linguistici e le dinamiche relazionali adultera la regalità che rappresenta, risolvendosi di fatto nel dramma della dissoluzione e non dell'epifania della regalità, nella messa in scena di un potere patogeno che si regge su crimini capitali, incompatibili con la civiltà, nell'esibizione del mostro che si cela nel re più essenzialmente regale.

4. È una brutta vicenda quella dell'*Edipo Re*, del tutto coerente con la fissazione ateniese per il potere personale vagheggiato nei racconti erodotei degli ottimi sovrani e demonizzato con il contro-mito politico della tirannide e del tiranno, spauracchi ugualmente invocati nel corso del V secolo dai democratici e dagli oligarchici, dagli uni contro gli altri. Tuttavia, nella certezza della fine ormai imminente di un ciclo storico durato oltre un secolo, nella città in piena crisi storica di sovranità e di identità, divisa e neppure capace di cogliere i frutti della vittoria delle Arginuse, il re ridotto a mostro dalla sua tragedia e dalla storia deve essere ripensato. Un re vero e potente, Archelao di Macedonia, è peraltro da anni all'orizzonte, un vero polo di attrazione per molti intellettuali ateniesi, anche per i drammaturghi, Euripide e Agatone. E la regalità era ormai prossima a diventare tema imprescindibile e privilegiato del pensiero politico di retori e filosofi dall'inizio del IV secolo.

Edipo, l'intoccabile (*Edipo a Colono* 1130-1136), si ripresenta alla fine del secolo e del miracolo ateniese portatore del dono di salvezza che offre a Teseo, l'altro buon sovrano, e giovane, della tragedia. E, nell'in-

⁴⁸ *Edipo Re* 1080-1083; vd. l'ottima sintesi delle interpretazioni nel commento *ad loc.* di STELLA 2010.

contro con Teseo, il motivo conduttore del corpo distrutto e irriconoscibile di Edipo incrocia con particolare pregnanza il motivo, anch'esso stabile, del dono di cui è latore. «Vengo a portarti questo mio povero corpo, un dono non bello da vedere, ma i suoi benefici sono più preziosi di una bella forma» – così dice Edipo a Teseo (vv. 576-578), senza neppure sfiorare la teologia medievale dei due corpi del re studiata da Ernst Kantorowicz⁴⁹, ma con sicura consapevolezza della regalità simbolica.

Non ci può tuttavia essere riabilitazione del re senza che sia rimessa in causa la tragedia delle sue infamie. L'ultimo Edipo, il vecchio, de-costruisce punto per punto, o motivo per motivo, la tragedia della sua degradazione. Nel tempo, con il tempo lungo trascorso tra la scoperta delle trasgressioni e l'arrivo a Colono⁵⁰, Edipo ha capito il senso delle assurde coincidenze in cui era caduto e Sofocle ha compreso di dover fare nuova luce sul quel precedente dramma paradossale. Non c'è momento o struttura dell'*Edipo a Colono* che non ospiti una rivendicazione di innocenza, rispetto ai fatti scoperti nella *peripéteia* dell'*Edipo Re*. Nel melodramma della *párodos* è Antigone per prima a parlare del passato paterno in termini di ἔργων ἀκόντων (vv. 239-240), subito rincalzata, nel primo episodio, da Edipo, che in trimetri (vv. 258-291) rievoca per il Coro gli orrendi antefatti, eventi più subiti che agiti, reazioni più che azioni, compiute senza sapere contro chi, invece, sapeva bene. Tutto il *kommós* infraepisodico (vv. 510-548) può considerarsi la più significativa variazione del tema dell'innocenza – πέπονθα, ἦνεγκον, ἀέκων, αὐθαίρετον οὐδέν, οὐδέν ἴδρις – culminante nel lamento sincopato per le nozze imposte dalla città, il dono avvelenato (vv. 525-541), ricevuto e non richiesto che Edipo, ancora a Tebe, aveva rinfacciato a Tiresia (*Edipo Re* 383-384), per concludere con il parricidio inconsapevole (vv. 546-558). Il motivo del subire, πέπονθα (v. 595), si riaffaccia con Teseo, a proposito della cacciata da Tebe, e trionfa nel secondo episodio (vv. 960-990) in risposta a Creonte, l'ultimo e il più odioso a fare l'elenco dei crimini di Edipo, πατροκτόνος, ἀναγνος, γάμοι ἀνόσιοι (vv. 944-946).

5. La tragedia dell'innocenza, pervasa dal vocabolario della passività, di situazioni subite senza volere e senza sapere, conferisce tutt'altra accezione al carisma regale ed è un potente controcanto della prima soluzione. La regalità di Edipo, il suo potere personale, era stata associata nella tragedia più antica all'estrema volontà di potenza dell'eroe, alla sua intelligenza e alla sua speciale resistenza fisica, che sembravano averlo

⁴⁹ KANTOROWICZ [1957] 1989.

⁵⁰ La dimensione intradiegetica del tempo che insegna (cfr. in particolare i vv. 22, 88), vede e fa vedere più chiaro, implica in questo secondo *Edipo* anche la dimensione metadiegetica e metateatrale del tempo come misura della distanza tra le due drammaturgie.

dapprima sottratto alle infauste predizioni dell'oracolo, poi fatto riconoscere come «il primo tra gli uomini» e, infine, travolto. Nella prospettiva della tragedia più recente e del vecchio Edipo, nello sforzo estremo e quasi postumo – nella finzione tragica Edipo sa di avere raggiunto il luogo della sua fine umana e terrena – di ristabilire la verità ultima dei fatti dopo «tanto tempo» e di consegnarla definitivamente, ogni gesto, ogni scelta che il giovane Edipo credeva di avere compiuto risultano decisi altrove. L'ἄθλιος Edipo, quello finale, ha imparato e testimonia a tutti in tutte le forme possibili che il κλεινός Edipo, l'uomo eccezionale di un tempo altro non era stato che un utile idiota della storia, forse il più utile idiota, lo strumento di logiche divine che lo avevano trasceso come individuo e di disegni umani che lo avevano con piena consapevolezza usato (οὐδὲν εἰδῶς ... ὑφ' ὧν εἰδότης, *Edipo a Colono* 273-274). Edipo continua ad essere un uomo di dio e del destino – il suo corpo disfatto sarà un dono di salvezza per chi lo accoglie – ma solo a prezzo dell'estrema umiliazione, dell'annientamento dell'Edipo che era stato. La palinodia è così potente e consapevole e testualmente esibita da riaprire la questione della data dell'*Edipo Re*.

Ridotte all'osso, spogliate di tutta la ricchezza poetica e polisemica, le due tragedie sono anche due apologhi del potere personale, ciascuno, come tutti i racconti morali, significativo in sé e per sé, ma entrambi più interessanti se considerati in sequenza e storicamente situati. Rispetto al messaggio nucleare dell'*Edipo Re* – dentro il migliore dei re può nascondersi il più vergognoso dei criminali – il messaggio nucleare dell'*Edipo a Colono* – dentro il più orribile dei criminali può nascondersi il più salvifico dei sovrani – non solo rovescia la prospettiva, ma rimette al centro il sovrano prima espulso come la peste e ora riconosciuto come promessa, come soluzione mancata sia dall'esperimento oligarchico del 411 sia dalla restaurazione democratica.

Che senso avrebbe potuto avere l'*Edipo Re* nella data bassa del 411, proposta con buon successo⁵¹ da Carlo Diano nel celebre articolo del 1952 per la prima serie di questa stessa rivista? Come giustificare una così rapida inversione di rotta da parte di Sofocle sul tema della regalità tra il 411 e il 406/5? Gli eventi, i cambi di governo nella città e di schieramento da parte di alcuni uomini di spicco e di non eccezionale qualità, erano stati incalzanti, ma non si era modificato in quello stretto giro di anni il quadro culturale di riferimento. Dai disordini del 415 in poi, dagli scandali di cui Diano credeva di avvertire gli echi nel secondo

⁵¹ Cfr. LONGO 2007, p. 231, STELLA 2010, p. 43, e la posizione più sfumata, anche se concorde nella sostanza con la datazione bassa, di SUSANETTI 2011, p. 177. CONDELLO 2009, pp. CIX-CXV, ritiene che il problema resti aperto.

stasimo dell'*Edipo Re* (vv. 863-910, in particolare i vv. 890-891)⁵², Atene aveva imboccato un'inarrestabile deriva di crisi di sovranità. E Alcibiade, fin dai suoi esordi, era stato un eterno aspirante al potere sovrano, un fattore potente di crisi dovunque si trovasse e agisse, più che una minaccia di sovranità debordante⁵³.

Collocare l'*Edipo Re*, la tragedia dei pericoli del principato e del monito contro l'onnipotenza del sovrano, nel vuoto di sovranità e a ridosso del governo oligarchico – per definizione e nella storia l'oligarchia è la forma di governo più ostile al potere personale di un re o di un *týrannos* – porta, per un verso, a devitalizzare il messaggio mirato della tragedia, riducendola a parabola generale, e, per l'altro, a neutralizzare il ripensamento dell'ultimo Sofocle. Tutt'altra pregnanza acquista invece la sovranità infetta di Edipo sullo sfondo del primato di Pericle e sull'onda lunga dei suoi primi e inadeguati successori, nel tempo degli emuli, in cui affiorano le crepe di una politica e di un governo prima ben controllati e coperti – questo almeno, sulla base delle sue fonti di V secolo, a secoli di distanza e a distanza di sicurezza, racconta Plutarco⁵⁴, insistendo sulla segretezza di Pericle, sulla sua somiglianza con Pisistrato e sulla impurità che gli derivava in via materna da Cilone e dagli Alcmeonidi.

Per le regole semiotiche che non lo consentono, non c'è dubbio: Edipo non è Pericle e, soprattutto, Pericle non è Edipo, malgrado le connessioni argomentate da Ehrenberg⁵⁵. Ma il primo *Edipo* concentra senza dubbio gli aspetti più salienti, splendori e miserie, del principato, dalle aperture ai saperi più laici e innovativi di Anassagora e Protagora⁵⁶, ai tratti patogeni, che esplodono nell'immediato dopo Pericle, con i nuovi capi che non ne hanno il talento politico né le capacità dissimulatorie. Così come l'ultimo Edipo, nel suo corpo martoriato e narrante, riconsacrato, *ἱερός*, esprime quella estrema derelizione che promette una rinascita.

E se la vicenda di Edipo, nella poesia di Sofocle e fino agli ultimi respiri del suo teatro, ripercorresse la storia recente di Atene implosa sotto la pressione del proprio "miracolo" e poi da ricostruire, recuperando per primi i materiali di scarto opportunamente rielaborati e riconfigu-

⁵² Secondo Diano i vv. 890-891 del secondo stasimo alluderebbero alla figura di Alcibiade e allo scandalo dei misteri del 415, riecheggiando il richiamo ben più puntuale, lessicale, dell'*Elena* 1353 ss. Non è facile seguire Diano in questa ipotesi di lettura, mentre è evidente la rispondenza del corale alle trasgressioni di Edipo; cfr. le scelte filologiche di BOLLACK 1995; vd. gli interessanti commenti *ad loc.* e la sintesi efficace di STELLA 2010.

⁵³ Di un avventuriero più trasformista del camaleonte e attivo fuori Atene più che in Atene narra Plutarco, *Vita di Alcibiade*.

⁵⁴ Plutarco, *Vita di Pericle*.

⁵⁵ Le posizioni di EHRENBURG [1954] 2001³, sono opportunamente sfumate da UGOLINI 2000 e JOUANNA 2007.

⁵⁶ DIANO 1952, seguito da EHRENBURG [1954] 2001³, sottolinea le tracce del pensiero laico e sofisticato nella tragedia. Sull'eco della cultura ateniese e periclea nel suo complesso nella tragedia insiste KNOX 19882. Sull'estraniarsi di Edipo da ogni forma di razionalità, vd. DI BENEDETTO 1988³, pp. 107 ss.

rati? Rimettendo in gioco tutte le eredità che la democrazia trionfante aveva voluto superare o ignorare. Tornando a valorizzare i vincoli della fratellanza simbolica non genetica, ma modellata sulla coappartenenza del *genos*. Riscoprendo il codice eroico corretto in chiave oplitica. Restituendo infine valore e funzione al potere personale pubblicamente demonizzato anche quando era praticato all'ombra delle istituzioni. Ripensando e drammatizzando una sovranità temperata dal disvelamento delle sue potenzialità trasgressive e violente e insieme alimentata dalla consapevolezza che nessun atto sovrano, di fondazione o di rifondazione o di costituzione, può evitare di trasgredire in minore o maggiore misura il sistema delle norme vigenti. E se il fatidico 411, la data del patto di Colono, fosse il vero *turning point* del revisionismo sofocleo, della svolta senza ritorno, a cominciare dalla effimera illusione oligarchica di riportare la polis alle leggi dei padri, trasfigurata dapprima nell'esaltazione di Elettra e infine corretta e compensata con il ritorno e con l'oblazione del padre-re?

ABSTRACT

Among the seven surviving plays by Sophocles, the last three – Electra, Philoctetes, and Oedipus at Colonus – can be seen as the direct and intentional attempt of rewriting the preceding three – Antigone, Ajax, and Oedipus the King – by taking up and profoundly correcting at the same time their central motifs. Such changes cannot be explained solely in terms of poetics: they must be understood also within the new historical framework that followed the events of 411. In Ajax and Philoctetes, for example, the relation between heroic values and a versatile political behaviour is dramatized and overturned. The motif of brotherhood, contrasted to the political reasons of Creon in Antigone, is redefined in Electra, with symbolic kindred replacing biological ones. Oedipus, in Oedipus the King, is crushed at the apex of his kingly majesty, while, in Oedipus at Colonus, offers himself and his tormented body as a gift to Theseus and Athens, who welcome him as image of a saving kingship surviving the king's body. The synoptic reading of these six plays suggests dating Electra to the Great Dionysia of 411, Oedipus the King to not later than 422.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AVEZZÙ 1988

G. Avezù, *Il ferimento e il rito. La storia di Filottete sulla scena attica*, Bari, Adriatica, 1988.

AVEZZÙ 2003

G. Avezù (a cura di), *Il dramma sofocleo. Testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2003.

BELPONER 1995

M. Belponer, *Sofocle. Filottete*, Firenze, Giunti, 1995.

BELTRAMETTI 2002

A. Beltrametti, *Antigone o la questione morale. L'elaborazione tragica della sovranità democratica*, in D. Ambaglio (a cura di), *Syngraphé*, Pavia-Como, Ibis, 2002, pp. 33-49.

BELTRAMETTI 2003

A. Beltrametti, *Storie e drammi di regalità nell'Atene periclea*, in M. Guglielmo, E. Bona (a cura di), *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 23-42.

- BENVENISTE [1969] 1976
 E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indeuropee*, trad. it. Torino, Einaudi, 1976
- BERCÉ [1990] 1996
 Y.M. Bercé, *Il re nascosto. Miti politici popolari nell'Europa moderna*, trad. it., Torino, Einaudi, 1996.
- BOLLACK 1995
 J. Bollack, *La naissance d'Oedipe. Traduction et commentaires d'Oedipe roi*, Paris, Gallimard, 1995.
- BURKERT [1970] 1990
 W. Burkert, *Il fuoco di Lemno. A proposito di mito e di rito*, in ID., *Origini selvagge. Sacrificio e mito nella Grecia arcaica*, trad. it. Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 35-56.
- CERRI 1979
 G. Cerri, *Legislazione orale e tragedia greca*, Napoli, Liguori, 1979.
- CERRI 2004
 G. Cerri, *Il Filottete di Sofocle: Neottolemo recita a soggetto*, «Dioniso», N.S. III (2004), pp. 52-65.
- DELCOURT [1944] 1981
 M. Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant* [Liège 1944], Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- DIANO 1952
 C. Diano, *Edipo il figlio della Tyche*, «Dioniso» XV, 1 (1952), pp. 56-89.
- DI BENEDETTO 1988²
 V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze, La Nuova Italia, 1988².
- DODDS [1951] 1959
 E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1959.
- DUMÉZIL [1924] 2005
 G. Dumézil, *Riti e leggende del mondo egeo. Il crimine delle donne di Lemno*, trad. it., Palermo, Sellerio, 2005.
- EHRENBERG [1954] 2001²
 V. Ehrenberg, *Sofocle e Pericle*, trad. it., Brescia, Morcelliana, 2001².

FRAENKEL 1977

E. Fraenkel, *Due seminari romani. Aiace e Filottete di Sofocle*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977.

FREUD [1899] 1969-1988

S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, trad. it., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1969-1988, vol. III, pp. 243-245.

FREUD [1938] 1969-1988

S. Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica: tre saggi*, trad. it., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1969-1988, vol. XI, pp. 329-453.

GENTILI 1986

B. Gentili, *Il tiranno, l'eroe e la dimensione tragica*, in B. Gentili e R. Pretagostini (a cura di), *Edipo, il teatro greco e la cultura europea*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1986, pp. 117-133.

GUIDORIZZI 2008

G. Guidorizzi, *Sofocle, Edipo a Colono*. Introduzione e commento di G. Guidorizzi, testo critico a cura di G. Avezzi, traduzione di G. Cerri, Milano, Fondazione Valla, 2008.

JOUANNA 2007

J. Jouanna, *Sophocle*, Paris, Fayard, 2007.

KANTOROWITZ [1957] 1989

E.H. Kantorowitz, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, trad. it., Torino, Einaudi, 1989.

KERÉNYI, HILLMAN [1991] 1992

K. Kerényi, J. Hillman, *Variazioni su Edipo*, trad. it., Milano, Cortina, 1992.

LÉVI-STRAUSS [1958] 1966

C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 238-245.

LESKY [1972] 1966

A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1996.

LONGO 2007

O. Longo, *Sofocle. Edipo Re*, con la traduzione di M.G. Ciani, Venezia, Marsilio, 2007.

PADUANO 1982

G. Paduano, *Tragedie e frammenti di Sofocle*, 2 voll., Torino, UTET, 1982.

PADUANO 1994

G. Paduano, *Lunga storia di Edipo Re*, Torino, Einaudi, 1994.

PADUANO 2008

G. Paduano, *Edipo. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2008.

PADUANO 2010

G. Paduano, *Aiace. L'io come assoluto*, in XLVI Ciclo di Rappresentazioni Classiche, Teatro greco di Siracusa (Numero Unico, Inda Fondazione ON-LUS), 2010.

PROPP [1928 e 1946] 1975

V. Propp, *Edipo alla luce del folclore. Quattro studi di etnografia storico-strutturale*, trad. it. Torino, Einaudi, 1975.

PUCCI 2003

P. Pucci, *Sofocle, Filottete*. Introduzione e commento di P. Pucci, testo critico a cura di G. Avezù, traduzione di G. Cerri, Milano, Fondazione Valla, 2003.

REINHARDT [1933] 1990

K. Reinhardt, *Sofocle*, trad. it., Genova, Il Melangolo, 1990.

REINHARDT 1949

K. Reinhardt, *Aischylos: Als Regisseur und Theologe*, Bern, Francke, 1949.

RODIGHERO 2011

A. Rodighiero, *Ideologia e paesaggio nell'Edipo a Colono di Sofocle*, in A. Beltrametti (a cura di), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma, Carocci, 2011, pp. 241-258.

SIMONINI 1986

L. Simonini, *Porfirio. L'antro delle Ninfe*, Milano, Adelphi, 1986.

STAROBINSKI [1974] 1978

J. Starobinski, *Tre furori*, trad. it., Milano, Garzanti, 1978.

STELLA 2010

M. Stella, *Sofocle. Edipo Re*, Roma, Carocci, 2010.

SUSANETTI 2011

D. Susanetti, *Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia del vivere insieme*, Roma, Carocci, 2011.

UGOLINI 2000

G. Ugolini, *Sofocle e Atene*, Roma, Carocci, 2000.

UGOLINI 2011

G. Ugolini, *Il tema delle leggi non scritte nella drammaturgia sofoclea*, in A. Beltrametti (a cura di), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma, Carocci, 2011, pp. 187-212.

VERNANT [1972] 1976

J.-P. Vernant, *Edipo senza complesso e Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell'Edipo Re*, in J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, trad. it., Torino, Einaudi, 1976.

ZAMBRANO [1967] 1995

M. Zambrano, *La tomba di Antigone*, trad. it. a cura di R. Prezzo, Milano, La Tartaruga, 1995.

FRANCESCO MASSA

Tra gli dèi dello *Ione*. Dioniso e il figlio di Apollo*

1. Il dio delle doppie verità

A volte Pannychis si fermava sulla soglia del santuario. Davanti a lei si estendeva il grande cantiere del Tempio di Apollo, e più in là erano state già erette tre colonne del portico delle Muse. Malgrado la calura insopportabile, lei tremava di freddo. Quelle rupi, quei boschi, quel mare... tutto era solo impostura, un suo sogno, e un giorno, passato il sogno, ogni cosa sarebbe finita. Pannychis sapeva benissimo che tutto era inventato di sana pianta¹.

Con queste parole Friedrich Dürrenmatt descrive, ne *La morte della Pizia*, il centro oracolare di Delfi. Lo sguardo è quello della vecchia profetessa di Apollo, Pannychis, che riconosce con disincanto come tutto ciò che la circonda, ogni singolo elemento del paesaggio sacro di Delfi sia intriso di menzogna e falsità. Il tema di una verità mai stabile, mai uguale a se stessa, costruita e ricostruita dal racconto dei personaggi della storia, attraversa il testo di Dürrenmatt e rappresenta una chiave di lettura per entrare in un'altra narrazione che ruota intorno alle menzogne del santuario pitico, lo *Ione* di Euripide.

Il santuario di Delfi, il dio Apollo, i suoi oracoli e le verità da lui sostenute sono al centro di questa drammaturgia euripidea. La tragedia ruota attorno alle verità che gli dèi impongono agli uomini, attraverso una serie di *mythoi* frutto dei calcoli utilitaristici delle divinità, in particolare del signore dell'oracolo, e che generano diffidenza in coloro che li ascoltano, come mostrano le reazioni di Ione di fronte alle storie della regalità ateniese. In questo orizzonte, lo *Ione* costituisce un momento importante di quel processo di dissacrazione apollinea, tema costante di tutto il teatro euripideo². Come è stato più volte riconosciuto, Apollo è

* Questo articolo deve all'insegnamento e alla guida di Anna Beltrametti più di quanto i riferimenti bibliografici non siano in grado di rendere conto. Una prima versione del testo è stata presentata al Convegno *La construcció de la imatge del déu en la tragèdia grega*, organizzato dall'Università di Barcellona il 18 settembre 2009. Ringrazio Montserrat Reig per l'invito e per la discussione.

¹ DÜRRENMATT [1985] 1988, p. 18.

² Cfr. l'introduzione di A. Beltrametti allo *Ione* di Euripide, in BELTRAMETTI 2002, pp. 253-257. In generale si ricordano le due più recenti edizioni italiane commentate del testo euripideo: Euripide, *Ione*, a cura di M. Pellegrino, Bari, Palomar, 2004 (PELLEGRINO 2004) e Euripide, *Ione*, introduzione, traduzione e commento di M.S. Mirto, Milano, Rizzoli, 2009 (MIRTO 2009).

il protagonista assente dello *Ione*, è colui che è raccontato per bocca di altri, senza mai comparire in scena. Il dio ha messo in moto la vicenda, violentando Creusa in una delle grotte alle pendici dell'Acropoli, ha consegnato il figlio nato da quell'unione nel suo santuario alle pendici del Parnaso e ora si trova costretto a risolvere questa vicenda, salvaguardando il proprio onore e l'autoctonia ateniese.

Nonostante l'intera drammaturgia dello *Ione* sia tesa ad enfatizzare le violenze e le menzogne di Apollo, è interessante notare come le ingiustizie del dio sembrino concentrarsi e addensarsi esclusivamente sul tempio di Delfi, che è continuamente messo in discussione, in quanto sede di un oracolo (potenzialmente) corrotto. Al contrario Delo, che pure costituiva un centro apollineo di grande importanza nelle logiche politiche ateniesi di quegli anni, sembra strategicamente sottratto agli impeti d'accusa dei personaggi. È come se Euripide volesse costruire una contrapposizione tra Delfi e Delo. O meglio, è come se la natura screditata di Delfi facesse risaltare, per contrasto, gli altri luoghi di culto apollinei fra i quali Delo occupava un ruolo di primo piano; nella monodia del terzo episodio, che è tutta uno sfogo nei confronti delle ingiustizie di Apollo, dove l'elemento patetico è enfatizzato dal metro lirico, Creusa segna col canto la differenza tra i due santuari di Apollo: «Anche Delo ti odia, e il virgulto d'alloro presso la palma elegante di foglie»³. L'invocazione è rivolta al dio, ma le accuse si riverberano contro l'oracolo di Delfi da lui presieduto: la principessa ateniese denuncia che la Pizia ha appena rivelato a Xuto l'esistenza di un figlio, quando Apollo ha lasciato che quello nato dall'unione con lei morisse, sbranato dagli uccelli. La degenerazione del santuario alle pendici del Parnaso è tale che anche Delo è costretta a prenderne le distanze, per non dividerne le azioni riprovevoli.

La stessa struttura drammaturgica, pensata da Euripide, è costruita per amplificare i lati vergognosi dell'agire di Apollo. È sufficiente leggere la monodia di Creusa del terzo episodio, in cui emerge testualmente un dio, privo di quel codice etico, che invece la principessa ateniese cerca fino alla fine di rispettare. Nell'intensa emotività dei versi lirici, si contrappongono, pertanto, il timore di abbandonare il "pudore" di Creusa, rivelando finalmente la realtà dei fatti che ha subito⁴, e l'*anáideia* della violenza di Apollo, che ha costretto la fanciulla a celebrare i riti di Afrodite⁵. Lo *Ione* è una tragedia in cui il mito si manifesta, emblematicamente, nei suoi tratti costitutivi: la ierogamia di Apollo e Creusa

³ Euripide, *Ione* 919-920. Sull'Apollo di Delo e le sue differenze con l'Apollo di Delfi vd. BURKERT 1977, pp. 293 ss. Per due approcci metodologicamente diversi sulla figura di Apollo vd. DETIENNE [1998] 2002 e GRAF 2009.

⁴ Euripide, *Ione* 861. La deposizione del pudore, necessaria per rivelare la verità, è richiamata anche al v. 336: «Ascolta dunque il racconto... No, mi vergogno (ἄκουε δὴ τὸν μῦθον. ἀλλ' αἰδοῦμεθα)».

⁵ Euripide, *Ione* 895-896: «Tu mi hai spinto, senza pudore, celebrando il piacere di Afrodite».

viene narrata e rinarrata per ben cinque volte, messa in bocca in un primo momento a Hermes e poi alla principessa ateniese⁶. La proposizione quintuplicata della vicenda, di cui è stata vittima Creusa, porta con sé una duplice motivazione. Da un lato, rendere ridondanti e macroscopiche le colpe di Apollo, nell'intento di sminuirne il prestigio⁷; dall'altro, mostrare la più genuina sostanza del *mythos*, che si manifesta come puro racconto, che non solo è privo di una versione fissata, ma che si presenta anche come una materia duttile, pronta al mutamento, a seconda di chi se ne faccia narratore (e dunque interprete). Il mito è tale per cui il semplice fatto di spiegarlo, anche quando esso è già noto, è condizione sufficiente per il suo cambiamento⁸.

Nello *Ione*, Apollo appare il dio delle doppie e molteplici verità. I suoi oracoli perdono l'alone di sacralità che la tradizione riservava loro: vero e falso si mescolano, provocando confusione nei personaggi⁹. Al dio non importa fondare la discendenza della casa regnante ateniese su versioni differenti, e in fin dei conti sulla menzogna, pur di salvare il suo prestigio e, solo in seconda istanza, la purezza degli Eretteidi agli occhi del popolo. La copossibilità e l'intercambiabilità delle storie sono due dimensioni che appartengono strettamente alla natura stessa del mito ed Euripide fa dell'Apollo dello *Ione* la divinità paradigmatica per la comprensione di questi fenomeni.

Un'ulteriore traccia, meno esplicita ma pur sempre rilevante, della luce negativa che Euripide proietta sul dio Apollo, nello *Ione*, proviene da alcuni versi della *párodos* della tragedia. Il coro di donne ateniesi, che forma il seguito di Creusa, meravigliato e frastornato dalla ricchezza che lo circonda, sta descrivendo le decorazioni scultoree del santuario apolli-

⁶ L'occasione per la prima narrazione è il prologo, dove Hermes spiega gli antefatti (vv. 10 ss.). La seconda si ha nel primo episodio, dove Creusa racconta la propria storia a Ione, trasferendola su un'amica immaginaria (vv. 336 ss.). La terza è contenuta nella monodia di Creusa (vv. 874 ss.). La quarta, sempre nel terzo episodio, è la versione che Creusa narra al Pedagogo, durante la sticomitia (vv. 934 ss.). Creusa racconta un'ultima volta la sua triste vicenda a Ione, nell'esodo, durante il riconoscimento tra madre e figlio (vv. 1395 ss.). Come si vede, la narrazione è diffusa nell'intero intreccio dello *Ione*, ma con una varietà formale notevole: trimetri giambici in monologo, versi lirici, trimetri giambici nella concitazione della sticomitia, trimetri in battute più canoniche. Euripide, nella moltiplicazione del mito, sceglie di portare continui cambiamenti, di sperimentare la varietà formale su un contenuto fisso. M. Clavo ha mostrato come in questa tragedia di Euripide possano essere rintracciati (a prescindere dalle rispettive datazioni) echi della teoria sul *logos* di Gorgia (Clavo 2002). Tale aspetto rende ancora più interessante l'operazione intellettuale che Euripide compie sulla tradizione del mito.

⁷ Come è messo in evidenza in BELTRAMETTI 2005, in particolare alle pp. 93-94.

⁸ Sul continuo processo di mutamento che il mito subisce nella tradizione greca e, in particolare, attraverso il teatro, vd. SUSANETTI 2002 e 2005.

⁹ Euripide, *Ione* 1536-1537: «il dio pronuncia oracoli veri o falsi? Naturalmente ciò mi sconvolge l'animo, madre». Si noti anche che l'incomprensibilità del comportamento di Apollo è accentuata dalla frequenza, eccezionale, dell'epiteto *Loxias*, che peraltro caratterizzava già il dio nelle *Eumenidi* di Eschilo: per ben 23 volte Euripide usa questo termine, un'enormità rispetto alle 27 occorrenze che si possono contare nelle altre *pièces* superstiti. Questo tratto dell'Apollo dello *Ione* è discusso in BURNETT 1971, p. 26.

neo. Dopo essersi soffermato, nella prima antistrofe, sulle scene che raffigurano le fatiche di Eracle, Iolao e Bellerofonte, lo sguardo del Coro è rapito da uno dei due frontoni del tempio di Apollo, nel quale era stata scolpita la Gigantomachia. Della lotta che vede protagonisti gli dèi, Euripide sceglie di dar conto esclusivamente di tre momenti: Pallade che, brandendo lo scudo con la Gorgone, combatte contro Encelado; Zeus che colpisce con il fulmine Mimante; ed infine Bromio che uccide un gigante con il tirso¹⁰. Le tre divinità sono rappresentate tutte vittoriose, con gli emblemi guerreschi che le caratterizzano nei racconti mitologici: l'egida, la folgore e il tirso. La scelta euripidea di far cantare al Coro la Gigantomachia non sembra dettata dal caso. Poiché la scena si svolge dinanzi all'entrata del tempio di Apollo, il Coro dovrebbe trovarsi di fronte non il frontone della Gigantomachia, ma quello che rappresentava l'epifania del dio dell'oracolo¹¹. Invece, l'autore non solo propone un'*ékphrasis* del frontone ovest, ma l'isolamento di alcune e specifiche figure divine, Atena – la dea poliade del Coro e dei personaggi – Zeus e Dioniso, fa da contraltare all'eliminazione di Apollo. Non solo Euripide sceglie di non descrivere il frontone con l'epifania trionfale del dio, come avrebbe voluto un principio di verosimiglianza, ma giunge persino a trascurare il padrone dell'oracolo anche nella lotta tra Giganti e dèi dell'Olimpo. Una selezione strumentale dei dati, dunque, che potrebbe essere inserita nel più complesso discorso di critica apollinea delineato dallo *Ione*.

2. Gli dèi sulla scena: Hermes e Atena

La presenza degli dèi nello *Ione* viene giocata attraverso moduli drammaturgici diversi che permettono di rilevare la complessità dei codici di scrittura del teatro euripideo: in questa tragedia, infatti, si possono trovare una divinità prologante (Hermes) e una *ex machina* (Atena), alcune divinità evocate dagli stasimi delle donne ateniesi (Dioniso, Pan) e una divinità a cui tutti i personaggi fanno riferimento, anche se non è presente in scena (Apollo).

Due sono pertanto gli dèi che compaiono nella tragedia in qualità di personaggi: Hermes e Atena. La loro presenza, rispettivamente, apre e chiude l'opera, in quegli spazi che corrispondono a precisi e convenzionali momenti della struttura drammaturgica. Prologo, da un lato, ed epilogo, dall'altro, sono le due occasioni, in cui Euripide mette di preferenza

¹⁰ Sono, rispettivamente, i vv. 209-211; 212-215; 216-219 dello *Ione*.

¹¹ Il Tempio di Apollo, costruito nel VI secolo a.C. con il sostegno finanziario degli Alcmeonidi, aveva due frontoni, uno in marmo e uno in tufo, contenenti rispettivamente l'epifania di Apollo e la lotta degli dèi contro i Giganti. Anche se non è possibile ricostruire quali divinità fossero presenti in quest'opera, non c'è nessun vero motivo di dubitare che Euripide abbia tratto almeno spunto per la scrittura di questo momento lirico dalla realtà architettonica di Delfi. L'unica figura, riconoscibile con una certa sicurezza, è quella di Atena che affronta un gigante; cfr. BOMMELAER 1991, pp. 181 ss.

in scena le divinità, assegnando loro, dunque, una funzione prima espositiva e poi risolutrice.

A Hermes è affidata la sezione in trimetri giambici del prologo (vv. 1-81), un monologo teso non solo a rievocare l'antefatto e ad anticipare gli esiti della vicenda, ma pensato anche per offrire al pubblico ateniese tutta una serie di elementi utili per la comprensione del mito: dall'autopresentazione, tipica dei prologhi divini (vv. 1-4), alla rievocazione dell'intervento di Xuto nel conflitto tra Atene e l'Eubea, che aveva avuto come esito il matrimonio tra il guerriero e la principessa ateniese (vv. 59 ss.), alla simbologia degli oggetti che, tradizionalmente, accompagnavano i neonati, discendenti di Erittonio (la «cesta rotonda», v. 19, i «ciondoli d'oro a forma di serpente», v. 25)¹². Il dio si presenta, fin da subito, come il «servitore delle divinità»; il suo compito è stato prima quello di servire il fratello Apollo, trasportando l'infante Ione dalla grotta dell'Acropoli alle porte del tempio pitico (vv. 29 ss.), ed ora di aiutare il pubblico del teatro a ricostruire le vicende mitiche del dramma.

Hermes non è, nell'immaginario collettivo degli Ateniesi di V secolo, una divinità di Delfi e non ha precise relazioni con l'antica storia di Atene. Il dio incarna, nel senso più genuino, il *tipo* del «messaggero» e dell'«accompagnatore». La fine della sua tirata, con il proposito di nascondersi nel «boschetto di allori» e di «spiare» (vv. 76-77) lo sviluppo degli avvenimenti¹³, ne offre una rappresentazione in termini fortemente dissacranti, conducendo Hermes a trovarsi privato persino di esplicite connotazioni divine. Drammaturgicamente svuotato, come l'Apollo del prologo dell'*Alceste*, della sua dimensione divina, rappresentato come un mortale qualunque, Hermes ritrova il suo statuto di divinità solo nella narrazione: è la dimensione onnisciente del racconto (e dunque del mito) a conferirgli la sua prerogativa celeste. In questo senso, può compiere fino in fondo il suo ruolo di messaggero degli dèi. Questa condizione, tuttavia, non gli impedisce di indicare erroneamente il luogo in cui si dovrebbe realizzare il volere di Apollo: non ad Atene, come afferma il dio nel prologo (vv. 71-72), ma già sulla scena delfica, Ione sarà creduto figlio di Xuto e Creusa.

Alla fine della tragedia, quando si è completato il riconoscimento tra Creusa e Ione e mentre Ione, non soddisfatto della spiegazione offertagli dalla madre a proposito della paternità divina, decide di andare ad interrogare Apollo, appare, sull'alto del tempio, Atena. La dea ha il

¹² Su questi oggetti legati alle tradizioni dell'autoctonia ateniese vd. DARAKI 1994, pp. 126-131.

¹³ L'indicazione del boschetto di allori, in cui Hermes dichiara di volersi nascondere, sembrerebbe una prova della sua presenza effettiva sulla scena e non sul *theologeion*, come talvolta si è supposto; cfr. il commento di M. Pellegrino a Euripide, *Ione*, in PELLEGRINO 2004, pp. 184-185 per una ricostruzione precisa delle posizioni degli studiosi. Questo dato drammaturgico confermerebbe, pertanto, anche l'idea di un Hermes fortemente umanizzato dal prologo euripideo.

compito di chiudere il dramma, in sostituzione del fratello Apollo, che ha preferito non presentarsi di fronte ai protagonisti «per non sentirsi rimproverare pubblicamente il passato»¹⁴. Ancora un atteggiamento vile di Apollo, sebbene Atena cerchi di giustificare il dio, proclamando che tutto era stato architettato in preparazione del bene finale. Peraltro, se Hermes si era autodefinito «servitore degli dèi» e appariva come il gregario di Apollo, Atena non occupa una posizione più nobile; la sua epifania è coerente con il ruolo esercitato nella sua città, come nume tutelare dell'autoctonia della casa regnante: «è progenie di Eretteo, è giusto che comandi la mia terra»¹⁵. Inoltre la dea giudica positivamente il comportamento di Apollo, affermando che il dio «ha regolato bene ogni cosa»¹⁶, poiché ha evitato a Creusa doglie dolorose e ha impedito che Ione morisse. Soprattutto, Atena è colei che sancisce la liceità della menzogna politica ai danni di Xuto e dell'intero popolo ateniese¹⁷. Nonostante il tentativo della dea di mostrare l'intero dramma come pensato e previsto dal fratello, per realizzare un finale positivo, restano, disseminate nel testo (e nella mente degli spettatori), le accuse che Creusa, Ione e il Coro rivolgono ad Apollo.

Al di là delle giustificazioni di Atena, rimane sull'intera vicenda la marca della *bia*, della forza violenta, che caratterizza l'operato di Apollo nei confronti di una fanciulla innocente¹⁸. In una tragedia connotata dalla *bia* e dal *dolos*, Atena «non è più colei che fonda la storia, ma quella che la confonde, che sostituisce la finzione alla verità, che controlla le coscienze con menzogne deliberate»¹⁹. Il finale dello *Ione* riporta l'attenzione del pubblico sulla scena politica contemporanea: nelle parole della dea sembra davvero di sentire l'eco dei discorsi della politica deteriorata, che scaricano sugli altri la giustificazione delle proprie responsabilità.

Le presenze sceniche di Hermes e di Atena sono dunque funzionali alla costruzione articolata della critica che investe Apollo, all'interno dell'intero corso della tragedia euripidea. La natura del dio dell'oracolo, presentata sotto una luce gravemente cupa nel corso del dramma attra-

¹⁴ Euripide, *Ione* 1558.

¹⁵ Euripide, *Ione* 1573-1574.

¹⁶ Euripide, *Ione* 1595.

¹⁷ Euripide, *Ione* 1601-1603: «Ora dunque non rivelare che questo è tuo figlio, affinché l'illusione prenda dolcemente possesso di Xuto e tu possa ritornare con il tuo bene, donna». Sull'autoctonia ateniese vd. LORAUX 1981, in particolare il capitolo *Créuse autochtone*, pp. 197-253.

¹⁸ È interessante rilevare che per ben tre volte, nello *Ione*, la descrizione dell'azione di Apollo su Creusa è accompagnata dall'uso del termine *bia*: vv. 11, 437, 1295. Un'altra occorrenza, da non sottovalutare, è messa in bocca a Ione, in una frase dai tratti gnomici: «Se ci impegnassimo con la forza contro il volere degli dèi, otterremmo beni sfavorevoli, donna» (v. 378). Gli uomini non possono nulla contro gli dèi, non è possibile usare violenza contro di loro: gli immortali, invece, possono, come mostra chiaramente la condotta di Apollo.

¹⁹ BELTRAMETTI 2002, pp. 256-257.

verso le parole dei personaggi, subisce un ulteriore scadimento nel prologo e nell'esodo, a causa delle spiegazioni che Hermes e Atena offrono al pubblico sul comportamento del loro fratello.

3. *Il ruolo di Dioniso nella rete degli inganni di Apollo*

Tra due divinità che delimitano gli estremi del dramma e un dio motore dell'intreccio drammaturgico che rifiuta di presentarsi dinanzi ai mortali, si fa spazio la presenza di un'altra figura divina, solo apparentemente di secondo piano, che assume una funzione tanto nella costruzione della vicenda, quanto nella considerazione di alcuni personaggi. La presenza di Dioniso in una tragedia delfica, che si svolge davanti al tempio apollineo, non deve sorprendere: nella realtà storica e culturale di Delfi, Apollo e Dioniso si dividono spazi sacri e compiti, all'interno di un più ampio panorama divino che vede partecipi anche le altre divinità²⁰. Il ruolo di Dioniso nel quadro del santuario delfico è espresso con chiarezza nel prologo delle *Eumenidi* di Eschilo, dove la Pizia afferma che il dio «possiede il territorio» di Delfi²¹.

Il *corpus* dei testi teatrali che la tradizione ci ha trasmesso è spesso attraversato dalla presenza delle cerimonie bacchiche, celebrate di notte dalle seguaci di Dioniso sul monte Parnaso²². In forme analoghe e, grosso modo, negli stessi anni, la ceramica attica testimonia la convivenza delle due divinità sul suolo delfico²³, come nella decorazione di un cratere a calice, a figure rosse, della fine del V secolo a.C., conservato oggi al Museo di San Pietroburgo, dove Apollo (con un ramo d'alloro) e Dioniso (barbuto, in ricco costume orientale) sono raffigurati nell'atto di porgersi la mano, ai lati di una palma e vicino all'*omphalós* delfico, circondati da un gruppo di satiri e menadi. Questo documento fissa, secondo le convenzioni dell'illustrazione ceramografica, un'immagine di concordia tra le due divinità e fa pensare a una forma di accoglienza riservata a Dioniso e al suo corteo da parte del signore dell'oracolo²⁴.

²⁰ L'autore che, sulla scia degli studi sul funzionamento del politeismo di G. Dumézil, ha maggiormente riflettuto sui rapporti tra le due divinità è M. Detienne, che ha però espresso la necessità di «dimenticare Delfi» per comprendere a fondo le relazioni tra Apollo e Dioniso, vd. DETIENNE 1998 e 2007. Sullo stesso soggetto vd. anche STRAUSS CLAY 1996.

²¹ Cfr. Eschilo, *Eumenidi* 24-26. Su questo passo, e sui problemi testuali in esso contenuti, cfr. le due diverse posizioni di MIRALLES 2001 e DAWE 2004.

²² Cfr. Eschilo, *Eumenidi* 24-26, Sofocle, *Antigone* 1146-1152, Aristofane, *Nuvole* 595-606, Euripide, *Ifigenia in Tauride* 1234-1283, Euripide, *Ione* 714-719, Euripide, *Fenicie* 202-260, Euripide, *Baccanti* 306-309, Aristofane, *Rane* 1211 ss.

²³ Negli ultimi anni del V sec. a.C., l'iconografia della ceramica attica registra un successo del repertorio delfico: la raffigurazione di Apollo e Dioniso, l'uno accanto all'altro, si alterna alla presenza del solo Apollo circondato dal tiaso bacchico, cfr. METZGER 1951, pp. 177-190. Sulla ceramica a soggetto dionisiaco, in epoca classica, vd. CARPENTER 1997.

²⁴ San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, St. 1807. Sul problema dei rapporti tra Dioniso e Apollo nel teatro euripideo e nelle fonti documentarie (tra le quali i frontoni del nuovo tempio delfico di Apollo e il *Peana* di Filodamo di Scarfeia) mi permetto di rimandare a MASSA 2006-2007 e, per il caso

Se Apollo è il grande assente della *pièce*, anche Dioniso attraversa il dramma con un'assiduità non sempre manifesta, ma anche ricca di risvolti culturali. La presenza di Dioniso si inserisce anche nella costruzione dello spazio drammaturgico: lo scenario delfico sembra, infatti, ripartito tra due diversi luoghi, entrambi marcati in senso rituale, il santuario davanti al quale si svolge la scena, e il monte Parnaso, a più riprese evocato come luogo connesso all'intreccio e come sede di pratiche rituali importanti. L'oracolo e il monte, con le sue cerimonie, non sono tanto due poli sacri tra loro indipendenti, quanto due realtà connesse e suscettibili di reciproche interferenze. Nonostante il monte e l'oracolo siano connotati diversamente, la critica spietata e feroce che investe Apollo e il suo oracolo, la tela della menzogna che avvolge Delfi e il suo dio, coinvolgono anche gli spazi abitati da Dioniso e dal suo seguito.

Due sono i ruoli importanti che Dioniso si trova a ricoprire: da un lato, è il dio che dovrebbe aver presieduto, con le sue feste, al concepimento di Ione da parte di Xuto, dall'altro lato, è il dio invocato dai corali delle donne, prima in un contesto delfico, poi in un contesto ateniese. In questo senso, l'analisi dello *Ione*, e in particolare dei suoi stasimi, permetterà di definire una geografia rituale che, muovendosi dalle grotte dell'Acropoli di Atene al Parnaso, e poi di nuovo nell'Attica, ma nella piana di Eleusi, farà emergere una fitta rete di relazioni tra Apollo e Dioniso, attraverso la mediazione del dio Pan.

Ma procediamo con ordine. Nel secondo episodio, in un dialogo segnato dal deciso movimento impresso dai tetrametri trocaici, Xuto, uscendo dalla consultazione dell'oracolo, riconosce in Ione suo figlio, così come gli era stato predetto dalla Pizia. Dopo un primo scambio di battute, la sticomitia si trasforma in *antilabé* e Ione cerca di comprendere come Xuto possa essere suo padre:

Io. Sei già venuto alla roccia pitica? XU. Sì, per le fiaccole di Bacco.

Io. Eri alloggiato da un prosseno? XU. Che tra le ragazze di Delfi...

Io. Ti ha introdotto nel tiaso, o come dici queste cose? XU. Sì, tra le
[menadi di Bacco.

Io. Ma eri sobrio oppure ubriaco? XU. Preso dai piaceri di Bacco.

Io. Questo è il momento in cui fui generato. XU. È stato il destino,
[figlio²⁵.

È Ione a condurre il dialogo. Domanda al padre, ancora presunto, se

specifico delle *Fenicie* di Euripide, a MASSA 2010.

²⁵ ΙΩ. Πυθίαν δ' ἤλθεσ πέτραν πρίν; ΞΟ. ἐς φανάς γε Βακχίου. / ΙΩ. προξένων δ' ἔν του κατέσχεσ; ΞΟ. ὅσ με Δελφίσιν κόραις... / ΙΩ. ἐθιάσευσ', ἦ πῶς τὰ δ' αὐδᾶς; ΞΟ. Μαινάσιν γε Βακχίου. / ΙΩ. ἔμφρον' ἢ κάτοινον ὄντα; ΞΟ. Βακχίου πρὸς ἡδοναίς. / ΙΩ. τοῦτ' ἐκεῖν'· ἴν' ἐσπάρημεν ΞΟ. ὁ πότμος ἐξήρην, τέκνον. Euripide, *Ione* 550-554.

si fosse già recato alla «roccia pitica», espressione che i traduttori sono soliti rendere semplicemente con «Delfi» oppure con «Pito», come se si trattasse di una metonimia. Rilevando, però, che con il termine πέτρα, nello *Ione*, si indica frequentemente il monte Parnaso, si può evincere che il luogo dionisiaco di Delfi è connotato dall'epiteto apollineo *pythia*. Tanto più che Xuto risponde, facendo riferimento alle φανὰς βακχίου, alle «fiaccole di Bacco», vale a dire ad alcune cerimonie che si svolgevano in onore del dio. Il termine φανή è scarsamente attestato, rispetto ai più comuni δαΐς e λαμπάς, che indicano le fiaccole usate tanto per diversi rituali, quanto per la semplice illuminazione e i segnali di guerra. Le uniche due altre attestazioni sono un frammento che la tradizione ha tramandato come esiodeo, dal significato poco chiaro²⁶ e, soprattutto, un verso del *Reso*, dove la Musa *ex machina* ricorda il ruolo di Orfeo come rivelatore delle «fiaccole dei misteri indicibili» (μυστηρίων τε τῶν ἀπορρήτων φανάς)²⁷. Si rivela pertanto il legame tra φανή e l'ambito rituale e forse anche iniziatico. Non si dimentichi, a questo proposito, che alcuni testi tardi si riferiscono a Φάνης, come una divinità mistica, evocata dagli insegnamenti di Orfeo: talvolta Fanes si presenta come uno degli epiteti di Dioniso²⁸ o di Protogono, figlio di Ètere²⁹, talvolta invece è una divinità autonoma.

Sembra pertanto chiaro che si faccia riferimento, in questo passo, alle cerimonie che vedevano protagonista, anche nella realtà storica, le tiadi di Delfi. Un elemento però appare discriminante: le informazioni in nostro possesso in relazione ai culti dionisiaci a Delfi mostrano una sostanziale omogeneità nell'attribuzione alle donne di un ruolo esclusivo. È ciò che emerge sia dal teatro di V secolo, sia dalle testimonianze dell'età imperiale romana, in particolare di Plutarco e Pausania: soltanto a collegi di donne (attiche e/o delfiche) è affidato il compito di celebrare Dioniso, così come vuole anche il mito³⁰. Ciò non significa che, come sosteneva Louis Gernet, «le ménadisme est chose féminine»³¹: la presenza degli uomini nelle pratiche culturali dionisiache può essere provata anche per l'epoca classica, come gli studi di Anne-Françoise Jaccottet

²⁶ Esiodo, fr. 121 Merkelbach-West.

²⁷ Euripide, *Reso* 943. Per quanto riguarda questo verso piuttosto problematico, sono state avanzate diverse ipotesi sui «misteri» ai quali il drammaturgo potrebbe fare riferimento: tuttavia non è facile trovare una soluzione condivisa. Il fatto che la Musa stia mettendo in evidenza l'importanza del legame tra Atene e la Tracia farebbe pensare che si tratti dei misteri di Eleusi o di quelli – meno famosi – di Agria; cfr. Plichon 2001, in particolare pp. 11-14. In generale sulle testimonianze dei culti, a cui fa riferimento la Musa nel *Reso*, vd. Graf 1974.

²⁸ Cfr. fr. 237, 2-4 Kern.

²⁹ Cfr. *Inni Orfici* VI, 8: «conducendo la splendida luce sacra, da cui ti chiama Phanes (λαμπρὸν ἄγων φάος ἄγνων, ἀφ' οὗ σε Φάνητα κικλήσκω)». Si noti anche come, in questo verso, si insista sulla connessione tra Φάνης e φάος.

³⁰ Si veda a questo proposito Villanueva Puig 1986 e 2009.

³¹ Cfr. Gernet 1953, p. 383.

hanno messo chiaramente in evidenza³². Non si può negare, però, che da un lato, le testimonianze tragiche di V secolo parlino sempre di ritualità femminili sul monte Parnaso e, dall'altro, che anche gli autori dei primi secoli della nostra era (in particolare Plutarco e Pausania) si riferiscano alle tiadi come al gruppo preposto alla ritualità dionisiaca in terra delfica. E anche il dialogo tra Ione e Xuto conferma questa impressione. Quando Xuto afferma di essere stato «tra le ragazze di Delfi», Ione risponde, preso da un moto di stupore, con un'altra domanda, al fine di avere spiegazioni più dettagliate: «[un prosseno] ti ha introdotto nel tiaso?». Il verbo *θιασεύω*, pur nell'ambito ristretto delle scarse occorrenze del termine, ha una forte connotazione rituale, che non si può sottovalutare³³; tale contesto induce ad ipotizzare che Ione sia sorpreso di questo fatto, e non che lo reputi una prassi comune. A questo punto, Xuto accenna al fatto di aver preso parte ai riti «con le menadi di Bacco», sottolineando ancora una volta e allontanando ogni dubbio sull'identità sessuale delle seguaci del dio. Se tutto ciò è vero, Xuto non ha partecipato a cerimonie diverse da quelle delle tiadi, ma si è introdotto con l'inganno, grazie alla conoscenza e alla complicità di un prosseno³⁴.

Secondo la versione che l'oracolo vuole venga diffusa e creduta, Ione, il trovatello di Apollo, è venuto al mondo sotto la luce di Dioniso, durante una cerimonia che rappresenta un'infrazione del rituale stabilito. Non è un caso che Xuto decida di recarsi sul monte Parnaso per celebrare sacrifici a Dioniso, in segno di gratitudine per il dono del figlio³⁵. Attraverso il sangue colato tra le aspre rocce del Parnaso, Dioniso dovrebbe ricevere il giusto compenso, per essere stato il nume tutelare della fertile unione.

Ione, pertanto, si rivela generato se non da una vera e propria violenza fisica, come quella che ha subito la reale madre Creusa, almeno da una violazione minore, forse frequente e ben tollerata, di un codice festivo. Il mito della nascita di Ione prevede, tanto nella versione autentica, raccontata da Hermes nel prologo, quanto nella spiegazione che Xuto si è data del responso ricevuto dall'oracolo, l'attribuzione di un ruolo ad una delle divinità importanti di Delfi. Apollo e Dioniso, le grotte ateniesi delle pendici dell'Acropoli e le rupi delfiche, si spartiscono, all'interno del complesso intreccio euripideo, la responsabilità della nascita di Ione³⁶.

³² Cfr. JACCOTTET 1998 e 2003.

³³ Si vedano infatti Euripide, *Baccanti* 75 e 379, cfr. anche Strabone, XII, 4, 3.

³⁴ Sull'azione di Xuto durante le feste di Delfi si vedano le riflessioni di M.S. Mirto, che afferma che «lo stupro occasionale parrebbe una trasgressione non insolita tra i giovani aristocratici» (MIRTO 2009, pp. 41-43); si veda anche l'appendice del volume dedicata a *Stupro e adulterio nel diritto attico e sulla scena euripidea*, pp. 63-74.

³⁵ Euripide, *Ione* 1125-1127.

³⁶ Nel suo commento, M.S. Mirto sostiene che «l'episodio del concepimento di Ione sarebbe accaduto a Delfi in assenza di Apollo e sotto l'egida di Dioniso» (MIRTO 2009, p. 277): la studiosa infatti

4. *La geografia rituale dello Ione: le grotte, il monte, le danze femminili*

Per comprendere il ruolo di Dioniso nello *Ione*, è importante ora volgere lo sguardo ai canti del Coro. Da questo momento, infatti, le donne ateniesi propongono un'insistita rievocazione della figura del dio, diversa da quella proposta, in precedenza, dai personaggi: il dio non è mai incolpato di aver presieduto al concepimento di Ione, ma anzi viene immediatamente difeso da una simile accusa. Le donne ateniesi sono convinte che si tratti di un tentativo di coprire un complotto ben preciso per emarginare Creusa, colei che è portatrice della legalità autoctona e del potere di Atene. Ritorna, dunque, ancora una volta, il motivo della menzogna: Dioniso, la sua ritualità, che il complotto di Xuto voleva coinvolgere, vengono messi al riparo da eventuali accuse, che sono mosse invece all'istituzione oracolare apollinea.

Il secondo stasimo si apre con la previsione di un triste destino per la principessa sterile, quando saprà che solo Xuto tornerà ad Atene con un figlio. Il Coro, però, non si fida dell'oracolo e la strofe si chiude ancora con un riferimento al tema chiave del *dolos*, che preannuncia l'ipotesi del vecchio pedagogo, all'inizio del terzo episodio, quando si penserà ad un preciso piano architettato da Xuto, per rimediare alla sterilità della moglie³⁷. L'antistrofe è segnata dall'odio e dal desiderio di morte per un giovane che farà soffrire Creusa e dall'insopportabile pensiero della felicità del novello padre e del novello figlio³⁸. Questo sostrato di ostilità e di consapevolezza dell'inganno aprono la strada all'invocazione che chiude il corale, indirizzata alle rupi del Parnaso e alla loro divinità:

ἰὼ δειράδες Παρνασοῦ πέτρας
 ἔχουσαι σκόπελον οὐράνιον θ' ἔδραν,
 ἵνα Βάκχιος ἀμφιπύρους ἀνέχων πεύκας
 λαιψηρὰ πηδᾶ νυκτιπόλοισ ἄμα σὺν Βάκχαις.
 μή <τί> ποτ' εἰς ἐμὰν πόλιν ἵκοιθ' ὁ παῖς,
 νέαν δ' ἀμέραν ἀπολιπὼν θάνοι³⁹.

Il Coro rivolge la sua supplica ai sacri luoghi montani, sede di Dioniso e del suo seguito di baccanti. Potrebbe essere lecito domandarsi perché

sostiene che la mancata presenza del dio dell'oracolo si spieghi con «la divisione del potere e l'alternanza tra i due fratelli divini» a Delfi (p. 276). L'ipotesi si scontra però con alcuni dati documentali, poiché l'esistenza di un'alternanza a Delfi fra i due fratelli divini è sostenuta soltanto da Plutarco, *Sulla E a Delfi* 9, 388e (vd. anche 9, 389c). Sul problema della compresenza di Apollo e Dioniso nel santuario pitico vd. MASSA 2006-2007, in particolare pp. 79-81.

³⁷ Euripide, *Ione* 692-694: «Inganno e astuzia possiede il figlio nutrito con sangue straniero. Chi non comprende queste cose?».

³⁸ Cfr. Euripide, *Ione* 712.

³⁹ Euripide, *Ione* 714-720: «Gioghi e rupi del Parnaso, / picco celeste dimora, / dove si slancia Dioniso agilmente stringendo / tra le mani fiaccole, con le baccanti amiche della notte, / che mai giunga ad Atene il figlio, / muoia, chiuda la sua giovane stagione».

le donne ateniesi preghino proprio il dio e il luogo, in nome del quale e nel quale dovrebbe essere avvenuto il concepimento di Ione, del giovane che tanto odiano. Ma è evidente che le donne non hanno creduto neppure per un attimo all'oracolo vaticinato da Apollo, come nella strofe avevano già anticipato. La loro disperazione le conduce, invece, a una supplica nell'unica direzione per la quale provano un sentito e sacro rispetto: il Parnaso di Dioniso, sede di una ritualità femminile nella quale probabilmente potevano riconoscersi. Nella prospettiva delle donne, infatti, i rituali dionisiaci si ricoprono di una pratica di sacralità autentica, priva del *dolos* che caratterizza tutte le azioni divine. Non si potrebbe, però, comprendere fino in fondo la natura di tale invocazione, se non si procedesse ad un confronto con l'epodo dello stasimo precedente, dedicato alla rupe ateniese di Pan:

ὦ Πανὸς θακίματα καὶ
 παραυλίζουσα πέτρα
 μυχῶδεςι Μακραίς,
 ἵνα χορὸς στειβῶσι ποδοῖν
 Ἄγλαύρου κόραι τρίγονοι⁴⁰.

I versi fanno riaffiorare la memoria del mito delle figlie di Aglauro, del loro compito di trasportare la misteriosa cesta, consegnata dalla dea Atena. L'episodio mitico veniva riproposto ad Atene, ogni anno, attraverso la celebrazione delle Arreforie, che coinvolgeva alcune fanciulle della città⁴¹. A questi versi fa seguito l'allusione alla violenza di Apollo contro una fanciulla, di cui ancora il Coro non conosce l'identità, proprio in questi antri sacri al dio Pan.

Prima di proseguire nel parallelismo tra gli epodi degli stasimi primo e secondo, è necessario aprire una parentesi sugli *antroi*, che si trovavano alle pendici dell'Acropoli di Atene⁴². Il fianco nord-ovest dell'Acropoli, nella regione dal nome Alte Rocce (Μακραί), ospitava una serie di aperture, all'interno delle quali si onoravano diverse divinità. In questo luogo impervio, che costituisce un *limen* rispetto alla centralità della *polis*, non poteva mancare il culto di Pan che, in virtù della sua natura, segnava proprio l'opposizione agli edifici dell'Acropoli, come peraltro

⁴⁰ Euripide, *Ione* 492-496: «Dimora di Pan, / rupe vicina alle Alte Rocce / traforate di grotte, dove / su verdi distese intrecciano una danza / le tre figlie di Aglauro».

⁴¹ La relazione tra mito ateniese delle Aglauridi e festa delle Arreforie è stato studiato da BURKERT 1974.

⁴² Gli antri, come luoghi di venerazione di potenze divine, sono attestati a partire da Omero: in *Odissea* XIII, 102-112 si può leggere la descrizione dell'antro delle Ninfe, a Itaca, dove Odisseo nasconde – su consiglio di Atena – i doni offertigli dai Feaci. Anche se molto lontano dall'età di Euripide, può essere estremamente interessante leggere il ricco commento di Porfirio al brano omerico; cfr. l'edizione di Porfirio di SIMONINI 1980. Sul ruolo delle grotte, alle pendici dell'Acropoli, vd. BRONEER 1960 e BOUSQUET 1964.

mostra con chiarezza Aristofane nella *Lisistrata*, dove si esplicita la necessità di procedere ad una purificazione per chi si è addentrato nella grotta di Pan⁴³. Questo spazio di confine, liminale, Pan lo divideva con altre divinità, fra cui anche Apollo. A questo proposito i canti corali dello *Ione* sono particolarmente chiari, poiché non fanno differenza, quando parlano delle Alte Rocce, fra grotta di Pan (vv. 492 ss.) e grotta di Apollo (v. 285). Il legame tra le due divinità, nella tragedia euripidea, si fa ancora più esclusivo se si pone attenzione anche al lessico utilizzato e, in particolare, al termine ἄδυτον. Con tale sostantivo, Euripide designa – come è ovvio – il tempio di Apollo (vv. 662 e 1309), ma anche – ed è questo il dato interessante – la caverna di Pan sull'Acropoli: «Là ci sono il sacrario e gli altari di Pan (ἔνθα Πανὸς ἄδυτα καὶ βωμοὶ πέλας, v. 938)», spiega il vecchio Pedagogo quando Creusa gli domanda se conosca il luogo detto Alte Rocce. Si fa, dunque, riferimento agli ἄδυτα e ai βωμοὶ di Pan, giovandosi di due termini che abitualmente definiscono l'architettura templare.

Se Euripide può permettersi questo spostamento semantico, è perché – nella realtà culturale di V secolo – la grotta non è altro che il “tempio”, il “santuario” che veniva dedicato a questo dio. Pan non possiede, a causa della sua specifica e particolare natura, fuori dall'Arcadia, templi canonici, poiché gli uomini preferiscono aprire fessure nella roccia – ove la natura non avesse di per sé già provveduto – e creare una grotta culturale, piuttosto che elevare un edificio, come per le altre divinità⁴⁴.

Da un punto di vista testuale, lo scambio di un termine così evocativo come ἄδυτον pone in stretta relazione le due divinità, senza però creare un caso isolato o incomprensibile. Se si passano in rassegna le grotte, sede di culto, della Grecia classica, si può notare con una certa insistenza che gli *ex voto* hanno come punti di riferimento Pan e le Ninfe, in primo luogo, ma anche Apollo: così è, ad esempio, a Vari, nell'Antro Coricio di Delfi e ad Atene⁴⁵.

Questa vicinanza rituale tra Apollo e Pan sembra un elemento in più per ricostruire la complessità della figura del dio di Delfi, che occupa anche le zone ai confini di quella civiltà garantita dalla *polis* e che va oltre l'immagine che spesso gli è stata attribuita⁴⁶.

⁴³ Aristofane, *Lisistrata* 911-913: «Cinesia: Mi sembra che la grotta di Pan vada bene. Mirrina: E come faccio a purificarmi per tornare all'Acropoli? Cinesia: Non c'è problema; puoi lavarti alla (fonte) Clessidra».

⁴⁴ Come si sa, dalla testimonianza di Erodoto VI, 105 ss., il culto di Pan si espanse fuori dall'Arcadia solo all'inizio del V secolo, quando gli Ateniesi ne importarono il culto. Ciò che è interessante è che la descrizione di Pausania mostra che in Arcadia, diversamente dal resto del territorio ellenico, non esistevano grotte in onore di Pan, ma veri e propri templi: per una ricca e dettagliata ricerca religiosa sul culto di Pan vd. BORGEAUD 1979.

⁴⁵ Sulle divinità venerate nelle grotte vd. AMANDRY 1984.

⁴⁶ Il ruolo di divinità dei margini è tipica anche della sorella di Apollo, Artemide, che si pone

Se da una parte, nello *Ione*, si afferma una contiguità – almeno culturale e spaziale – tra Apollo e Pan, dall'altra parte, gli stasimi, da cui si era partiti, mettono in luce un parallelismo tra la *πέτρα* di Pan, ad Atene, e le *πέτραι* di Dioniso, a Delfi.

L'analogia tra i due epodi si rivela tanto da un punto di vista formale (l'apostrofe alle località rocciose: vv. 492-494 e vv. 714-715; il locativo *ἴνα* per introdurre scene segnate dal movimento della danza di ragazze: vv. 495-502 e vv. 716-719; forte emotività, compassione e odio: vv. 507-508 e vv. 721-724)⁴⁷, quanto da un punto di vista contenutistico. Anche se non è nominato direttamente da Euripide, l'evocazione della grotta ateniese di Pan, collegata al monte di Delfi, non può non portare alla memoria l'Anfro Coricio, che già Eschilo e Sofocle avevano collegato anche a Dioniso e ai suoi riti⁴⁸. Il Parnaso, come il pendio dell'Acropoli, è un luogo extra-scenico di estrema rilevanza, nell'economia drammaturgica, dove si consumano (o si crede che si siano consumati) snodi essenziali dell'intreccio dello *Ione*. La sua presenza incombe sulla scena, con continui rimandi che ricordano – seppure non con la medesima intensità – il ruolo che il Citerone avrà nelle *Baccanti* euripidee. Il Parnaso appare parte integrante del santuario pitico e il loro stretto legame è assicurato dal duplice riferimento alla fonte Castalia che, sgorgando dalle cime dionisiache del monte e scorrendo lungo la Via Sacra fino al tempio apollineo, assurge a simbolo del rapporto tra i due luoghi e soprattutto tra i suoi dèi tutelari⁴⁹.

Pertanto il parallelismo tra Atene e Delfi si avverte anche nella descrizione di questi luoghi selvaggi, sede di riti segreti, che rimandano a una marginalità non del tutto integrata alla dimensione ufficiale del santuario pitico e dell'Acropoli ateniese: non è un caso che il Parnaso e le Alte Rocce siano lo scenario reale e lo scenario presunto del concepimento di Ione, sui quali aleggiano, rispettivamente, Dioniso e Apollo.

Ricapitolando, pertanto, l'area delfica è suddivisa, nella *pièce*, tra spazio scenico (il santuario) ed extra-scenico (il Parnaso), sui quali dominano rispettivamente Apollo e Dioniso: i due ambiti rappresentano anche due diverse dimensioni temporali, vale a dire rispettivamente il presente e il passato. Di Atene, invece, luogo solo evocato e mai rappresentato in scena, Euripide rammenta gli ambienti più oscuri e ambigui,

a difesa di tutte le situazioni di passaggio, siano esse zone territoriali, o precisi momenti della vita umana, cfr. VERNANT [1986] 1987.

⁴⁷ La costruzione parallela della parte finale dei due corali è stata messa in evidenza da LEE 1997, p. 240.

⁴⁸ Cfr. Eschilo, *Eumenidi* 22 ss. e Sofocle, *Antigone* 1125 ss. Sulle possibili relazioni tra il culto di Dioniso e quello dell'Anfro Coricio vd. McINERNEY 1997. Più in generale, sulle relazioni tra Dioniso e gli antri, che si svilupparono soprattutto nell'età ellenistica, vd. BOYANCÉ 1960-1961 e SOURVINOU-INWOOD 2005.

⁴⁹ Sulle testimonianze – archeologiche e letterarie – della fonte Castalia cfr. PARKE 1978.

ovvero, da un lato, le pendici rocciose dell'Acropoli e dall'altro, le cerimonie dei riti eleusini:

αἰσχύνομαι τὸν πολὺ-
 μνον θεόν, εἰ παρὰ Καλλιχόροισι παραίς
 λαμπάδα θεωρὸς εἰκάδων
 ἐννύχιον ἄυπνος ὄψεται,
 ὅτε καὶ Διὸς ἀστερωπὸς
 ἀνεχόρευσεν αἰθήρ,
 χορεύει δὲ σελάνα
 καὶ πεντήκοντα κόραι⁵⁰.

Il πολύμυμον θεόν è il Dioniso celebrato ad Eleusi, quando, durante le Icadei, il ventesimo giorno del mese Boedromione, si svolgeva una processione che congiungeva il Ceramico di Atene al santuario di Eleusi⁵¹. Nella descrizione euripidea, sono palesi le analogie con le cerimonie del Parnaso: la dimensione notturna, associata a quella della danza, le fiaccole che portano la luce del dio, la fonte purificatrice. Da un certo punto di vista, tale nesso è rafforzato dal fatto che anche Eleusi condivide lo statuto di marginalità dell'altura delfica: infatti, pur rientrando nella sfera di influenza della città di Atene, la sede degli importanti misteri demetriaci non ne è direttamente parte integrante.

Grotte di Pan e Apollo sull'Acropoli di Atene, monte di Dioniso a Delfi, riti in onore di Dioniso ad Eleusi, costituiscono la mappa dei luoghi sacri ricostruita dal coro di donne ateniesi, che possedevano, peraltro, i requisiti necessari per un'eventuale partecipazione a tali cerimonie. Tra questi siti corre un *fil rouge* di ritualità femminile, fondata su musica e danza nella notte sacra, che intreccia le caratteristiche culturali delle divinità, in quei luoghi venerate, fino a rappresentarle con le medesime immagini. Una geografia sacra, dunque, come si diceva più sopra, che è anche una geografia simbolica dei rapporti tra Apollo e Dioniso: una volontaria rappresentazione che tende a rappresentare la coabitazione e il contatto tra le due divinità⁵². Pan, Apollo e Dioniso condividono alcuni ambiti di influenza e questa prospettiva di interscambiabilità e di sdoppiamento dei tratti divini, che è un dato intrinseco alla natura del *pantheon* greco, subisce un processo di enfattizzazione nell'ambito della tragedia.



⁵⁰ Euripide, *Ione* 1074-1082: « Mi vergogno per il dio molto celebrato / da inni, se presso le acque di Callicoro / vedrà, spettatore senza sonno, / la fiaccolata notturna delle Icadei, / quando anche il cielo stellato / di Zeus entrerà nella danza / e anche la luna danzerà / e le cinquanta figlie [di Nereo]».

⁵¹ Sulle Icadei cfr. *Inno Omerico a Dioniso* XXVI, 7.

⁵² Anche nelle tragedie sofoclee le tre divinità sono associate per i loro famosi rapporti con gli spazi aperti e con il seguito di un corteo femminile: cfr. Sofocle, *Aiace* 694-695 ed *Edipo Re* 1008-1019.

Il legame che si stringe tra Apollo e Dioniso è certo dovuto alla loro compresenza nel panorama di Delfi, dove si spartiscono gli ambiti di intervento. Ma, per un attimo, le loro personalità si confondono: per mezzo della relazione che instaurano con Pan si mette in luce come essi agiscano nello stesso modo, oltre che nei medesimi scenari, e come subiscano un processo di attenuazione delle loro particolari prerogative.

La compromissione di Creusa con Apollo, infatti, viene giocata e scambiata con la compromissione presunta di Xuto con l'ambito delle cerimonie notturne dionisiache. Così il mito della nascita di Ione prevede, tanto nella versione autentica, raccontata da Hermes nel prologo, quanto nella spiegazione che Xuto si è data del responso ricevuto dall'oracolo, l'attribuzione di un ruolo ad una delle divinità importanti di Delfi. Apollo e Dioniso, le grotte ateniesi, luogo della violenza apollinea su Creusa, e le rupi delfiche, sede degli *orgia* bacchici cui aveva partecipato Xuto, si spartiscono, all'interno del complesso intreccio euripideo, la responsabilità della nascita di Ione.

Nel descrivere i ruoli delle divinità dello *Ione*, si era fatto riferimento anche al peso dell'eredità delle *Eumenidi* e del sostanziale ribaltamento delle certezze che quella tragedia aveva stipulato. Eschilo, nonostante nell'*incipit* del suo dramma avesse dato spazio a tutte le potenze del santuario delfico, in particolare con quell'invocazione a Dioniso che costituiva, per noi, la prima testimonianza della presenza dionisiaca in quel luogo, aveva proceduto a rappresentare un Apollo oracolare giusto, malgrado tutto e tutti, veridico, protettore di Oreste. Nella scena delle *Eumenidi*, però, dopo quel riferimento prezioso ma marginale, non c'è più spazio per altre divinità.

In Euripide, il panorama delfico appare più complesso: nello *Ione*, accanto ad un Apollo messo sotto accusa, screditato nella sua funzione oracolare (nonostante l'intervento finale di Atena), emerge l'importanza ricoperta da Dioniso e dai suoi culti sul Parnaso. Un'importanza che assume i tratti più evidenti, in virtù dell'ambientazione della tragedia che dovrebbe far concentrare l'attenzione unicamente sul dio di Delfi. Le differenze degli ambiti divini, però, che Eschilo aveva stabilito con certezza, sono sottoposte da Euripide a un ripensamento generale, che tende a confondere gli spazi di Apollo e quelli di Dioniso, sotto il segno comune degli ambienti rocciosi, in particolare alle pendici del Parnaso.

ABSTRACT

The article analyses the role played by the divinities in Euripides' Ion. Both the gods on stage, like Hermes and Athena, who open and conclude the play, and the gods who do not appear on stage, such as Apollo and Dionysus, who are nonetheless continuously evoked by the characters of the drama and by the chorus, are here taken into consideration. In particular, an interpretation of Dionysus' role in Apollo's net of deceit is considered, where Apollo tries to preserve his honour and to maintain the Athenian autochthony. This way, the ritual geography deriving from the choral songs is analysed.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AMANDRY 1984

P. Amandry, *Le culte des Nymphes et de Pan à l'Antre Corycien*, «Bulletin de Correspondance Hellénique», Supplément IX, *L'Antre Corycien II* (1984), pp. 395-425.

BELTRAMETTI 2002

A. Beltrametti (a cura di), *Euripide. Le tragedie*, Torino, Einaudi, 2002.

BELTRAMETTI 2005

A. Beltrametti, *La vena comica. Extrema ratio o principium sapientiae?*, «Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica» XX (2005), pp. 87-113.

BOMMELAER 1991

J.-F. Bommelaer, *Le Guide de Delphes. Le site*, Paris, École Française d'Athènes, 1991.

BORGEAUD 1979

Ph. Borgeaud, *Recherches sur le dieu Pan*, Genève, Institut Suisse de Rome, 1979.

BOUSQUET 1964

J. Bousquet, *Delphes et les Aglaurides d'Athènes*, «Bulletin de Correspondance Hellénique» LXXXVIII (1964), pp. 655-75.

BOYANCÉ 1960-1961

P. Boyancé, *L'Antre dans les Mystères de Dionysos*, «Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia» XXXIII (1960-1961), pp. 107-127.

BRONEER 1960

O. Broneer, *Notes on Three Athenian Cult Places*, «Archaiologiké Ephemeris» IC (1960), pp. 54-67.

BURKERT 1974

W. Burkert, *La saga delle Cecropidi e le Arreforie: dal rito di iniziazione alla festa delle Panatenee*, in M. Detienne (a cura di), *Il mito. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1974, pp. 23-50.

BURKERT [1977] 2003²

W. Burkert, *La religione greca di epoca arcaica e classica* [Stuttgart – Berlin – Köln, 1977] trad. it., Milano, Jaca Book, 2003².

BURNETT 1971

A.P. Burnett, *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1971.

CARPENTER 1997

Th.H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1997.

CLAVO 2002

M. Clavo, *Gorgias y el final del Ión de Eurípides*, «Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica» XVIII (2002), pp. 21-38.

DARAKI 1994

M. Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, Paris, Flammarion, 1994.

DAWE 2004

R. Dawe, *Pseudo-Aeschylus: Agamemnon 1630-1673; Eumenides 24-26*, «Lexis» XXII (2004), pp. 117-127.

DETIENNE [1998] 2002

M. Detienne, *Apollo col coltello in mano. Un approccio sperimentale al politeismo greco* (ed. or. Paris 1998) trad. it., Milano, Adelphi, 2002.

DETIENNE 1998

M. Detienne, *Oublier Delphes entre Apollon et Dionysos*, «Gradhiva» XXIV (1998), pp. 11-20.

DETIENNE 2007

M. Detienne, *Les dieux d'Orphée*, Paris, Gallimard, 2007.

DÜRRENMATT [1985] 1988

F. Dürrenmatt, *La morte della Pizia* (Zürich 1985), trad. it. di R. Colorni, Milano, Adelphi, 1988.

GERNET 1953

L. Gernet, *Dionysos et la religion dionysiaque. Éléments hérités et traits originaux*, «Revue des Études Grecques» LXVI (1953), pp. 377-395.

GRAF 1974

F. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, Berlin, De Gruyter, 1974.

GRAF 2009

F. Graf, *Apollo*, London – New York, Routledge, 2009.

JACCOTTET 1998

A.-F. Jaccottet, *L'impossible bacchant*, «Pallas» XLVIII (1998), pp. 9-18.

JACCOTTET 2003

A.-F. Jaccottet, *Choisir Dionysos. Les associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme*, Zürich, Akanthus, 2003, vol. I, pp. 71-99.

LEE 1997

K.H. Lee (ed.), Euripides, *Ion*, Warminster, Aries & Phillips, 1997.

LORAUX 1981

N. Loraux, *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, Maspéro, 1981.

MASSA 2006-2007

F. Massa, *Dioniso e Apollo dal teatro attico alla cultura imperiale: i tratti salienti di un complesso quadro documentario*, «Mythos. Rivista di Storia delle Religioni» I n.s. (2006-2007), pp. 77-92.

MASSA 2010

F. Massa, *Étrangères et pèlerines: quel monde pour les femmes phéniciennes? (Euripide, Phéniciennes 202-260)*, in I. Milliat-Pilot (éd.), *Texte du Monde – Monde du Texte*, Grenoble, Millon, 2010, pp. 151-163.

MCINERNEY 1997

J. McInerney, *Parnassus, Delphi and the Thyiades*, «Greek Roman and Byzantine Studies» XXXVIII, 3 (1997), pp. 263-283.

METZGER 1951

M. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*, Paris, E. De Boccard, 1951.

MIRALLES 2001

C. Miralles, *Dioniso nel prologo delle Eumenidi*, «Lexis» XIX (2001), pp. 15-20.

MIRTO 2009

Euripide, *Ione*, introduzione, traduzione e commento di M.S. Mirto, Milano, Rizzoli, 2009.

- PARKE 1978
H.W. Parke, *Castalia*, «Bulletin de Correspondance Hellénique» CII (1978), pp. 199-219.
- PELLEGRINO 2004
Euripide, *Ione*, a cura di M. Pellegrino, Bari, Palomar, 2004.
- PLICHON 2001
C. Plichon, *Le Rhésos et l'orphisme*, «Kernos» XIV (2001), pp. 11-21.
- SIMONINI 1980
Porfirio, *L'antro delle Ninfe*, a cura di L. Simonini, Milano, Adelphi, 1980.
- SOURVINOU-INWOOD 2005
Ch. Sourvinou-Inwood, *Hylas, the Nymphs, Dionysos and Others: Myth, Ritual, Ethnicity*, Martin P. Nilsson Lecture on Greek Religion, delivered 1997 at the Swedish Institute at Athens, Stockholm, P. Åstroms, 2005.
- STRAUSS CLAY 1996
J. Strauss Clay, *Fusing the Boundaries. Apollo and Dionysos at Delphi*, «Metis» XI (1996), pp. 83-100.
- SUSANETTI 2002
D. Susanetti, *Il letto di Zeus: mimesi, tradizione e scrittura in alcune scene di Euripide*, «Prometheus» XXVIII, 1 (2002), pp. 119-138.
- SUSANETTI 2005
D. Susanetti, *Ione e i fantasmi del mito*, «Seminari Romani» VIII, 2 (2005), pp. 167-195.
- VERNANT [1986] 1987
J.-P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia* (Paris 1986), trad. it., Bologna, Il Mulino, 1987.
- VILLANUEVA PUIG 1986
M.-Ch. Villanueva Puig, *À propos des Thyiades de Delphes*, in *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes*. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome (Rome, 24-25 mai 1984), Roma, École française de Rome, 1986, pp. 31-51.
- VILLANUEVA PUIG 2009
M.-Ch. Villanueva Puig, *Ménades. Recherches sur la genèse iconographique du thiasse féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaïque*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

MATTIA DE POLI

Un Ciclope a banchetto. Nota a Euripide, *Ciclope* 360

1. Nel *Ciclope* di Euripide, alla fine del primo episodio Polifemo entra nel suo antro, preannunciando di voler fare di Odisseo e dei suoi compagni il proprio banchetto. Il coro dei satiri rimane all'esterno e, cantando, evoca quanto verosimilmente accade nello spazio retroscenico. Nello stasimo è riconoscibile una struttura responsiva, articolata in strofe, mesodo e antistrofe¹, ma molti editori sono stati costretti a segnalare una lacuna alla fine dell'antistrofe, per la mancanza di una sequenza corrispondente al v. 360. Quest'ultimo, d'altra parte, pone altri due problemi: uno ermeneutico, legato al complemento *δασυμάλλῳ ἐν αἰγίδι*, e uno ecdotico, relativo alla lezione trādita *καίνόμενα* che viene generalmente corretta nel participio *κλινομένῳ* (Reiske).

2. Il complemento di luogo *ἐν* + dativo indica inequivocabilmente uno stato ma si presta a descrivere situazioni differenti. Nei vv. 535-541 della *Teogonia* di Esiodo viene raccontato l'episodio del sacrificio compiuto da Prometeo a Mecone: il figlio di Iapeto, dopo aver ucciso un grosso bue, ne divide le carni e le interiora dalle ossa, nascondendo le prime *ἐν ῥίνῳ*, «in una pelle» (Esiodo, *Teogonia* 539, trad. G. Arrighetti), nel ventre del bovino come in un insaccato, e avvolgendo le altre con il grasso dell'animale. Prometeo riuscì così a ingannare Zeus che, di fronte alla scelta, si orientò verso la parte che sembrava più succulenta ma che in realtà era meno sostanziosa.

Masaracchia (1994, pp. 48-54) esclude che nel *Ciclope* euripideo «il cannibalismo di Polifemo poggi su una raffinatezza culinaria». Egli ritiene necessario conservare il trādito *καίνόμενα* nel significato di «tagliate a pezzi» (*scil.* le membra degli stranieri) e, immaginando una sequenza di sacrificio e banchetto secondo «un costume di vita più volte descritto in Omero», interpreta le parole *δασυμάλλῳ ἐν αἰγίδι* alla luce di una diversa possibile lettura dell'espressione *ἐν ῥίνῳ* (Esiodo, *Teogonia* 539): «su una pelle»². Dunque, il Ciclope non preparerebbe

¹ Alcuni editori hanno considerato i vv. 361-367 come un efimnio piuttosto che come un mesodo e li hanno ripetuti identici dopo l'antistrofe (vv. 368-374): per tale questione si rinvia al § 6 *infra*.

² Vd. «on the skin», trad. G. Most.

un insaccato o un involtino³ ma, nelle vesti di κρεανόμος (v. 245)⁴, userebbe la pelle come superficie di appoggio per tagliare le carni.

Questa proposta di lettura, d'altra parte, si scontra con la presenza nel dramma satiresco dell'aggettivo δασύμαλλος. Esso è ripreso dal nono libro dell'*Odissea*, dove è usato per descrivere i montoni di cui si serve Odisseo per far uscire i compagni dall'antro di Polifemo (Omero, *Odissea* IX, 425: οἷες ... δασύμαλλοι): il manto lanoso consente agli uomini di restare aggrappati e nascosti sotto il ventre degli animali. Nell'opera di Euripide le circostanze sono diverse: una pelle coperta da un folto pelo sembra poco adatta non solo per realizzare degli involtini ma anche come tagliere o come piatto da portata⁵ e bisognerebbe considerare l'attributo slegato dalla specifica situazione descritta dal Coro nello stasimo.

3. La morbidezza che l'aggettivo δασύμαλλος evoca risulta più appropriata per una veste e, indubbiamente, il complemento ἐν + dativo può essere usato per descrivere l'abbigliamento indossato da una persona (ad esempio Euripide, *Baccanti* 248-249, τὸν ... ἐν ποικιλιασι νεβρίσι Τειρεσίαν e 980-981, τὸν ... ἐν γυναικομίῳ στολᾷ ... κατάσκοπον)⁶. Ma anche questa lettura non è scevra da incertezze: nel *Ciclope*, infatti, la pelle di capra è stata riconosciuta come indumento ora dei Greci, ora di Polifemo, ora dei satiri.

Il testo del dramma satiresco non fornisce elementi utili a sostegno della prima eventualità⁷, dal momento che si accenna all'abbigliamento

³ L'immagine degli involtini è richiamata da PADUANO 2005, p. 85 n. 87, a proposito dell'interpretazione proposta da MASARACCHIA 1994.

⁴ A proposito delle affinità fra l'uccisione delle vittime da parte di Polifemo e le regole del sacrificio cruento, vd. LONGO 1987, p. 67; MASTROMARCO 1998, pp. 21-22. Diversamente da quanto affermato da MASARACCHIA 1994, p. 53, il Polifemo euripideo presenta fin dal principio del dramma un grado di civilizzazione superiore rispetto al suo prototipo omerico, che divora le sue vittime umane senza dividere le membra dei loro corpi e senza cuocerli: vd. LONGO 1987, pp. 63-64; MASTROMARCO 1998, pp. 16-20.

⁵ Prima di MASARACCHIA 1994, anche Heath aveva pensato a un uso della pelle di capra come piatto da portata, mentre Barnes aveva richiamato l'usanza barbara, oltre che degli scozzesi medievali, di utilizzare pelli per cucinare sul fuoco: vd. DUCHEMIN 1945, p. 129. Ma «pour le feu, en effet, le Cyclope possède un chaudron de bronze (cf v. 392)» e una menzione del pentolone di bronzo è già nei vv. 246, 343 (cfr. vv. 399, 404).

⁶ Questa costruzione sintattica è sostenuta da DIGGLE 1971, p. 46, che fornisce altri esempi tratti dalla poesia lirica, dalla prosa e dalla tragedia di V secolo.

⁷ Il riconoscimento della pelle di capra come indumento dei Greci al seguito di Odisseo sembrerebbe implicita nella traduzione di J. Patterson (*The Cyclops of Euripides*, New York, 1900), «limbs of thy guest, slain in a goatskin's thick-hairy vest», che presuppone il mantenimento del participio καινόμενα: questa traduzione è citata, discussa e respinta da DIGGLE 1971, p. 46, e da USSHER 1978, pp. 108-109. In realtà, lo stesso traduttore nel commento, riportato ancora da Ussher, suggerisce che la pelle di capra forse non costituiva l'indumento dei compagni di Odisseo, ma era usata da Polifemo dietro indicazione dell'«officious Bacchant Silenus» come sacca per raccogliere il sangue delle sue vittime, quasi fosse una sorta di orrido otre; cfr. Omero, *Iliade* III, 246-247, οἶνον ... ἀσκή ἐν αἰγείῳ, *Odissea* VI, 77-78; Euripide, *Ciclope* 527-529.

di Odisseo e dei suoi compagni solo indirettamente e con termini generici (v. 301, πέπλος). La morbida pelle di capra evocata dal Coro nel v. 360 è stata messa in relazione piuttosto con la χλαῖνα τράγου (v. 80), indicata dai satiri nella parodo come proprio indumento, ed è stata riconosciuta come il tradizionale costume di scena di queste figure semiferine (Polluce, IV, 118: ἡ δὲ σατυρική ἐσθῆς ... αἰγῆ ἦν καὶ ἰξάλῃν ἐκάλουν καὶ τραγῆν; Dionigi di Alicarnasso, VII, 72: τοῖς δ' εἰς Σατύρους [*i.e.* εἰκασθεῖσι] περιζώματα καὶ δοραὶ τράγων)⁸. Tra gli abiti tipici dei satiri Polluce segnala anche un morbido chitone (Polluce, IV, 118: χιτῶν δασύς) ma questo dettaglio - la morbidezza - non sembra coerente con la situazione presentata all'inizio del dramma satiresco. Nel canto d'ingresso del Coro, infatti, l'indumento è associato all'aggettivo μελέα che lo connota in senso negativo e lo collega alla condizione di servi e di pastori in cui si trovano i satiri⁹. Nel successivo stasimo gli stessi potrebbero immaginarsi con un indumento più confortevole, prospettando una situazione migliore in cui sono a banchetto con il Ciclope, una situazione irrealistica e inverosimile come l'eventualità che Polifemo intenda dividere il suo pasto con loro (vv. 361-362)¹⁰. Questa lettura del testo sembra essere l'unica in grado di spiegare un'interpretazione come quella sostenuta da Duchemin; tuttavia, in tempi più recenti essa non ha incontrato grande favore: infatti, chi considera la pelle di capra come indumento, di solito preferisce associarla a Polifemo¹¹. Nei vv. 327-331 il Ciclope racconta che, quando soffia il vento da nord e cade la neve, egli si copre con pelli di animali (v. 330: δοραῖσι θηρῶν) per ripararsi dal freddo. Nulla, però, nella vicenda messa in scena da Euripide, rinvia a queste particolari condizioni meteorologiche, che anzi difficilmente si conciliano con la battuta di caccia in cui Polifemo è impegnato all'inizio del dramma (v. 130). Di norma egli indossa un peplo (v. 327: πέπλον), come Odisseo e gli altri uomini. Nel dramma euripideo il processo di civilizzazione del mostro omerico non è ancora giunto a compimento¹² e, secondo Seaford (1984, pp. 175-176), la «ordinary animal-skin» indossata dal Ciclope dimostrerebbe la sua «crudity» in contrasto con il «refinement» della postura (κλινομένω). Tuttavia, se si valuta complessivamente lo stasimo, la frizione fra diversi aspetti della figura di Polifemo emerge con evidenza in altri atteggiamenti, ovvero nell'opposizione fra l'abilità

⁸ Vd. DUCHEMIN 1945, pp. 129-131.

⁹ Vd. DUCHEMIN 1945, pp. 71-72; SEAFORD 1984, p. 118.

¹⁰ Polifemo sembra disposto alla condivisione solo del vino e, soprattutto, solo con i fratelli Ciclopi: vv. 445 ss., 531 ss.

¹¹ Vd. DIGGLE 1971, p. 46; SEAFORD 1984, pp. 175-176. La stessa interpretazione è alla base della traduzione offerta da PADUANO 2005, p. 85: «sdraiato con indosso una morbida pelle di capra».

¹² Per un'analisi puntuale dei progressi compiuti dal personaggio drammatico rispetto a quello epico fin dall'inizio del dramma, vd. MASTROMARCO 1998.

culinaria e la cortesia dimostrata nell'implicita offerta del cibo ai satiri, da una parte, e, dall'altra, l'antropofagia che non ha alcun riguardo per gli ospiti.

4. La morbida pelle di capra del v. 360 è stata intesa anche come giaciglio di Polifemo¹³. Secondo Diggle (1971, p. 46) e Seaford (1984, p. 175), questa interpretazione richiederebbe l'uso della proposizione ἐπί, congetturata da Wilamowitz, al posto del tràdito ἐν. Contro tale posizione, Napolitano (2003, p. 128) ha richiamato l'esempio fornito da Archiloco, fr. 2.2 West²: πίνω ἐν δορὶ κεκλιμένος, «sul legno sdraiato io bevo» (trad. B. Gentili)¹⁴. Due casi probabilmente ancor più significativi sono offerti rispettivamente da Omero, *Odissea* III, 37-38 (ἴδρυσε παρὰ δαιτὶ κώεσιν ἐν μαλακοῖσιν ἐπὶ ψαμάθοισ' ἀλίησι, «li fece sedere a banchetto, là sulla sabbia, in riva al mare, sopra morbide pelli di pecora», trad. M.G. Ciani), e da Apollonio Rodio, *Argonautiche* I, 1090 (κεκλιμένον μαλακοῖς ἐνὶ κώεσιν οἰῶν, «sdraiato su morbide pelli di pecora», trad. G. Paduano). La postura, seduta o sdraiata, è indifferente, ma è indubbio che il complemento ἐν + dativo può indicare il giaciglio su cui la persona si trova¹⁵.

Mentre nelle *Argonautiche* Giasone è coricato perché sta dormendo, all'inizio del terzo libro dell'*Odissea* (vv. 29-66) viene descritto l'arrivo di Telemaco a Pilo: sulla riva del mare gli abitanti del posto stanno offrendo sacrifici agli dèi, cucinano le carni delle vittime immolate e, appena vedono il giovane, lo invitano a mangiare e a bere insieme a loro, facendolo sedere sopra pelli di pecora. Situazioni simili si ripresentano altre volte nel corso del poema epico e, anche se viene a mancare la componente rituale e il banchetto assume le caratteristiche di un pasto frugale, imbandito da un guardiano di porci, la descrizione dei preparativi e della sua consumazione evidenzia delle costanti interessanti. All'inizio del quattordicesimo libro (vv. 37-113), infatti, Eumeo accoglie un anziano mendicante, senza sapere che è Odisseo, e lo invita ad entrare nella sua capanna perché possa rifocillarsi. Prima di dargli carne e vino, lo fa sedere su un materasso di folte frasche, che ammicchia all'istante e sopra le quali stende il suo abituale giaciglio, la

¹³ Vd. USSHER 1978, pp. 108-109; NAPOLITANO 2003, pp. 127-128. In precedenza, la stessa interpretazione era alla base della traduzione di MÉRIDIER 1926, p. 28: «sur l'épaisse toison de chèvre où tu t'étends».

¹⁴ Per l'interpretazione di questo frammento archilocheo, Napolitano si rifà alle considerazioni di GENTILI 1965 e 1976, pp. 18-20. Per un quadro complessivo della questione ermeneutica, vd. BOSSI 1990, pp. 67-76, che conclude: «l'unica plausibile interpretazione è stata enunciata – io credo – da Gentili» (p. 70).

¹⁵ Cfr. ad esempio Euripide, *Alceste* 946 (θρόνους τ' ἐν οἴσιν ἴζε), *Ifigenia fra i Tauri* 1254 (τρίποδι τ' ἐν χρυσέω θάσσει, ἐν ἀψευδεῖ θρόνῳ), *Baccanti* 685 (αἰ δ' ἐν δρυὸς φύλλοισι). BIEHL 1983, p. 339, suggerisce il confronto con Senofane, fr. 13.2 Gentili-Prato, ἐν κλίνῃ μαλακῇ κατακείμενον; BOSSI 1990, pp. 73-75, oltre al frammento di Senofane, considera anche le affinità con Teocrito, VII, 66.

pelle ampia e morbida di una capra selvatica dal pelo folto (vv. 49-51: ῥῶπας δ' ὑπέχευε δασείας, ἐστόρεσεν δ' ἐπὶ δέρμα ἰονθάδος ἀγρίου αἰγός, αὐτοῦ ἐνεῦναιον, μέγα καὶ δασύ). Una scena molto simile si ripropone all'inizio del sedicesimo libro (vv. 46-54), quando alla capanna di Eumeo arriva Telemaco di ritorno da Sparta: anche a lui il porcaro prepara un posto dove sedere, ammicchiando delle verdi frasche e coprendole con pelli di pecora (v. 47: χεῦεν ὑπο χλωρὰς ῥῶπας καὶ κῶας ὑπερθεν); quindi gli porge carne e vino. Oltre all'uso della pelle come seggio, fra il testo del *Ciclope* e i passi omerici sono presenti anche alcune somiglianze sul piano lessicale, soprattutto per quanto riguarda la cottura delle carni (Omero, *Odissea* III, 33: κρέα ὄπτων; XIV, 76-77: ὀπτήσας δ' ἄρα πάντα θέρμι; XVI, 49-50: κρειῶν πίνακας ... ὀπταλέων; Euripide, *Ciclope* 358-359: ἐφθὰ καὶ ὀπτὰ καὶ ἀνθρακιᾶς ἄπο 'θερμά', e 374: θέρμι' ἀπ' ἀνθράκων κρέα) e la morbidezza del vello (Omero, *Odissea* III, 38: κῶεσιν ἐν μαλακοῖσιν; XIV, 50-51: δέρμα ... αἰγός ... δασύ; Euripide, *Ciclope* 360: δασυμάλλῳ ἐν αἰγίδι).

Il debito di Euripide nei confronti dell'*Odissea* è significativo anche nella misura in cui il tragico si distanzia dal modello. Mentre Eumeo invita l'anziano forestiero nella sua capanna perché, come suo ospite, possa mangiare e bere quanto di meglio può offrirgli, sulla scena del teatro di Dioniso Polifemo ordina ai Greci di entrare nella sua grotta perché il Ciclope intende soddisfare il suo mostruoso appetito, mangiandoli, con sommo sprezzo di ogni regola dell'ospitalità.

Inoltre, per quanto riguarda l'uso della pelle ovina come seggio, in Omero essa, nonostante sia morbida, non è mai posta a diretto contatto con il duro suolo: sulla spiaggia di Pilo è la sabbia a fornire una base confortevole, mentre ad Itaca, nella capanna di Eumeo, la pelle viene stesa sopra uno strato di fronde. Diversamente nel dramma satiresco il Coro menziona soltanto la parte superiore di questa sorta di materasso o cuscino. È opportuno ricordare, però, che la situazione evocata nello stasimo è frutto dell'immaginazione dei satiri e si differenzia, almeno in parte, dal successivo racconto di Odisseo. Secondo il suo resoconto, infatti, dentro l'antro Polifemo si prepara un giaciglio (v. 387: ἔστρωσεν εὐνήν; cfr. Omero, *Odissea* XIV, 50: ἐστόρεσεν) fatto solo di rami e foglie, senza ulteriori rivestimenti. Il dato risulta particolarmente significativo se si considera che, mentre Eumeo utilizza fronde fresche e morbide (Omero, *Odissea* XIV, 49: ῥῶπας ... δασείας, e XVI, 52: χλωρὰς ῥῶπας), quelle impiegate dal Ciclope sono di abete (v. 386: φύλλων ἐλατίνων) e, verosimilmente, tutt'altro che morbide¹⁶.

¹⁶ È possibile che la scelta di questa pianta in particolare rispetto ad altre aghifoglie non sia casuale: rami di abete, insieme a quelli di quercia, sono utilizzati dalle Baccanti come giaciglio per dormire sul Citerone (Euripide, *Baccanti* 684-685) e, come osserva IERANÒ 1999, p. 137, in quella circostanza «le Baccanti [...] sono quasi in comunione sacrale con la natura del luogo, di cui non a caso si rilevano gli aspetti dionisiaci. Quercia e abete sono le stesse piante dei cui rami il Coro invi-

Volendo sostenere che la morbida pelle di capra, indicata nel v. 360 del dramma satiresco, non può essere intesa come giaciglio, Diggle (1971, p. 46), osserva che «goatskin rugs are a luxury unknown to the Cyclopean household, where a bed of pineleaves provides comfort enough (386-387)». In effetti, Euripide sembra aver scomposto l'abbinamento frasche + pelle, attribuendo ad esse una diversa connotazione: il morbido vello caprino, immaginato dai satiri, si concretizza nell'ispido strato di fronde di abete, osservato da Odisseo. Né il tragico cade in alcuna contraddizione; piuttosto, evidenzia che il processo di civilizzazione del mostro non è ancora giunto a compimento, facendo emergere suoi aspetti brutali e costumi in parte ancora rozzi¹⁷.

5. Mentre mangia, Polifemo è disteso o è seduto? Secondo il racconto di Odisseo, il Ciclope si corica (v. 410: ἀνέπεσε) solo dopo essersi saziato con le carni di due uomini e, di nuovo, gli viene ingiunto di assumere questa posizione quando riceve il vino da Sileno, in quella che è stata riconosciuta come una sorta di lezione simposiale (v. 543: κλίθητι κ.τ.λ.). Durante la consumazione del pasto, invece, è presumibile che egli rimanga seduto, secondo l'uso dei personaggi dell'epica¹⁸.

Nella scena evocata dai satiri all'interno del primo stasimo, secondo il testo trådito, non compare alcun riferimento a questo aspetto, ma la situazione cambia se si accoglie la correzione di *καίνόμενα* in *κλινομένω* (Reiske). E in questo caso non appare impossibile che i satiri presentino il Ciclope coricato: la postura immaginata dal Coro potrebbe evidenziare una differenza rispetto a quella realmente assunta da Polifemo, marcando un altro dettaglio dell'incompiuto processo di civilizzazione del mostro, come nel caso del giaciglio. Tuttavia, la scelta relativa alla forma verbale presente nel v. 360 merita ulteriori considerazioni: nonostante la questione sia stata ampiamente dibattuta, la congettura di Reiske non gode di un consenso unanime e convinto¹⁹.

tava Tebe ad adornarsi (vv. 109-110)». E di quercia sono i tronchi che ancora nel dramma satiresco Polifemo usa per il fuoco (vv. 383-384). In quest'ottica, forse non è casuale neppure che il *κισσύβιον* dell'*Odissea* (Omero, *Odissea* IX, 346; ma cfr. anche *Odissea* XIV, 78 e XVI, 52) venga interpretato nel *Ciclope* come *σκύφος κισσοῦ* (v. 390): anche l'edera è una pianta strettamente connessa al culto dionisiaco. A proposito del legame fra *κισσύβιον* e *σκύφος κισσοῦ*, vd. DUCHEMIN 1945, pp. 138-139; USSHER 1978, pp. 113-114.

¹⁷ La natura del Polifemo euripideo oscilla fra l'umano e il mostruoso, in una condizione di indeterminatezza che lo rende adatto al dramma satiresco. MASTROMARCO 1998, pp. 41-42, ricorda che personaggi per definizione estranei alle dimensioni e alle norme dell'uomo comune, quando vengono sottoposti a un processo di umanizzazione e normalizzazione, subiscono un'inevitabile *detorsio in comicum*: ciò risulta evidente, ad esempio, nella lezione simposiale che Sileno impartisce a Polifemo (vv. 539-564). In particolare, la grotta è sprovvista dei consueti lettini (oltre che della pelle di capra) ma, dopo aver osservato che «lo strato di erba e fiori è soffice e morbido come la lana» (v. 541, trad. Napolitano), il Ciclope viene invitato a sdraiarsi direttamente a terra. Vd. ROSSI 1971, p. 26; MASTROMARCO 1998, p. 31. I lettini sembrano fare la loro comparsa negli *Odissei* di Cratino (fr. 148 K.-A. οἱ δ' ἄλυσκάζουσιν ὑπὸ ταῖς κλισίαισι): vd. MASTROMARCO 1998, pp. 38-40.

¹⁸ Vd. ROSSI 1971, p. 26.

¹⁹ Nell'edizione di BIEHL 1983 il participio *καίνόμενα* è compreso fra *crucis* e segnalato in appa-

Il testo tràdito implica l'uso di un verbo, *καίνω*, che è proprio della *lexis* tragica, come molte soluzioni espressive adottate in questo canto corale del *Ciclope*²⁰. Con il significato di «uccidere», esso è attestato prevalentemente nella diatesi attiva, ma esistono almeno due esempi in cui è utilizzato al passivo: Eschilo, *Sette contro Tebe* 347: *πρὸς ἀνδρὸς δ' ἀνήρ δορὶ καίνεται* (*lyr.*); Euripide, *Ifigenia fra i Tauri* 27: *ἐκαινόμην ξίφει* (*zia*)²¹. Se il participio *καινόμενα* è grammaticalmente concordato con il sostantivo *μέλη*, è facile collegarlo in ipallage al genitivo *ξένων*: come conferma il successivo racconto di Odisseo, due Greci vengono uccisi da Polifemo in modo crudele, l'uno sgozzato e l'altro sbattuto contro una roccia, prima di essere cotti e mangiati (vv. 396 ss.).

Sul piano sintattico, nei vv. 359-360 si potrebbe ipotizzare una situazione simile a quella che si verifica nel primo segmento del *tricolon* in cui si articola Archiloco, fr. 2 West²:

ἐν δορὶ μὲν μοι μᾶζα μεμαγμένη, ἐν δορὶ δ' οἶνος
Ἰσμαρικός· πίνω δ' ἐν δορὶ κεκλιμένος

Rispetto alla normale scena di banchetto in cui si mangia e si beve, lo stasimo del *Ciclope* si focalizza sulla prima fase, la stessa descritta dal poeta di Paro all'inizio del frammento. Le analogie possono essere così riassunte in modo schematico:

Archiloco, fr. 2 West ²	Euripide, <i>Ciclope</i> 357-360
μᾶζα	μέλη ξένων
μεμαγμένη	καινόμενα
μοι	σοι
ἐν δορὶ	δασυμάλλω ἐν αἰγίδι

In entrambe le frasi, inoltre, si verifica l'ellissi del verbo *ἐστὶ* e il complemento di luogo può essere collegato al pronome in dativo sulla base di una formulazione brachilogica²².

Questa ricostruzione del testo del dramma satiresco è subordinata

rato come lezione corrotta dei manoscritti (*corrupte* LP), ma l'editore del testo, pur segnalando alcune congetture, rinuncia ad adottarne alcuna. Già DIGGLE 1971, p. 46, osservava che «editors are now agreed that LP's *καινόμενα* is to be rejected» ma la scelta merita comunque di essere argomentata, soprattutto dopo il tentativo contrario di MASARACCHIA 1994, pp. 48-54.

²⁰ A proposito degli elementi tragici presenti in questo stasimo, vd. NAPOLITANO 2003, p. 127. Oltre all'«assetto retorico-stilistico», però, anche la sentenza sul tema dell'ospitalità, inserita nei vv. 370-371, rientra nella topica dei testi tragici: per alcune considerazioni al riguardo, vd. DE POLI 2010.

²¹ MASARACCHIA 1994, p. 53, difende il participio *καινόμενα*, attribuendogli il significato di «tagliate a pezzi»: la sua interpretazione presuppone, però, l'uso della pelle di capra come tagliere.

²² Una formulazione brachilogica simile a questa è documentata in Euripide, *Ifigenia in Aulide* 1309-1311 (*ὄνομα μὲν φέροντα Δαναΐδαισιν, ὧ κόραι, πρόθυμα δ' ἔλαβεν Ἄρτεμις πρὸς Ἴλιον*), dove sono i Danaï, destinatari della fama, a essere diretti a Ilio; vd. STOCKERT 1992, p. 567: «πρὸς Ἴλιον stehet in aischyleischer Brevitas».

a due considerazioni, riguardanti la presenza di una serie di aggettivi concordati con μέλη e, più in generale, l'*ordo verborum*. La funzione attributiva che nel frammento di Archiloco è affidata a μεμαγμένη nello stasimo del *Ciclope* potrebbe essere assolta da ἐφθὰ καὶ ὄπτα καὶ ἀνθρακιᾶς ἄπο (v. 358), e la collocazione del complemento δασυμάλλῳ ἐν αἰγίδι fra μέλη e καινόμενα sembra essere fuorviante²³. Anche la tessitura metrica del canto fornisce indicazioni contrarie al mantenimento della lezione trādita. Il v. 360 costituisce un dimetro anapestico acataletto, distinto dalle sequenze giambo-docmiache e dattiliche precedenti: sembra profilarsi così una situazione simile a quella osservabile nel caso del v. 880 dell'*Ifigenia fra i Tauri*, un altro dimetro anapestico acatalettico che, inserito in un contesto prevalentemente docmiaco, sul piano sintattico corrisponde esattamente a una frase subordinata (πρὶν ... πελάσαι).

6. Il trādito καινόμενα, dunque, non è in sé «meaningless»²⁴ ma questa lezione risulta inaccettabile in rapporto al contesto in cui si colloca. Al contrario, congetturando al suo posto una forma del verbo κλίνω, si introduce un elemento significativo per la caratterizzazione del personaggio di Polifemo nel quadro generale del dramma satiresco e si ripristina una reggenza per il complemento di stato in luogo ἐν + dativo attestata in altri due casi nella poesia greca, già considerati e accostabili con le parole del coro di satiri: Archiloco, fr. 2.2 West²: ἐν δορὶ κεκλιμένος; Apollonio Rodio, *Argonautiche* I, 1090: κεκλιμένον μαλακοῖς ἐνὶ κόωσιν οἰῶν.

La corruzione del testo a partire da un originario nominativo κλινόμενος (Haupt) oppure dal dativo κλινομένῳ (Reiske) – correzione più probabile e l'unica accolta effettivamente dagli editori nel testo²⁵ – è stata spiegata sul piano paleografico come un errore di lettura, che presuppone in parte una scrittura maiuscola (ΚΛΙΝΟ- > ΚΑΙΝΟ-) e in parte una scrittura minuscola (-ος > -α secondo Diggle 1971, p. 46, oppure -ω > -α secondo Duchemin 1945, p. 130): le due ricostruzioni genetiche, prese singolarmente, risultano persuasive ma «un peu plus

²³ Questo aspetto potrebbe aver favorito l'interpretazione della pelle di capra come tagliere: vd. MASARACCHIA 1994, pp. 48-54. DUCHEMIN 1945, pp. 129-130, traduce il testo trādito «tués dans une peau de chèvre aux poils épais» ma ritiene che tutti gli sforzi interpretativi per mantenere καινόμενα in questo contesto non portino ad alcun risultato accettabile.

²⁴ Tale risulta il giudizio espresso da USSHER 1978, p. 108.

²⁵ Sul piano sintattico, il nominativo κλινόμενος (Haupt) nel v. 360, concordando a senso con il pronome σοι, determina un anacoluto: vd. DIGGLE 1971, p. 46; BIEHL 1983, pp. 14 e 42. Tale soluzione viene, però, di solito legata all'eventualità di ripetere identico il v. 360 alla fine dell'antistrophe, dopo il v. 374: qui infatti il participio in caso nominativo si adatterebbe perfettamente al contesto. Nonostante le dichiarazioni degli studiosi a favore di questa congettura, nelle edizioni critiche è stato sempre accolto il dativo κλινομένῳ (Reiske) che, senza richiedere ulteriori interventi testuali, garantisce al v. 360 una sintassi più lineare.

étonnante seulement est la réunion des deux»²⁶.

Al di là del dato puramente meccanico, sembra significativo constatare che, se si considerano gli esempi già segnalati per stabilire la funzione locativa del complemento ἐν + dativo, quest'ultimo è associato a κλίνω in due casi e in entrambi il verbo è coniugato al participio perfetto (Archiloco, fr. 2.2 West², κεκλιμένος; Apollonio Rodio, *Argonautiche* I, 1090 κεκλιμένον). Analogamente nel testo euripideo, in alternativa alle soluzioni prospettate da Haupt e da Reiske, si potrebbe correggere la lezione tràdita in κεκλιμένω. Né in tal caso deve essere considerato un problema la necessità di escludere la *correptio Attica* nella scansione del participio, per quanto riguarda il gruppo consonantico -κλ-, all'interno del dimetro anapestico: questa particolarità prosodica, oltre ad essere comune agli esempi offerti dal distico elegiaco di Archiloco e dall'esametro di Apollonio Rodio, è normale in tutta la poesia dattilica. La scelta della forma al perfetto si profilerebbe così come un ulteriore debito euripideo nei confronti del modello odissiaco (ad esempio, Omero, *Odissea* VI, 194) e, più in generale, della *lexis omerica*²⁷.

7. All'interno del primo stasimo del *Ciclope*, gli editori di norma riconoscono una struttura triadica, costituita da strofe (vv. 356-360), mesodo (vv. 361-367) e antistrofe (vv. 368-374)²⁸. Indipendentemente dalla numerazione dei versi e da fenomeni marginali di responsione libera²⁹, nell'antistrofe manca senza dubbio una sequenza corrispondente al dimetro anapestico acataletto, che chiude la strofe (v. 360). Questa situazione ha indotto a ipotizzare una lacuna fra il v. 374 e il v. 375, nonostante il testo dell'antistrofe fornisca un senso compiuto.

Duchemin (1945, pp. 129-131), ha proposto di inglobare il v. 360, corretto secondo la proposta di Reiske, nel mesodo ma ciò ha per la studiosa francese significative implicazioni sul piano sintattico. Alla fine del v. 359 viene segnalata una pausa forte e il participio κλινομένω è collegato al pronome μοι (v. 361), e quindi ai satiri. In questo modo il verbo κλίνω perde gran parte della sua pregnanza rispetto alla caratterizzazione del *Ciclope*. D'altra parte, già nella parodo i dimetri

²⁶ DUCHEMIN 1945, p. 130: nonostante questa riserva, la studiosa francese finisce per adottare la congettura di Reiske.

²⁷ Il fenomeno della *correptio Attica* è attivo, invece, in Sofocle, fr. 314.125-126 Radt (*Ichneutai*), πρόσπαιον ὧδε κεκλιμένος κνηγετεῖν / πρὸς γῆ all'interno di un trimetro giambico, ma il diverso comportamento prosodico potrebbe essere collegato al contesto metrico e alla modalità performativa del testo.

²⁸ Non sembra condivisibile la scelta di MURRAY 1902, MÉRIDIER 1926, DUCHEMIN 1945 e USSHER 1978, che propongono di ripetere i vv. 361-367 anche dopo l'antistrofe, come se si trattasse non di un mesodo ma di un efimnio. La stessa situazione interessa anche i vv. 49-54 del *Ciclope*, all'interno della parodo. Sulla questione, nonostante le incertezze di SEAFORD 1984, pp. 107 e 173, vd. CERBO 1994, pp. 109-111; NAPOLITANO 2003, pp. 103 e 127.

²⁹ Alcuni problemi testuali legati alla responsione sono discussi da DE POLI 2010.

anapestici acataletti sono concentrati nel mesodo e nell'epodo; perciò anche nel primo stasimo, nonostante la coppia strofica sia caratterizzata da una maggiore varietà metrica, sembra plausibile ricondurre la sequenza anapestica all'interno del mesodo, dove i vv. 365-366 prevedono la stessa analisi. Né il confine strofico coincide sempre con la fine di un periodo sintattico. Anche se si limita l'osservazione ai mesodi considerati da Cerbo (1994), il caso di Euripide, *Elettra* 150-156 fornisce una situazione interessante: il participio ὑδρανάμενον all'inizio dell'antistrofe (v. 157) è strettamente connesso al mesodo, dove si trovano il pronome σέ (v. 155), con cui concorda, e il verbo principale κατακλαίομαι (v. 156), a cui è subordinato sul piano sintattico. Diversamente dal primo stasimo del *Ciclope*, in questo caso il periodo inizia nel mesodo e sconfina nell'antistrofe, ma ugualmente conferma che struttura strofica e sintassi non sempre coincidono. Inoltre, anche nell'*Elettra* tutte le parti del discorso legate alla frase participiale (vv. 157-158) sono comprese nella struttura - l'antistrofe - in cui compare il verbo.

8. In conclusione, si propone di séguito una nuova disposizione e formulazione del testo del primo stasimo del *Ciclope*, segnatamente per quanto riguarda il v. 360:

<i>str.</i>	... ὡς ἔτοιμά σοι ἔφθα καὶ ὀπτὰ καὶ ἀνθρακιᾶς ἀπο χναύειν, βρύκειν, κρεοκοπεῖν μέλη ξένων,
<i>mes.</i>	δασυμάλλῳ ἐν αἰγίδι κεκλιμένῳ ³⁰ .

³⁰ «... sono pronte per te da rosicchiare, mordere, sbranare, le membra degli stranieri bollite, arrostate, alla brace, mentre stai disteso su una pelle di capra dal morbido pelo».

ABSTRACT

In the first stasimon of Euripides' Cyclops the chorus of Satyrs images Polyphemus in his cave eating Greek sailors arrived together with Odysseus. During this awful meal he seems to use goat-skin for seat: a comparison between this play and the Homeric Odyssey supports this reading. Probably we have to change καινόμενα into κλινομένω or better κεκλιμένω. On the other hand, we don't need to suppose a lacking verse at the end of the antistrophe corresponding to v. 360, if we only consider this one as the first verse in the mesode.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BIEHL 1983

W. Biehl, *Euripides. Cyclops*, Leipzig, Teubner, 1983.

BOSSI 1990

F. Bossi, *Studi su Archiloco*, Bari, Adriatica, 1990².

DE POLI 2010

M. De Poli, *Odiseo, Oreste e l'ospite-supplice. Nota testuale a Eur. Cycl. 368-71 e Aesch. Eum. 576-8 (e 473-4)*, «Lexis» XXVIII (2010), pp. 299-308.

DIGGLE 1971

J. Diggle, *Notes on the Cyclops of Euripides*, «Classical Quarterly» XXI, (1971), pp. 42-50.

DUCHEMIN 1945

J. Duchemin, *Euripide. Le Cyclope*, Paris, Champion, 1945.

GENTILI 1965

B. Gentili, *Interpretazione di Archiloco fr. 2 D. = 7 L.-B.*, «Rivista di Filologia e Istruzione Classica» XCIII (1965), pp. 129-134.

GENTILI 1976

B. Gentili, *Nota ad Archiloco, P. Col. 7511; Fr. 2 Tard., 2 West*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» XXI (1976), pp. 17-21.

IERANÒ 1999

G. Ieranò, *Euripide. Baccanti*, Milano, Mondadori, 1999.

LONGO 1987

O. Longo, *Fra uomini e leoni: la dieta del Ciclope*, in Id., *La storia, la terra, gli uomini. Saggi sulla civiltà greca*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 63-77.

MASARACCHIA 1994

E. Masaracchia, *Note al Ciclope di Euripide*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» XLVIII (1994), pp. 41-66.

MASTROMARCO 1998

G. Mastromarco, *La degradazione del mostro. La maschera del Ciclope nella commedia e nel dramma satiresco del quinto secolo a. C.*, in A.M. Belardinelli, O. Imperio, G. Mastromarco, M. Pellegrino, P. Totaro (a cura di), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari, Adriatica, 1998.

MÉRIDIÉ 1926

L. Méridier, *Euripide I. Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides*, Paris, Les Belles Lettres, 1926.

MURRAY 1902

G. Murray, *Euripidis Fabulae, I: Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba*, Oxford, Clarendon Press, 1902.

NAPOLITANO 2003

M. Napolitano, *Euripide. Ciclope*, introduzione di L. E. Rossi, Venezia, Marsilio, 2003.

PADUANO 2005

G. Paduano, *Euripide. Il Ciclope*, Milano, Rizzoli, 2005.

ROSSI 1971

L.E. Rossi, *Il Ciclope di Euripide come κῶμος mancato*, «Maia» XXIII (1971), pp. 10-38.

SEAFORD 1984

R. Seaford, *Euripides. Cyclops*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

STOCKERT 1992

W. Stockert, *Euripides. Iphigenie in Aulis*, Wien, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1992.

USSHER 1978

R.G. Ussher, *Euripides. Cyclops*, Roma, Ateneo&Bizzarri, 1978.

I due Agamennone dell'*Ifigenia in Aulide**

CHE un personaggio letterario non possa essere analizzato in astratto rispetto alla rete di relazioni testuali e drammatiche dell'opera a cui appartiene, era implicito già nell'affermazione di Aristotele per cui la tragedia non è imitazione di uomini, ma di azioni: gli *ethe* («caratteri») sono subordinati al *mythos* («trama») e non viceversa¹. Così, a proposito di Agamennone e del suo ruolo nell'*Ifigenia in Aulide* (IA d'ora in poi), si tratterà di definire le coordinate della sua funzionalità drammatica.

I giudizi critici più attendibili sul personaggio oscillano tra due poli:

A) Agamennone, timoroso e debole, è costretto a sacrificare sua figlia a causa di una forza esterna che teme e non è in grado di controllare (l'esercito acheo), ed è perciò solo in parte responsabile dell'atto cruento. La sua capacità di portare avanti l'azione è paradossalmente frutto di debolezza.

B) Agamennone è pauroso, ma ancor di più ambizioso: in realtà non è costretto a uccidere sua figlia, ma è dominato da una forza interna (la φιλοτιμία, «desiderio di onore, ambizione») che lo porta, in malafede, ad ingigantire la minaccia coercitiva dell'esercito. Egli è personalmente responsabile del sacrificio².

Nell'alveo della seconda posizione, il mio parere è che si tratti di attività travestita da passività, attività dissimulata: Agamennone finge di subire gli eventi, ma in realtà riesce a gestirli a suo vantaggio. Ci sono tuttavia nel testo aspetti che offrono una base più che legittima alle letture di tipo A.

Com'è noto, l'IA che ci è pervenuta è stata oggetto di interpolazioni e rimaneggiamenti, e, lo anticipo subito, le posizioni critiche menzionate riflettono una doppiezza che a mio avviso va ricondotta proprio alla stratificazione testuale della tragedia.



* Desidero ringraziare i professori E. Medda e G. Paduano per i preziosi consigli.

¹ Aristotele, *Poetica* 1450 a, 15-20.

² Cfr. SIEGEL 1981, pp. 257-258.

Nel prologo giambico un Agamennone pentito ricostruisce gli avvenimenti che lo hanno condotto all'attuale situazione di *aporia*. In particolare, sostiene 1) che la carica di comandante gli sia stata affidata dagli Achei per compiacere Menelao (vv. 84-85)³; 2) di aver ordinato lo scioglimento dell'esercito non appena udito il vaticinio di Calcante, perché mai avrebbe osato sacrificare sua figlia (vv. 94-96); 3) che a fargli cambiare idea – da cui la spedizione della lettera fraudolenta – sia poi intervenuto Menelao (vv. 97-100).

Ma poco più avanti lo stesso Menelao ci fornisce una testimonianza ben diversa. Nel rimproverare il fratello egli sottolinea infatti, nell'ordine: 1) come Agamennone abbia brigato con veemenza per essere eletto comandante (vv. 337-342); 2) come abbia subito accettato il prezzo del sacrificio, nel momento in cui si rendeva possibile l'impresa bellica (vv. 358-360); 3) come abbia spedito la lettera ingannevole *sponte sua*, e non in seguito a pressioni esterne (vv. 360-362).

Non c'è dubbio che siamo di fronte a una strategia drammatica di smascheramento. Infatti la versione degna di credito è quella offerta da Menelao, che esordisce con un appello ad ammettere la verità (vv. 335-336) e respinge le mistificazioni del fratello esclamando $\mu\eta\ \tau\omicron\upsilon\tau\omicron\ \lambda\acute{\epsilon}\xi\eta\varsigma$ («non dire questo!», v. 361), spia minuta ma estremamente significativa perché apre una smagliatura nel campo informativo del personaggio: dal momento che Menelao non ha ascoltato il prologo, qui prevale l'esigenza del drammaturgo di sottolineare, per gli spettatori, come il discorso presupponga quello di Agamennone e ne costituisca un preciso controcanto.

Il sovrano pentito, dunque, ha ritoccato la storia per non sembrare un padre snaturato e cinico. Il fatto che Menelao cerchi a sua volta di apparire migliore, ammantandosi di nobile patriottismo, non autorizza certo a considerare anche la sua versione dell'antefatto inattendibile, come vuole una parte degli interpreti. Quando la situazione si rovescia e tocca ad Agamennone smascherare Menelao (vv. 378-401), egli non contesta la ricostruzione del fratello – anzi, esclama: «Se prima ho sbagliato e ora ho cambiato idea per il meglio, sono pazzo?» (vv. 388-389) – ma si limita a demistificare le ragioni della sua smania bellica, dovuta non certo all'amor di patria, ma al desiderio di riprendersi Elena.

Lo scopo di Menelao nella *rhexis* ai vv. 334-375 è convincere Agamennone a rimanere fedele alle sue prime decisioni; ma nel segmento 337-348 viene mobilitato un ritratto del sovrano che getta una luce particolare sulla sua tendenza a cambiare idea. Menelao descrive gusto-

³ Il v. 84 è corrotto, ma dal contesto è chiaro che Agamennone dipinge l'elezione come un evento subito.

samente i modi ruffianeschi assunti dal fratello per ottenere consensi, dismessi non appena raggiunta la carica suprema, e fa riferimento al suo intenso desiderio di comandare i Greci con una precisazione fondamentale: «in apparenza non lo volevi, ma nel profondo smaniavi!» (v. 338). Viene così evidenziata l'abilità a simulare e dissimulare impiegata dal personaggio per raggiungere i suoi ambiziosi obiettivi. Innestare lo smascheramento su questa premessa offre ulteriore credito alla versione dei fatti offerta da Menelao, ed è un altro modo per mettere in guardia lo spettatore, *proprio mentre scopre di essere stato ingannato*, sulla credibilità di Agamennone⁴. Una sorta di vaccinazione, funzionale a comprendere il seguito del dramma. E se nel segmento in questione l'accento è posto sulla capacità dissimulatrice, già in collegamento con la φιλοτιμία, in quello successivo (vv. 350-362) il tema dell'ambizione balza in primo piano, a mostrare come, per soddisfare la sua sete di onori, Agamennone abbia accettato subito il prezzo del sacrificio⁵.



Ifigenia giunge al campo acheo. Di fronte alle lacrime del fratello, Menelao, ormai smascherato, si ravvede e pronuncia una palinodia (vv. 473-503) in cui, si badi, non troviamo una sola parola di ritrattazione sui dati narrativi esposti nel primo discorso, ma una sistematica erosione del nodo che ne aveva provocato l'uso tendenzioso e aggressivo (il recupero di Elena). Il discorso fa propri gli argomenti e le parole stesse della precedente *rhexis* di Agamennone e termina con una breve apologia della μεταβολή («mutamento»), cioè in sostanza ribaltando l'assunto su cui era imperniato l'attacco al fratello anziano. L'espressione «sono al punto in cui sei tu» (v. 480) evidenzia un processo di identificazione totale con le ragioni e gli affetti di Agamennone⁶.

⁴ Cfr. RABINOWITZ 1983, p. 22.

⁵ È sorprendente come KOVACS 2003, pp. 85-87, di fronte alla compresenza di queste motivazioni e alla dialettica tra il prologo giambico e la *rhexis* di Menelao, abbia percepito non un'architettura drammatica ma solo discrepanze e contraddizioni, e quindi argomenti a favore di una vasta e improbabile espunzione.

⁶ La linea interpretativa che vede nel pentimento di Menelao una mossa insincera e calcolata, volta a far capitolare Agamennone (più equilibrati BLAICKLOCK 1952, pp. 97-100 e RYZMAN 1989, p. 115), si scontra con le convenzioni del genere. Quando la tragedia greca vuole mettere in scena un personaggio ipocrita o mobilitare un'informazione falsa, lo scarto dalla verità viene sempre reso percepibile. Perciò non c'è ragione di sospettare, se il testo non fornisce elementi chiari in tal senso. BOGAERT 1965 (p. 7) come prova della sincerità di Menelao, indica il suo solenne giuramento (vv. 473-476) e il commento del Coro (vv. 504-505), ma soprattutto l'assenza di una «tessera di comparazione» che faccia saltare agli occhi l'ipocrisia. Un controesempio palmare, come fa notare lo studioso, è nel quarto episodio della *Medea*: il fatto che la protagonista stia fingendo è reso percepibile dall'aperta dichiarazione dei suoi propositi fraudolenti nell'episodio precedente. Inoltre, come ha visto bene LAWRENCE 1988 (pp. 95-97), il fatto che Menelao si impietosisca davanti alle lacrime di Agamennone si iscrive coerentemente nel quadro di un personaggio in cui le emozioni determinano il comportamento.

Proprio in relazione al pentimento di Menelao, che disinnesci la tensione e apre la prospettiva di uno scioglimento lieto, l'ultimo voltafaccia di Agamennone assume un risalto contrastivo fortissimo. Certo, l'arrivo di Ifigenia può aver complicato la situazione, ma come è possibile, quando ha ormai ceduto anche l'oppositore acerrimo, che il sovrano affermi, con uno spiazzante colpo di scena, che il sacrificio sia ormai inevitabile (vv. 511-512)?

Lo spettatore vaccinato a questo punto è consapevole che Agamennone, mosso dall'ambizione di conquistare Troia, ha già accettato una volta la prospettiva di sacrificare sua figlia, e sa che la vergogna lo ha spinto a mentire, nel prologo, per deresponsabilizzarsi. Sa anche come egli sia abile a mostrarsi passivo e impotente mentre persegue i suoi scopi con volitiva astuzia, e come sia capace di dissimulare i suoi desideri, sotto il pungolo dell'ambizione. Di fronte al voltafaccia si può – si deve! – legittimamente sospettare che, con l'arrivo di Ifigenia, si sia in lui riacceso il desiderio di salpare⁷.



Tutto sta nel capire se la motivazione addotta sia o no pretestuosa. Teme davvero Agamennone l'esercito degli Achei?

In effetti già le prime battute del prologo giambico ponevano in risalto la rissosa violenza dei principi greci, ora a capo dell'armata, venuti da Tindaro per chiedere la mano di Elena. Ciascuno voleva ottenere la donna, e per arginare rischiose turbolenze Tindaro fu costretto ad escogitare lo stratagemma dei giuramenti (vv. 61-65)⁸. Quando Elena viene rapita da Paride, Menelao rivendica appunto gli ὄρκοι παλαιοί, ed ecco raccolto l'esercito in Aulide. La vicenda è narrata come antefatto e mostra come all'origine della gloriosa armata vi sia una sorta di inganno. Se qui il giudizio negativo è implicito, diventa del tutto esplicito ai vv. 391-395, in cui Agamennone afferma come la speranza insana di ottenere Elena abbia condotto a giuramenti estorti, pronunciati in circostanze torbide. Tuttavia tale ritratto non ci dice di per sé che l'esercito è attualmente pericoloso per chi lo comanda, o che brama partire per la guerra (anche perché ormai Elena è assegnata e si tratta solo di restituirla al

⁷ Osserva CONACHER 1967, pp. 249-250: «once the arrival of Iphigenia and her mother is announced, he accepts with something like relief the “necessity” (as he call it, 443, 551) of persevering in his original dread resolve». MICHELAKIS 2006, p. 32, a proposito del voltafaccia, parla di una «shock tactic» che interrompe il coinvolgimento emotivo e costringe lo spettatore a un più intellettuale distacco, ai limiti dell'illusione scenica. Insieme al pentimento di Menelao, il colpo di scena è funzionale alla strategia del sospetto.

⁸ La prima attestazione del mito è in Esiodo, *Catalogo delle Donne*, fr. 196-204 Merkelbach-West.

legittimo sposo). Questi passi hanno invece l'obiettivo di screditare alla base le ragioni della spedizione, si pongono cioè sulla linea di quanto Agamennone rimprovera a Menelao nella *rhesis* intera: il sacrificio di Ifigenia sarebbe solo l'ultimo atto di una catena di follie⁹.

Un passo che invece attesta un effettivo timore percepito da Agamennone va individuato negli anapesti del prologo (in particolare vv. 136 ss.) da cui emerge come il sovrano voglia assolutamente evitare che Ifigenia giunga al campo acheo: un dato significativo perché coerente con il suo forte scoramento dopo l'annuncio del primo Messaggero (vv. 414-439). Si tratta dell'unico passo, a mio avviso, in grado di accreditare la paura di Agamennone agli occhi dello spettatore.

Infatti l'esercito appare innocuo sia nella descrizione della *párodos*¹⁰, sia nella *rhesis* (vv. 425-434) che precede immediatamente il monologo in cui Agamennone sembra convincersi di essere con le spalle al muro¹¹. Nelle parole del Messaggero i soldati, che ignorano il motivo per cui Ifigenia si trova in Aulide, corrono curiosi ad ammirare «i potenti, ammirati e famosi tra tutti i mortali» (vv. 428-429), in un gustoso quadretto dal sapore di *gossip*. Un passo come questo, immediatamente prima del voltafaccia di Agamennone, non fa che aumentare il contrasto e dunque il sospetto che il sovrano stia giocando sporco.

Soprattutto, contro l'affermazione che l'esercito sia particolarmente bramoso di salpare per Troia, abbiamo un punto decisivo: nel ricostruire l'antefatto Menelao ci ha rivelato che i Greci, di fronte alla bonaccia, «chiedevano di congedare le navi, per non logorarsi inutilmente in Aulide» (vv. 352-353), e che la persona più contraria al ritorno era proprio Agamennone. Non va poi dimenticato che le chiavi del vincolo fondante della spedizione appartengono allo stesso Menelao e che dunque solo a lui spetterebbe opporsi a un rifiuto di Agamennone, come infatti accade. Ma Menelao, come abbiamo visto, si ricrede, e rimette la decisione nelle mani del fratello.

L'affermazione per cui l'esercito costringerà gli Atridi a salpare (v.

⁹ Cfr. *infra*, n. 23.

¹⁰ MICHELAKIS 2006, p. 27: «The song evokes Homer's poetry but it also distances itself from it: the peaceful setting and the athletic activities of the Greek heroes, as well as the glamorized and eroticized tone of the Chorus' description, contrast boldly with the warlike atmosphere of the Homeric prototype».

¹¹ La dichiarazione *προσάτην δὲ τοῦ βίου / τὸν ὄγκον ἔχομεν τῷ τ' ὄχλῳ δουλεύομεν* (vv. 449-450) va intesa nel contesto del segmento 442-453, che ruota attorno all'obbligo imposto dallo *status* sociale di reprimere le proprie manifestazioni di dolore; ma la dichiarazione di *δουλεία* rispetto alla massa, necessaria per mantenere l'*ὄγκον*, è forte e tende a porsi di per sé. Il confronto scontato è con l'Agamennone dell'*Ecuba* (cfr. in particolare vv. 850-875), che spingerebbe verso l'interpretazione A; ma non va sopravvalutato il valore di un parallelo esterno rispetto alle dinamiche interne del dramma, che portano piuttosto a considerare le affermazioni del nostro Agamennone – che gioca con l'ambigua dinamica tra comandare e obbedire – come frutto di un atteggiamento vittimistico.

514), dunque, suona già di per sé non troppo convincente¹². La coda dell'episodio toglie poi ogni dubbio sulla buona fede di Agamennone. La sticomitia tra lui e Menelao è un piccolo capolavoro di malafede: il sovrano si divincola alla disperata ricerca di un pretesto, di un argomento che appaia irrefutabile per condannare Ifigenia, ed è costretto ad eludere le soluzioni proposte di volta in volta dal fratello con commenti vaghi e sollevando nuove, improbabili difficoltà. Il pretesto vincente individua in Odisseo l'ambizioso senza scrupoli da temere (v. 524). Menelao sulle prime rifiuta questa possibilità (v. 525), ma la sua successiva titubanza, che evoca i rischi della φιλοτιμία, apre una breccia sufficiente¹³. Agamennone invade lo spazio verbale del suo interlocutore e spalanca prospettive apocalittiche, che rasentano il grottesco (vv. 528-535)¹⁴. «Oh me infelice! In che situazione inestricabile mi hanno posto gli dèi!» (vv. 536-537), esclama col ben noto atteggiamento vittimistico – e forse ci crede davvero¹⁵. Peccato che i versi successivi abbiano poco a che fare con la passività di chi subisce gli eventi (vv. 538-542). Col piglio energico di un vero capo, Agamennone, prima di uscire di scena e troncando ogni replica, organizza il da farsi: incarica Menelao di badare che Clitemnestra non venga a sapere nulla del sacrificio e ordina alle donne del Coro di mantenere il segreto.



Agamennone, dunque, è un personaggio ipocrita. Ma nel suo caso la “tessera di comparazione” che rende percepibile il margine di ipocrisia non viene fornita in modo diretto e immediato; consiste invece in una serie di coordinate erogate all'*audience* con una sapiente orchestrazione. Il dramma è costruito in maniera da sollevare la domanda se veramente Agamennone si senta costretto a sacrificare Ifigenia, e la risposta è veicolata per via indiretta, implicita.

¹² Non mi sembra metodologicamente opportuno, per il momento, oltrepassare il primo episodio nella ricognizione dei passi inerenti al ruolo dell'esercito; cfr. *infra*, pp. 134 ss.

¹³ Cfr. 520. Il drammaturgo ci ricorda con superba ironia quale forza è in azione in questi versi: gli Atridi proiettano su altri personaggi la caratteristica negativa precipua di Agamennone.

¹⁴ Il pretesto ha convinto anche SIEGEL 1981, p. 258, che rifiuta la possibilità di un generico timore dell'armata – anzi, «the army is even described as ready to sail home (352-353; 813-818)» – ma ritiene che la paura del sovrano sia reale nei confronti di Odisseo, personaggio a conoscenza del piano segreto e che effettivamente vedremo a capo dell'esercito quando giungerà il momento di sacrificare Ifigenia (vv. 1361-1366). L'iperbolico scenario dipinto da Agamennone (vv. 528-535) viene dunque interpretato da Siegel come «something approaching hysteria» (p. 264). La proposta è suggestiva, ma pare inverosimile che Agamennone tiri fuori il problema di Odisseo solo per ultimo, se davvero ne ha timore, e per giunta dopo quel brancolare in cerca di pretesti dei vv. 522-523.

¹⁵ Autoinganno o cattiva fede sono le categorie a cui opportunamente la critica fa riferimento. BURGESS 2004 ha offerto un'interpretazione per cui l'intera tragedia sarebbe incentrata sulla rappresentazione dei processi psichici attraverso i quali le menzogne di alcuni personaggi si trasformano in convinzioni per altri o *per loro stessi* (cfr. in particolare p. 38).

Al riguardo può essere interessante un rapido confronto con Medea. L'eroina è dominata dal suo θυμός («passione») esattamente come Agamennone dalla φιλοτιμία; per entrambi assecondare tali impulsi significa uccidere i propri figli, e tutti e due scivolano in una situazione psicologica di autoinganno quando descrivono l'infanticidio come una inevitabile necessità. Allorché invia i bambini a consegnare i doni ferali alla nuova sposa di Giasone, infatti, Medea cerca di mettere in trappola anche se stessa: dopo che i doni si saranno rivelati ordigni di morte, i figli che li hanno recati subiranno sicuramente la vendetta dai Corinzi, e dunque, ragiona Medea, se devono morire, è meglio che muoiano per mano della madre (vv. 792-793, 1002 ss., 1059-1068, 1236-1243). Tuttavia, se è vero che i Corinzi diverranno una minaccia (vv. 1303-1305), il ragionamento appare surrettizio, perché la stessa Medea, nel momento in cui i suoi propositi cruenti vacillano, contempla la possibilità di condurre i bambini in salvo con sé (vv. 1044-1048, 1056-1058)¹⁶. La consegna dei doni, insomma, nel far tralignare la protagonista su un binario di cattiva fede, assume un valore analogo all'arrivo di Ifigenia al campo acheo per Agamennone.

Le differenze tra i due personaggi, però, sono altrettanto rilevanti. La grande linea di demarcazione sta nel fatto che Medea, figura consapevole per eccellenza nel panorama del teatro greco, è perfettamente in grado di analizzare se stessa e di riconoscere e spiegare quali forze la muovono¹⁷. Sa bene di compiere la peggiore delle azioni e, salvo il momento di tirar fuori la spada, ha il coraggio di dichiarare *perché* lo fa (vv. 795-797, 817, 1028, 1398). Perfino i momenti di più vibrante *pathos* non impediscono alla sua lucida capacità raziocinante di guardare al fondo di se stessa ed esprimere cosa vede – una situazione psichica tanto inverosimile quanto teatralmente strepitosa. Agamennone invece, sebbene ammetta di osare l'inaudito, non può o non vuole riconoscere apertamente la gretta ed egoistica origine del suo agire. Se inoltre l'animo di Medea è trasparente, «l'interiorità» di Agamennone è opaca, occultata, e il suo parlare distorto, tendenzioso, inaffidabile perché non finalizzato alla comunicazione (appunto un contrasto tra βούλεσθαι e δοκεῖν, *IA* 338).

Si confrontino, per esempio, *Medea* 1069-1080 con *IA* 678-685. La

¹⁶ Secondo alcuni, poiché il mito prevedeva la morte dei figli, la necessità denunciata da Medea è reale e ha la funzione drammaturgica di preparare il pubblico, ricordandogli gli antecedenti mitici in cui i figli venivano effettivamente trucidati dai Corinzi (la necessità sarebbe prima di tutto un vincolo narrativo). D'altra parte i vv. 1044-1048 e 1056-1058, e il fatto che nell'esodo la donna ribadisca, a motivo della sua azione, la ferrea volontà di vendicarsi (v. 1398), spingono a leggere nel ricorso alla necessità un appiglio psicologico che permette a Medea di trovare la forza per massacrare i bambini. La vendetta è l'unica vera "necessità", liberamente scelta da Medea; cfr. PADUANO 1986, pp. 106-107, MASTRONARDE 2002, pp. 18, 21-22.

¹⁷ Cfr. DI BENEDETTO, CERBO 1997, pp. 12-19.

situazione è parallela. Agamennone e Medea hanno entrambi deciso, ormai inesorabilmente, di uccidere i propri figli e desiderano salutarli per l'ultima volta (*Medea* 1069-1070, *IA* 678-680); il modulo tradizionale dell'ultimo abbraccio (*Medea* 1071-1075, *IA* 681-684) include il rinnovarsi di un assalto emotivo e l'esortazione a rientrare rispettivamente nella casa e nella tenda (*Medea* 1076-1077, *IA* 685); entrambi alludono alla causa di tanta sciagura: Medea fa riferimento a Giasone (vv. 1073-1074), Agamennone nomina Elena e la città dei Frigi (vv. 682-683); ma il passo della *Medea* termina con un dato che è assente nell'*IA*: l'*autoanalisi*, nitida e inequivocabile espressione di autoconsapevolezza (vv. 1078-1080). Laddove Medea vede e dichiara apertamente come stanno le cose, Agamennone tace. È forse la presenza di Clitemnestra a impedirgli di parlare? Sembra di no. Rimasto solo al termine dell'episodio, sulle prime egli pare offrirci quel che mancava dopo il v. 685: si mostra capace di inquadrare la sua situazione con onestà, riconoscendosi un ipocrita macchinatore (vv. 742-745); ma poi non fa cenno alla sua φιλοτιμία, anzi, con il consueto impasto di vittimismo e deresponsabilizzazione (si badi bene, in concomitanza con un moto di attiva progettualità!), proietta sul suo stato la luce deformante di una inevitabile volontà divina (vv. 746-748)¹⁸.

Lo stesso vale per l'ultima *rhexis* (vv. 1255 ss.). I primi versi mostrano un personaggio ben consapevole dei suoi sentimenti e della drammaticità della situazione (vv. 1255-1258), ma poi, per motivare la necessità del sacrificio, egli si volge alle costrizioni esterne. E nemmeno pone in prima battuta i rischi di una rivolta, come ci si aspetterebbe da un uomo realmente spaventato, bensì l'impresa troiana. Dal modo in cui si esprime è possibile percepire, persino ora che è davanti alla sua famiglia, una malcelata esaltazione bellicista (vv. 1259-1263): gli aggettivi ὄσων... ὄσοι («quanto grande... quanti») sono posti all'inizio e alla fine dei due versi che descrivono l'esercito, come ad amplificarne la vastità; esercito reso visibile (τόδε, «questo») con i suoi armamenti, che Agamennone invita quasi ad ammirare (ὄραθ', «guardate»); la ridondanza al v. 1263 manifesta l'ardente desiderio di conquistare il κλεινὸν βᾶθρον («le fondamenta famose») che gli darà il καλὸν κλέος («la bella fama», cfr. vv. 350-360). In tale contesto il sacrificio di Ifigenia (v. 1262) suona come l'ultima barriera che si frappone al sogno di dominio, non certo come

¹⁸ Il distico conclusivo è considerato da molti interpolato, eppure è perfettamente coerente con la logica perversa di Agamennone; stabilito che il sacrificio è inevitabile, ogni ostacolo è solo un'ulteriore pena: una brava moglie dovrebbe perciò obbedire, evitando di addolorare ulteriormente il marito! L'evidente parossismo e lo stridente contrasto con vv. 744-745 potrebbero essere intenzionali, sia come segnali di cattiva fede, sia per tener desto il sospetto dello spettatore. Un'altra possibilità è che la γυνή in questione sia Elena, identificata più volte come causa delle sciagure attuali (cfr. vv. 382 ss., 467-468, 682-683), in linea con la tendenza di Agamennone a deresponsabilizzarsi.

un evento luttuoso e devastante. I versi successivi (vv. 1264-1275) contengono solo giustificazioni parziali o posticce, per giunta smascherate e screditate nell'arco del primo episodio dallo stesso Agamennone.

Se la sostanza umana è meschina, il risultato artistico è però straordinario. L'affascinante aura di ambiguità del personaggio, il conclamato senso di profondità psicologica che riesce a trasmettere, derivano prima di tutto dall'uso di una tecnica drammatica diametralmente opposta a quella che regola il patto comunicativo tra Medea e il suo pubblico. Agamennone è costruito sul vincolo dell'inattendibilità. E che lo spettatore sia chiamato a smascherarlo senza l'ausilio di una "tessera di comparazione" esplicita e definitiva è un fatto del tutto eccezionale, in questa misura, rispetto alle convenzioni della tragedia greca.

Per tale ragione forse non stupirà troppo scoprire che probabilmente Euripide non è l'unico artefice di questo Agamennone.

L'analisi fin qui condotta deve fare i conti con alcuni dati che hanno spinto molti critici a valutare il nostro personaggio secondo le indicazioni del punto A.

1) Le molteplici accuse rivolte ad Elena e Paride dal Coro (vv. 543 ss., 793, 1253-1254) e da Ifigenia (vv. 1236-1237, 1283 ss., 1379 ss., 1417-1418) enfatizzano la causa esterna che ha condotto alla situazione tragica attuale e sembrano così offrire una sponda alla deresponsabilizzazione di Agamennone.

2) Nel terzo episodio, Achille si reca alla tenda del comandante sotto sollecitazione dei suoi uomini per capire se la spedizione avrà luogo oppure no (vv. 801-818). Il passo conferma l'esistenza di una smania di guerra nei soldati («una così terribile brama di questa spedizione è piombata sulla Grecia non senza la volontà degli dèi») e se d'altra parte mette in evidenza che i Mirmidoni sarebbero pur lieti di tornarsene a casa da mogli e figli, sulla linea del racconto di Menelao (vv. 352-353), di fatto accredita il timore di Agamennone per cui l'armata diventerà coercitiva una volta conosciuti i *θέσφατα* («vaticini») di Calcante.

3) Clitemnestra dichiara di trovarsi in mezzo a un esercito «indisciplinato e pronto a fare il male» (vv. 913-914) e che suo marito «è un vigliacco e teme troppo l'esercito» (v. 1012), testimonianze assai significative perché ripropongono il fenomeno per cui il campo informativo dell'autore si sovrappone a quello del personaggio. La donna infatti non può sapere che l'esercito è turbolento e che Agamennone lo teme¹⁹.

¹⁹ Che Agamennone sia *κακός*, vigliacco, può essere un dato caratteriale già noto a Clitemnestra in quanto conosce il marito da tempo (cfr. vv. 1153-1156), ma l'osservazione *λίαν ταρβεί στρατόν* è puntuale e si riferisce alla situazione presente. Ugualmente i vv. 913-914 non vanno intesi come una generalizzazione: dicendo *ὥσπερ εἰσοράς* Clitemnestra indica la sua condizione attuale; *ἐπι τοῖς κακοῖς θρασὺ* dunque allude al sacrificio, e l'aggettivo *ἄναρχον* alla *κακία* di Agamennone come comandante. Che un personaggio sappia più di quanto è verosimile stando ai passaggi d'informazione

4) Nel quinto episodio (vv. 1344 ss.) l'esercito acheo realizza i timori di Agamennone: venuto a conoscenza dei θεόφατα, con grande tumulto esige il sacrificio di Ifigenia. Il racconto di Achille è ricco di particolari che sottolineano l'irrefrenabile brutalità dei soldati, e si realizza la previsione per cui sarebbe stato Odisseo a mettersi a capo della sommossa (vv. 1362-1364). Che egli sia in tale posizione αἰρεθεὶς ἐκῶν («scelto, col suo consenso») trova un riscontro nei vv. 526-527, in cui gli Atridi sottolineavano il suo ascendente sulla massa e la sua ambizione personale.

Tutti questi elementi avvalorano i timori espressi dal sovrano e, dunque, sembrerebbero accreditare l'autenticità del suo voltafaccia, in palese contraddizione con la strategia del sospetto messa in moto dal testo tra prologo e primo episodio. Il fenomeno è piuttosto destabilizzante, mi pare, rispetto alle coordinate fornite allo spettatore in precedenza, ed esige una riflessione sul piano teorico.

La contraddizione di cui sto parlando diviene evidente solo se si interpreta il dramma rispettandone la linearità temporale, seguendolo cioè come uno spettatore che siede a teatro e per cui non è prevista una seconda visione. Per il critico che ha davanti agli occhi il testo nella sua interezza e procede a una lettura di sinossi, sapere in anticipo ciò che accadrà dopo potrebbe rivelarsi fuorviante. Spesso gli elementi di un testo si illuminano proprio quando vengono messi in sistema, e l'interprete ha tutto il diritto di percorrere un'opera a prescindere dal suo sviluppo lineare, facendo i salti e gli accostamenti che ritiene più opportuni (come io stesso ho fatto); tuttavia la linearità mi pare una bussola irrinunciabile, perché la sintassi delle scene e la gestione progressiva dell'informazione costituiscono una struttura invisibile che determina il senso e che va rispettata²⁰.

Se ora osserviamo i dati sull'esercito in una prospettiva sinottica, l'interpretazione B entra indubbiamente in crisi e gli argomenti a favore dell'altra tendono a prevalere: gli anapesti del prologo²¹, il voltafaccia di Agamennone e il tumulto dell'armata si tengono tra loro in un rapporto di perfetta coerenza e sono in accordo con le dichiarazioni del sovrano. Se invece adottiamo una prospettiva lineare, il cortocircuito salta agli occhi: nella prima parte del dramma il dato degli anapesti, pure notevole, rimane isolato e viene diluito nel contesto assai più consistente di quegli elementi che corrodono la credibilità di Agamennone.

Nel testo dell'*IA* che ci è pervenuto, insomma, sembra si consumi un

visibili sulla scena non è un fenomeno raro: cfr. e.g. *Fenicie* 1090 ss. o *Ippolito* 1241, sul quale BARRETT 1964, *ad loc.*, scrive giustamente che per un'*audience* tali discrepanze sono irrilevanti. Possono essere invece preziose per il critico, che per loro tramite può risalire a quel che presupponeva l'autore.

²⁰ Cfr. *supra*, n. 12.

²¹ Cfr. *supra*, p. 129.

braccio di ferro che di fatto giustifica le due diverse interpretazioni di Agamennone enucleate al principio. Non è forse impossibile ricondurre alcuni degli ultimi dati all'interno di un quadro coerente (in particolare i punti 2 e 4). Se è vero che l'esercito vuole la guerra, ed è ugualmente vero che Agamennone è divorato dall'ambizione, si può forse concludere che egli cerchi di mettersi scientemente sotto scacco – qualcosa di analogo alla trappola dei doni di Medea²². In fondo metà dei desideri di Agamennone coincide con quelli dei suoi uomini, perciò l'armata può costituire un ottimo strumento per allestire l'inevitabile. L'ambizioso ipocrita crea lui stesso *la necessità*, rivela i vaticini e scatena quella potenziale follia di massa a cui poi dovrà sottomettersi²³. Sfruttando a proprio vantaggio l'ambigua dinamica tra comandare e obbedire, egli dissimula la sua subdola creatività drammatica travestendosi da vittima infelice.

Diabolico davvero. Ma diabolico sarebbe anche, da parte mia, persistere nella finzione, fin qui mantenuta per motivi diagnostici, che il testo dell'*IA* si possa affrontare senza l'ausilio del sospetto filologico.



Non è mia intenzione addentrarmi nel labirinto delle difficoltà testuali presenti nell'*IA* per approdare all'ennesima ricostruzione di un personalissimo originale; seguirò un solo filo di Arianna che mi sembra promettente per affrontare e forse risolvere il problema emerso dall'analisi fin qui condotta.

Nel 1971 Willink²⁴ ha riproposto un'ipotesi di Paley per cui in origine le profezie di Calcante non venivano rivelate ad una stretta cerchia di capi, come accade nel testo che leggiamo oggi, bensì *coram populo*, come vediamo ad esempio in *Iliade* I, 68-100 o II, 300-332. La proposta ha convinto di recente Kovacs²⁵, che l'ha ripresa e approfondita. Vediamo dunque quali sono le tracce più convincenti di questa ipotetica prima versione (PV d'ora in poi), in gran parte già individuate dai due studiosi.

1) vv. 87-96. ἀπορία κεχρημένοις («a noi che eravamo in difficoltà») implica come minimo tutti i capi greci, ma ἡμεσθ' ἀπλοῖα χρώμενοι («re-

²² Cfr. *supra*, pp. 130-131.

²³ La rivelazione dei θεσφατα non viene né rappresentata né riferita, ma va necessariamente postulata prima del quinto episodio. Che la follia sia percepita come una presenza sotterranea e costante in tutto il dramma lo dimostrano i continui riferimenti che investono l'esercito (vv. 391, 394, 411, 808-809, 1264-1265), Elena e Paride (vv. 543-557, 580), Menelao (vv. 407, 489), Agamennone (vv. 136, 388-390, 876-878, 1139), Ifigenia (vv. 1250-1252, in prospettiva amaramente autoironici, e 1430) e non risparmiano neanche gli dèi (v. 1403).

²⁴ WILLINK 1971, pp. 361-363.

²⁵ KOVACS 2003, cfr. in particolare pp. 78-80.

stammo bloccati per la bonaccia»), che condiziona ἀπορία κεχηρημένοις, fa senza dubbio riferimento all'esercito nel suo insieme, nominato subito prima (v. 87). Ciò è confermato dal v. 96, da intendersi anche come parte del pubblico proclama, perché è difficile che Taltibio potesse sciogliere l'armata senza addurre motivazioni – il proclama è solo immaginato, nondimeno implica la pubblica conoscenza del vaticinio.

2) v. 324. La minaccia di Menelao di rivelare il contenuto della lettera «a tutti i Danai» ha più senso se l'esercito conosce già i vaticini e se Agamennone ha promesso pubblicamente di sacrificare sua figlia, come sembra indicare lo stesso Menelao ai vv. 360 e 365.

3) v. 411. Il वोσει («è malata, folle») fa riferimento, più che alla semplice brama di guerra, all'insana disponibilità dei Greci a pagare il prezzo del sacrificio umano («con te»: Menelao sta cercando di convincere Agamennone ad immolare sua figlia).

4) vv. 513-517. Se l'armata ignora la profezia, l'affermazione di Agamennone «Tutto l'esercito degli Achei» (v. 514) lascia perplessi, e ancor più strana è la replica di Menelao (v. 515) che accetta senza obiettare un punto di vista non corrispondente alla situazione reale. Anche λάθοιμι («di nascosto», v. 516) non ha senso: che bisogno c'è di operare in segreto se l'esercito ignora che la spedizione dipende dalla morte di Ifigenia?

5) vv. 538-540. Agamennone raccomanda a Menelao di badare, recandosi fra le truppe, che Clitemnestra non venga a sapere del sacrificio: ciò implica che l'esercito può rivelarle qualcosa, dunque sa.

6) vv. 814-818. I μελλήματα («indugi») rimproverati agli Atridi non possono che dipendere dal non sapersi decidere a compiere il sacrificio, visto che sulla bonaccia nessun uomo ha potere. Ora che Ifigenia è arrivata e la notizia si è sparsa, Achille e i Mirmidoni esigono una decisione, quale che sia. L'espressione «se vuoi agire, agisci» non è generica, ma pudicamente allusiva.

7) vv. 913-914, 1194-1200. Clitemnestra mostra di sapere più di quanto potrebbe stando al suo campo informativo, il che rimanda, più che alle opinioni del personaggio, a ciò che presupponeva chi ha scritto questi versi. Che l'esercito sia «pronto alle scelleratezze» (v. 914) implica la disponibilità a compiere il sacrificio e dunque la conoscenza dei θέσφατα; i vv. 1196-1198 contengono un'ipotesi in astratto – quel che Agamennone avrebbe dovuto dire subito dopo la profezia di Calcante – ma i vv. 1194-1195 e 1199-1200 evocano quel che è realmente accaduto nell'antefatto, come sappiamo dal racconto di Menelao ai vv. 350-362: Clitemnestra ripropone lo stesso rapporto causale tra ambizione e immediata decisione di sacrificare Ifigenia. Il quadro è quello di una pubblica profezia.

8) vv. 1345 ss. In questi versi vediamo che tutta l'armata conosce i vaticini, ma già ai vv. 1110-1114 è palese che ormai l'esercito è stato avvertito; la stranezza è che il passaggio dallo stato di ignoranza a quello di conoscenza non viene mai indicato nel testo. Potrebbe sopperire alla mancanza il passo ai vv. 746-748, in cui Agamennone afferma di recarsi da Calcante a preparare il rito, ma in un'opera che mobilita una strategia del sospetto nei confronti del sovrano anche grazie al fatto che l'esercito ignora i *θέσφατα*, sapere quando e come quest'ultimo li apprenda diventa un dato primario. La difficoltà si dissolve se riteniamo che l'armata sappia tutto sin dall'inizio – e l'interpretazione B naturalmente entra in crisi.

Sebbene queste tracce non abbiano tutte lo stesso valore, e per alcune si possa tentare una spiegazione alternativa rispetto all'ipotesi delle pubbliche profezie²⁶, il loro numero è consistente. È molto probabile che un revisore abbia modificato la trama rendendo segreti quei vaticini che in origine erano pubblici.

Il lettore ha già capito che la prima ricaduta di questa alterazione investe proprio la situazione di Agamennone. Prima però di volgerci di nuovo al personaggio è meglio completare il quadro testuale della PV, rispetto all'ambito del nostro discorso. L'ipotesi di pubbliche profezie comporta come conseguenza immediata la messa in dubbio di quei passi che ne affermano la segretezza: è confortevole riscontrare che essi sono così pochi e già di per sé così problematici da costituire quasi una controprova.

1) vv. 106-107: qualunque ipotesi ricostruttiva si adotti riguardo al prologo originario (eccetto l'insostenibile possibilità che esso coincidesse con quello tramandato²⁷), il segmento 106-114 (secondo altri 104/5-114) si presenta come un collegamento di seconda mano, un ponte costruito da chi ha fuso i giambi con gli anapesti tramite la rielaborazione di versi ricavati qua e là dal prologo stesso e dall'*IT* euripidea (cfr. *IA* 112-113 con *IT* 760-761)²⁸.

2) vv. 124-127 sembrano implicare un esercito ignaro dei vaticini. Il servo infatti pensa che Achille non solo sia al corrente delle nozze con Ifigenia (nonostante i vv. 106-107)²⁹, ma che le abbia prese sul serio e

²⁶ Cfr. GURD 2005, pp. 169-171.

²⁷ Il miglior avvocato di questa teoria è stato KNOX 1972, ma dopo la confutazione di BAIN 1977, saldamente costruita sull'analisi delle convenzioni pertinenti ai prologhi, essa mi pare definitivamente da archiviare.

²⁸ Cfr. PAGE 1934, pp. 138-140, FRAENKEL 1955, e BAIN 1977, pp. 23-24.

²⁹ Secondo la *communis opinio*, i vv. 124-127 entrano in contraddizione con 106-107 perché al vecchio è stato appena detto che solo Calcante, Odisseo e Menelao, oltre ad Agamennone, sanno *ὡς ἔχει τὰδε* (espressione vaga che può indicare o solo le false nozze o quest'ultime e anche la profezia). A mio avviso l'incoerenza non è certo intollerabile per un'*audience*, né sufficiente a postulare due mani diverse per gli anapesti e il ponte 106-114; si tratta di una goffaggine dovuta all'esigenza di chiarire

non le consideri un inganno – tant'è che, secondo il vecchio, l'eroe potrebbe infuriarsi se andassero a monte. Dunque Achille ignora la profezia, e con lui l'esercito³⁰. D'accordo con Kovacs, però, mi sembra difficile dubitare che il prologo originario non vada identificato nei giambi e che gli anapesti non costituiscano un'aggiunta posteriore³¹.

3) I vv. 413-439 presentano molti problemi linguistici, stilistici e metrici³². Forse non è necessario espungere il passo in blocco; se ci re-

il livello d'informazione di Achille per creare tensione in vista del terzo episodio; cfr. PAGE 1934, pp. 134-135 e KOVACS 2003, pp. 101-102.

³⁰ KOVACS 2003, pp. 81-82, ritiene che i vv. 124-127 implichino, presi da sé, che *il servo* non conosca la profezia, ma in realtà implicano che il servo pensa che *Achille* non la conosca. Così i vv. 133-135 non riflettono una comprensione improvvisa e tardiva del fatto che Ifigenia venga in Aulide a morire; la sensazione che la battuta di sgomento arrivi fuori tempo si può spiegare in due modi: o viene ritardata dall'esigenza di chiarire il campo informativo di Achille (una seconda goffaggine), oppure l'accento del rimprovero vuol battere, più che su Ifigenia, sul sopruso fatto ai danni dell'eroe, per quanto ciò possa essere lontano dalla nostra sensibilità. *IA* 136-137 potrebbe alludere a *Iliade* XIX, 86 ss. (cfr. in particolare il v. 137). È chiaro che le suddette goffaggini segnalano un rimaneggiamento e derivano dal collegamento tra giambi e anapesti operato da una seconda (piuttosto che una terza) mano.

³¹ In estrema sintesi: 1) Euripide, per quanto ne sappiamo, ha sempre e solo scritto prologhi giambici; l'unica probabile eccezione è l'*Andromeda* (*TrGF* 5.1., fr. 114 Kannicht), che si apriva con una monodia in anapesti lirici. Non solo non esistono paralleli in tutta la tragedia per un prologo che alterni anapesti, giambi, anapesti, ma non ne esistono neanche per uno in forma di dialogo anapestico tra due attori (cfr. KOVACS 2003, pp. 80-81). 2) I giambi sono assai più strettamente innervati nel dramma degli anapesti e costituiscono una base irrinunciabile per lo sviluppo e la comprensione dell'azione successiva: nei giambi troviamo per cominciare i giuramenti di Tindaro, presentati già come un ambiguo rimedio in equilibrio tra le forze irrazionali dell'amore e della violenza (cfr. vv. 51-69 con 391-395), che avallano la possibilità di una guerra tra Greci (cfr. vv. 64-65 con 533-535) e che ora sono legati agli insani desideri di Menelao (cfr. vv. 77-79 con 391-395); poi il ratto di Elena (vv. 71-77), che sarà ampiamente sviluppato nei canti corali (e cfr. v. 75 con 585), e le tre menzogne di Agamennone alla base della strategia di smascheramento sopra descritta, presupposte (μη τοῦτο λέειν) dalla *rhesis* ai vv. 334-375 di Menelao (nello stesso ordine) e intrecciate a tutti gli altri indispensabili elementi narrativi che ormai conosciamo bene, dalla profezia di Calcante alla lettera ingannatrice. Infine, sottolineare che l'ἄξιωμα di Achille costituisca un incentivo notevole agli occhi di Clitemnestra per acconsentire alle nozze della figlia (vv. 98-105) concorda in pieno con lo spirito dei vv. 695 ss. Rispetto alla stringente integrazione dei giambi, gli anapesti, sebbene offrano informazioni utili e si prestino anch'essi a confronti puntuali (cfr. STOCKERT 1992, pp. 72-74), sono allacciati al dramma in modo assai meno essenziale; molti passi hanno il vago sapore del luogo comune (vv. 16-27, 31-33, 160-163) e la loro funzione principale è quella di modulare l'atmosfera emotiva. Se li eliminassimo, perderemmo molto in termini di *pathos*, ma basterebbero pochi giambi a terminare il prologo con i dati necessari a proseguire. È poco credibile, dunque, l'ipotesi che Euripide sia morto senza aver scritto un prologo, e che in seguito siano stati prodotti due prologhi alternativi, poi fusi insieme da una terza mano (DIGGLE 1971, p. 180, BAIN 1977, pp. 25-26). I giambi gettano le imprescindibili fondamenta del dramma, e perciò saranno stati composti verosimilmente per primi. 3) Le anomalie linguistiche, metriche e stilistiche degli anapesti (cfr. KOVACS 2003, pp. 82-83) mi paiono più gravi di quelle dei giambi (cfr. STOCKERT 1992, pp. 75-77; cfr. anche PAGE 1934, pp. 131-138). 4) I giambi contengono la PV (escludendo naturalmente vv. 106-114); la seconda parte degli anapesti, come abbiamo visto, implica la segretezza dei θεόφρατα (insieme ai vv. 106-114). Ma forse la implica anche il primo segmento di anapesti. Come terminava infatti il prologo originario? È probabile che Agamennone concludesse, dopo v. 105, confessando il suo pentimento e spiegando con tono preoccupato come aveva inviato un vecchio e fidato servo con una lettera a bloccare Ifigenia (servo che veniva identificato facilmente all'inizio del primo episodio). Nell'*IA* tramandata il fatto che il vecchio venga portato sulla scena già all'inizio è coerente con la scelta di rendere segreta la profezia: infatti per mantenere il livello di conoscenza che mostra in seguito – in particolare nel terzo episodio – se i θεόφρατα sono pensati come segreti, il servo deve essere informato; cfr. *infra*, p. 142. Per una concisa storia della critica sul prologo, cfr. TURATO 2001, pp. 251-253.

³² Cfr. PAGE 1934, pp. 152-158, KOVACS 2003, p. 80; DIGGLE 1994 bolla questi versi in nero.

goliamo col seguente monologo di Agamennone, buona parte del discorso del Messaggero fornisce le informazioni lì presupposte: l'arrivo di Ifigenia non da sola, ma accompagnata da Clitemnestra e Oreste, e il fatto che l'esercito si è accorto di questo arrivo. La stridente ironia di coda per cui il Messaggero crede di condurre la fanciulla a sposarsi non è inappropriata. Tenderei perciò a ritenere sicuramente interpolati i vv. 413-414 (l'entrata di un nuovo personaggio a metà verso) e 427-437 (ineleganze e debolezza stilistica, sorprendente varietà di soluzioni metriche al primo piede a partire dal v. 431³³; da questi versi emerge il dato dell'ignoranza dei θέσφατα). Per il resto credo sia molto difficile stabilire precisi confini di autenticità e decidere se siamo in presenza di interpolazioni, manipolazioni o semplici corrottele.

4) vv. 518-537: i confini superiore e inferiore del segmento alterato sono assicurati dalla presenza di tracce della PV. Nel mezzo i problemi sono molti: la scioccante brutalità del v. 519, lo stampo sofocleo del v. 520 (da *Antigone* 1055, cfr. il precedente *IA* 407, che ricalca *Antigone* 523 e in cui l'elisione di -αι depone per l'espunzione), la scansione eccezionale del v. 523³⁴. Considerando però il sostanziale riscontro con i vv. 1351-1364 (cfr. anche v. 535 con v. 64), parlerei di nuovo di un miscuglio di materiale originario e spurio. I versi 528-531 ad esempio, se con Willink³⁵ intendiamo λέξειν nel senso di «ricordare» piuttosto che «rivelare», potrebbero essere addirittura un'altra traccia della PV: ὑπέστην («promisi»), sulla linea dei vv. 360 e 365, è più efficace se inteso *coram populo*.

5) I vv. 590-597, inseriti in un contesto assai problematico e sospetto (vv. 590-634)³⁶, possono implicare un esercito ignaro dei vaticini solamente se vengono assegnati ad un coro secondario di soldati argivi, come sembra necessario a Kovacs³⁷ che accoglie il suggerimento di Murray. In effetti è difficile pensare che la strofe sia pronunciata dalle fanciulle: per quanto convenzionali e stereotipati possano essere gli interventi del Coro, le felicitazioni suonerebbero crudelmente ironiche – mentre assai più appropriato è il linguaggio dei vv. 604-606 (cfr. v. 542), in una strofe però sicuramente alterata in età bizantina. Inoltre le fanciulle non sono titolate a chiamare Ifigenia ἄνασσαν ἐμὴν («mia signora»). La somiglianza con *Elettra* 988 ss. e alcune difficoltà linguistiche e metriche possono deporre a favore dell'espunzione³⁸. A mio avviso il problema si risolve se pensiamo ad un coro secondario costituito

³³ Cfr. PAGE 1934, pp. 153-154.

³⁴ Cfr. PAGE 1934, p. 157-158.

³⁵ WILLINK 1971, p. 363.

³⁶ Cfr. PAGE 1934, pp. 160-168.

³⁷ KOVACS 2005, p. 79.

³⁸ Cfr. PAGE 1934, p. 160, e BARRETT 1964, p. 368, n. 1.

dal seguito di Clitemnestra: la scorta e i servi a cui la regina si rivolge ai vv. 610-612, che giungendo con lei da Argo non sanno nulla della situazione in Aulide e ripetono la *gaffe* del Messaggero. Sebbene non siano annunciati, la loro identità è ovvia nel momento in cui sono loro stessi ad annunciare coloro che scortano, e l'arrivo di Clitemnestra, ovviamente con un suo seguito, è ben preparato nell'episodio precedente. Obiezione: i vv. 607-610 sembrano replicare ai vv. 590-597, e la risposta ha più senso se i vv. 590-597 sono il benvenuto di chi è già in scena. Ma la *rhexis* di Clitemnestra, soprattutto nei primi versi, è a sua volta assai sospetta. In ogni caso non è difficile credere che la strofe non sia euripidea e che venga dalla stessa mano dei vv. 427 ss., con cui condivide pienamente i contenuti³⁹.



Nella tragedia tramandata ci sono due eventi che Agamennone deve impedire per salvare sua figlia: l'arrivo di Ifigenia al campo acheo e la diffusione dei θέσφατα. Quando si verifica il primo, egli si abbandona con troppo facile – e sospetta – rassegnazione alla inevitabilità del secondo. Il patetico monologo ai vv. 440-468 suona perciò insincero, quasi fuori luogo, e il voltafaccia successivo stridente. Nella PV invece i vaticini sono già noti e l'esercito aspetta: la situazione è più difficile, perché l'unica possibilità di Agamennone resta impedire l'arrivo di Ifigenia. Quando il tentativo fallisce, il monologo ai vv. 440-468 e il voltafaccia diventano più credibili, e lo sono a maggior ragione se espungiamo il precedente ritratto dell'esercito pettegolo (vv. 427-437) e consideriamo che il successivo segmento 518-527, da cui più netta emerge la pretestuosa ipocrisia di Agamennone, ha subito alterazioni.

Tutto ciò modifica non poco l'assetto del personaggio. Nell'*IA* tramandata abbiamo un Agamennone che accetta il prezzo del sacrificio, poi si pente, poi cambia di nuovo idea ma non riesce ad ammetterlo, e persegue il suo scopo mediante dissimulazione e autoinganno. Dalla PV sembra invece emergere un Agamennone che accetta il prezzo del sacrificio, poi si pente e non cambia più idea, ma viene messo con le spalle al muro dalle circostanze; l'assenza di riferimenti alla propria ambizione dopo il primo episodio corrisponderebbe a un'eclissi reale.

A proposito della φιλοτιμία, bisogna chiedersi che ruolo giocasse nel testo di partenza: era legata solo all'antefatto, per mostrare come la corsa senza scrupoli agli onori avesse condotto Agamennone alla situazione attuale? Oppure, in qualche misura, la strategia del sospetto

³⁹ Così KOVACS 2003, p. 79; *vix Euripidei* per DIGGLE 1994.

apparteneva al disegno originario e lasciava intuire che per il sovrano anche ora cedere alla necessità significava soddisfare i suoi intimi desideri⁴⁰? Difficile pronunciarsi, anche perché dobbiamo fare i conti con la possibilità che ci siano altre parti del primo episodio alterate⁴¹. Senz'altro il revisore ha intensificato notevolmente la tematica, marcando con contorni netti il lato negativo del personaggio. Si noti che nel segmento rimaneggiato 518-527 abbiamo due riferimenti espliciti all'ambizione, proiettata ironicamente prima su Calcante (v. 520, dove la variazione φιλότιμον, «ambizioso», avrebbe di per sé poco senso rispetto allo stampo sofocleo di *Antigone* 1055 in cui φιλάργυρον, «avido», veicola un condiviso luogo comune) e poi su Odisseo («è divorato dall'ambizione», v. 527). Gli anapesti che aprono la tragedia ruotano intorno al dissidio interiore provocato dall'essere ἐν τιμαῖς («tra gli onori», vv. 16-27, dove τὸ φιλότιμον al verso 22 è forse una glossa, ma coglie assai bene il punto), e in altri luoghi del primo episodio di dubbia autenticità ritroviamo il termine o il concetto (ad esempio vv. 385-386, dove τὸ φιλότιμον è in concomitanza con il perfetto di λογίζομαι, che non si attesta altrove in tragedia se non in due altri passi sospetti della stessa *IA*⁴²).

In questo quadro, la modificazione della trama sembrerebbe un atto legato ad una precisa interpretazione di Agamennone e sostenuto dal fine di metterne in particolare evidenza la φιλοτιμία. Un problema che però rimane aperto e che rema contro questa ipotesi sta nel fatto che, se da una parte la prima sequenza di anapesti sfrutta il *topos* del potente tormentato, in accordo con l'ipotesi da me proposta, la seconda al contrario esalta quanto mai l'elemento della paura, connotandosi come il passo che più di tutti dà vigore all'idea che il semplice arrivo di Ifigenia si riveli per il sovrano vincolante, in linea con quanto emerso a proposito della PV.

Si può ipotizzare che, se i giambi originari terminavano ponendo in luce questo dato, il revisore, un po' passivamente e senza rendersi conto di creare una contraddizione, abbia amplificato lo spunto nei suoi anapesti per motivi di *pathos* (così come ha fatto nella prima sequenza con la tormentata composizione della lettera, forse ispirandosi ai vv. 446-450). Ma non si può escludere che già il prologo originario introducesse in chiusura il servo e lo facesse dialogare con Agamennone in giambi o proprio in anapesti: ai vv. 115-163 (in particolare nei vv. 136-163) potrebbe quindi essere conservata una buona parte di materiale della PV,

⁴⁰ Il passo 814-818, ad esempio, che ci è parso una traccia della PV, lascia intendere che Achille e i Mirmidoni, pur consapevoli della profezia e impazienti di raggiungere Ilio, sarebbero comunque disposti ad accettare un ripensamento dei capi riguardo al sacrificio.

⁴¹ Cfr. le difficoltà testuali elencate da KOVACS 2003, pp. 84-86.

⁴² Cfr. PAGE 1934, p. 150; KOVACS 2003, p. 86. Gli altri due passi sono 922 e 1021.

che il revisore avrebbe riadattato senza modificare lo spirito originario, teatralmente efficace.

Sul perché sia scattata la revisione non possono però essere escluse altre ipotesi. Kovacs⁴³ ritiene che il dislivello di conoscenza tra esercito e pubblico sia stato creato per realizzare le due situazioni ironiche dei vv. 414-439 e 590-597; Willink⁴⁴ pensa invece a un equivoco nella comprensione di qualche passo e indica il segmento 528 ss., in cui λέξειν (v. 529) può essere stato inteso nel senso di *nuntiatuum* piuttosto che di *commemoratum*. Sulla stessa linea, io suggerirei quella parte del terzo episodio in cui il vecchio servitore rivela la verità a Clitemnestra e ad Achille (vv. 855-899), un passo scivoloso, che lascia facilmente equivocare sui livelli di conoscenza dei personaggi. Infatti, poiché la regina e l'eroe vengono apostrofati dal vecchio insieme, e sia i θέσφατα che la falsità delle nozze sono oggetto di un'unica comunicazione, è facile credere che tutti e due partano da uno stato di completa ignoranza. In realtà è solo Clitemnestra ad essere all'oscuro di tutto, mentre per Achille la sola nuova riguarda l'inganno delle nozze perpetrato con l'abuso del suo nome. Ragioni di economia drammatica hanno evidentemente spinto a creare uno svelamento unico e onnicomprensivo. Dai versi 890-891 poi si può altrettanto facilmente ricavare l'errata impressione che il vecchio sa *tutto* quel che sa solo in quanto latore delle tavolette. Ma anche in questo caso dobbiamo pensare a un fattore di economia: il servo non si mette certo a fare inutili e macchinose distinzioni riguardo alle sue fonti⁴⁵.

Se il revisore, equivocando, ha capito che i θέσφατα erano segreti ed erano tra le cose apprese dal vecchio tramite la sua missione, ha ristrutturato il prologo ridefinendo il livello di conoscenza 1) delle profezie in generale, con i vv. 106-107, avendo ricavato i nomi dei capi dal seguito del dramma; 2) di Achille, con i vv. 124-132, dove si afferma esplicitamente che l'eroe ignora l'inganno delle nozze, implicitamente che non conosce le profezie; 3) del servo, che per poter rivelare le profezie nel terzo episodio deve ascoltare il prologo giambico e perciò essere collocato in apertura del dramma (il fatto che inviti Agamennone a confidargli le sue pene, inoltre, contribuisce a sua volta a rendere segreti i θέσφατα perché trasforma il racconto del sovrano da narrazione per il pubblico a sfogo confidenziale). Che da un certo punto la ristruttura-

⁴³ KOVACS 2003, p. 78.

⁴⁴ WILLINK 1973, p. 363.

⁴⁵ A guardar bene il τὰδε del v. 890 presenta la stessa ambiguità del τὰδε del v. 106: il pronome fa riferimento solo alle false nozze o anche ai θέσφατα? Se solo alle nozze, la risposta del vecchio al v. 891 sarebbe precisa, e l'indebita estensione di τὰδε alla profezia può aver contribuito a creare l'equivoco sulla sua segretezza. Credo però che la lettura più naturale sia quella onnicomprensiva, qui come al v. 106, e che la risposta del vecchio sia effettivamente ellittica e sintetica.

zione del prologo abbia come stella polare i vv. 855-899 emerge anche dalla gestione degli argomenti. La provenienza del servo dalla casa di Tindaro in (vv. 45-48 e 114), che assicura sulla sua fedeltà e affidabilità, è un motivo ripreso dai vv. 860 e 867-872, dove le stesse virtù devono garantire a Clitemnestra la sua credibilità⁴⁶. Le informazioni essenziali contenute nei giambi corrispondono ai vv. 873-883, e con i vv. 124-135 abbiamo una movenza analoga ai vv. 884-887: in seguito alla richiesta di un chiarimento in merito alle false nozze, troviamo una specie di conclusione esclamativa in cui si realizza definitivamente che per Ifigenia essere in Aulide significa morire, in associazione al rimprovero ad Agamennone di aver osato l'inaudito. Tutte le parti, poi, in cui vediamo il sovrano alle prese con la lettera costituiscono la messa in scena dei vv. 890-893 (per il dato della follia cfr. v. 893, insieme ai vv. 876-877, con i vv. 136-137), un'occasione ben sfruttata non solo per colmare una presunta lacuna, ma anche per creare una situazione di sicura efficacia visiva (cfr. vv. 34-42). Con i vv. 894-895 si approda infine a quel legame con l'inizio del primo episodio previsto e considerato sufficiente nella PV⁴⁷.

Se questa spiegazione è valida, la modificazione del personaggio di Agamennone va intesa più come una conseguenza che una causa, come una ricaduta involontaria che il risultato di un disegno. Così si risolverebbe anche il problema della seconda sequenza di anapesti, che sono decisamente in linea con l'Agamennone della PV. Può ben essere che il revisore, una volta stabilita la segretezza dei θεσφατα e ristrutturata in tal senso la tragedia, nel rileggerla abbia percepito un sovrappiù d'ipocrisia (creatosi automaticamente!) nel personaggio, già ambiguo nella versione di partenza, e abbia poi voluto evidenziare con qualche altro ritocco i suoi lati negativi (*in primis* vv. 518 ss.), senza però rendersi conto che insistere in questa direzione avrebbe creato una disarmonia con gli anapesti dei vv. 136 ss., inizialmente composti o rielaborati senza pensare minimamente alla φιλοτιμία. Ma è anche possibile che a rincararne la dose con interventi minori sia intervenuta una mano successiva.

Il tentativo di specificare chi e quando abbia agito sul testo ci conduce nel vaghissimo regno delle congetture. A chi pensa che il prologo anapestico sia stato elaborato direttamente intorno ai giambi, le cita-

⁴⁶ Cfr. anche vv. 303-316, dove manca però il dato della provenienza.

⁴⁷ Bisogna poi notare che la seconda metà del terzo episodio (vv. 915 ss.), probabilmente ricca di interpolazioni, dedica notevole spazio alla questione dell'ὄνομα usurpato, introdotta negli anapesti, e presenta almeno due particolarità linguistiche che ritroviamo di nuovo nella seconda sequenza di anapesti: cfr. v. 919, la singolare espressione θυμὸς αἴρεται πρόσω, con v. 125, θυμὸν ἐπαρεῖ, e v. 936, φατισθεῖσ', con v. 135, φατίσας, dove φατίζω, se non significa «promettere», certo si colora di un valore simile (cfr. KOVACS 2003, p. 91). Sembra insomma che il revisore abbia lavorato a cavallo tra prologo e terzo episodio, cercando di creare omogeneità.

zioni dei versi 23 in Macone e 28 in Crisippo indicano che il prologo dell'*IA* doveva aver assunto la forma tramandata già nel III secolo a.C.⁴⁸. Ma è verosimile che l'alterazione sia avvenuta ancor prima, in quel periodo fluido per i testi tragici che precede il provvedimento di Licurgo (330 a.C.): forse già alla prima rappresentazione, nel 405/404, dopo la morte di Euripide, che forse aveva lasciato l'opera incompiuta (e dunque il revisore potrebbe essere Euripide il Giovane, figlio o nipote del poeta)⁴⁹; oppure in occasione di successive repliche, ad esempio quella del 342/341⁵⁰, se l'*Ifigenia* in questione non è la *Taurica* (e il revisore sarebbe un attore o un produttore di *palaiái* non meglio specificabile).

Altre interpolazioni di cui non abbiamo parlato possono appartenere alla stessa mano o a mani successive. Come premesso, io mi sono limitato a seguire una sola linea di discorso, tenendo dietro al personaggio di Agamennone e alla sua problematica relazione con l'architettura del dramma.

⁴⁸ Macone, fr. 4, 24 Gow, Crisippo, SVF II, 53, 27. Per le citazioni si può vedere la tabella sinottica di PAGE 1934, p. 128, e l'accurato apparato di GÜNTHER 1988. Il v. 80 dei giambi è forse presupposto da Aristotele, *Retorica* III, 11, 1411 b 30.

⁴⁹ Cfr. *sch.* ad Aristofane, *Rane* 66; in generale sulle poche pezze d'appoggio per orientarsi cfr. PAGE 1934, pp. 9-10.

⁵⁰ Cfr. IG II² 2319-2323, fr. a col. II, 11. 1-2

ABSTRACT

The aim of this paper is to examine the character of Agamemnon in the Iphigenia Aulidensis, specifically in relation to the dramaturgic dynamics at work and to the poor condition of the text. Agamemnon shows an attitude towards falsehood and self-deception, and hides his true motivations for being willing to sacrifice his daughter behind the pretext of external obligation. The way in which the audience is involved in deciphering his hypocrisy is investigated by a comparison with the different treatment of a similar situation in Medea. On a philological level, however, some inconsistencies in the transmitted text and the traces of a former plot, in which Calchas' prophecy was not a secret, also make it possible to explain Agamemnon's ambiguity as the result of a textual alteration due to a reviser.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BAIN 1977

D. Bain, *The prologues of Euripides' Iphigenia in Aulis*, «Classical Quarterly» XXVII (1977), pp. 10-26.

BARRETT 1964

W.S. Barrett, *Euripides' Hippolytos*, Oxford, Clarendon Press, 1964.

BLAICKLOCK 1952

E.M. Blacklock, *The Male Characters of Euripides: A Study in Realism*, Wellington, New Zealand University Press, 1952.

BOGAERT 1965

R. Bogaert, *Le revirement de Ménélas*, «Les Études Classiques» XXXIII (1965), pp. 3-11.

BURGESS 2004

D. Burgess, *Lies and Convictions at Aulis*, «Hermes» CXXXII (2004), I, pp. 37-55.

CONACHER 1967

D.J. Conacher, *Euripidean Drama: Myth, Theme, and Structure*, Toronto, University of Toronto Press, 1967.

DI BENEDETTO, CERBO 1997

V. Di Benedetto, E. Cerbo, *Euripide, Medea*, Milano, Rizzoli, 1997.

DIGGLE 1971

J. Diggle, *Review of Mellert-Hoffmann*, «Untersuchungen zur Iphigenie in

- Aulis» *des Euripides*», «Classical Review» XXI (1971), pp. 179-180.
- DIGGLE 1994
J. Diggle, *Euripidis Fabulae, tomus III*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- FRAENKEL 1955
E. Fraenkel, *Ein Motiv aus Euripides in einer Szene der Neuen Komödie*, in *Studi in onore di U.E. Paoli*, Firenze, Le Monnier, 1955, pp. 293-304.
- GÜNTHER 1988
H.C. Günther, *Euripides Iphigenia Aulidensis*, Leipzig, Teubner, 1988.
- GURD 2005
S.A. Gurd, *Iphigenias at Aulis, Textual Multiplicity, Radical Philology*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2005.
- KNOX 1972
B.M.W. Knox, *Euripides' Iphigenia in Aulide 1-163 (in that order)*, «Yale Classical Studies» XXII (1972), pp. 275-94 (= ID., *Word and Action: Essays on the Ancient Theatre*, Baltimore and London, ctr 1979, pp. 275-94).
- KOVACS 2003
D. Kovacs, *Toward a Reconstruction of the Iphigenia Aulidensis*, «Journal of Hellenic Studies» CXXIII (2003), pp. 77-103.
- LAWRENCE 1988
S.E. Lawrence, *Iphigenia at Aulis: Characterization and Psychology in Euripides*, «Ramus» XVII (1988), pp. 91-109.
- MASTRONARDE 2002
D.J. Mastronarde, *Euripides. Medea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- MICHELAKIS 2006
P. Michelakis, *Euripides: Iphigenia at Aulis*, London, Duckworth, 2006.
- PADUANO 1986
G. Paduano, *Il nostro Euripide, l'umano*, Firenze, Sansoni, 1986.
- PAGE 1934
D. Page, *Actors' Interpolation in Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1934.
- RABINOWITZ 1983
N.S. Rabinowitz, *The strategy of inconsistency in Euripides' Iphigenia at Aulis*, «Classical Bulletin» LXIX (1983), pp. 21-27.

RYZMAN 1989

M. Ryzman, *The Reversal of Agamemnon and Menelaus in Euripides' Iphigenia at Aulis*, «Emerita» LVII (1989), pp. 111-118.

SIEGEL 1981

H. Siegel, *Agamemnon in Euripides' Iphigenia at Aulis*, «Hermes» CIX (1981), pp. 257-265.

STOCKERT 1992

W. Stockert, *Euripides, Iphigenie in Aulis*, voll. I-II, Wien, Die Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1992.

TURATO 2001

F. Turato, *Euripide, Ifigenia in Aulide*, Venezia, Marsilio, 2001.

WILLINK 1971

C.W. Willink, *The Prologue of Iphigenia at Aulis*, «Classical Quarterly» XXI (1971), pp. 343-364.

Il teatro di Plauto: l'attore tra recitazione e canto

LA commedia plautina, così come tutto il genere della *palliata*, è un prodotto letterario di derivazione greca: ogni singola commedia è la traduzione di un originale della *vêa*. Se nell'Ottocento e – per certi aspetti – ancora nella prima metà del Novecento, soprattutto in Germania, gli studiosi hanno quasi sempre cercato attraverso Plauto e Terenzio di far luce sulla perduta commedia greca di Menandro, Difilo e Filemone, oggi che la critica si è finalmente liberata del pregiudizio dell'originalità della produzione letteraria e artistica latina rispetto a quella greca, è possibile concentrare con maggiore consapevolezza gli sforzi esegetici e critico-testuali sui testi della *palliata*. Lo studioso di commedia latina, però, non deve mai dimenticare che a livello di *inventio* Plauto e Terenzio dipendono dai modelli greci: la *fabula* è ripresa dal testo greco che il poeta latino traduce.

Sappiamo, tuttavia, che gli autori di *palliata* operano non pochi interventi sugli originali e corredano i propri testi di contenuti e caratteristiche formali che li rendono per certi versi indipendenti dai modelli della commedia nuova greca. La moderna critica filologica riconosce ai comici latini ampi spazi di originalità¹. La novità più evidente è rappresentata dalla forma stessa del testo teatrale. Malgrado la tutela di convenzioni ormai ben collaudate e canonizzate dall'esperienza greca, rispetto ai suoi modelli la *palliata* presenta una differente resa scenica: Plauto e Cecilio Stazio (certo più di Terenzio) operano frequenti sostituzioni di scene recitate degli originali greci con scene cantate.

¹ Talvolta il modello greco è reinterpretato, ridotto o accresciuto, modificato, comunque piegato alle esigenze del pubblico romano. Un tempo ci si soffermava soprattutto sulle questioni relative ai *Realien* o sugli aspetti giuridici per separare ciò che è greco da ciò che è latino. Oggi l'indagine comprende principalmente la tecnica teatrale: la sostituzione di un monologo dell'originale greco con un dialogo è un processo ben noto per Terenzio, ma è stato supposto anche per Plauto; l'insistenza su un tema specifico, mediante il ricorso ad una serie di battute aggiuntive rispetto al modello, è un altro efficace espediente plautino per rendere più vivace una scena. Sono solo alcuni dei più noti interventi dei comici latini sui loro originali greci. Le libertà di Plauto rispetto ai modelli riguardano per lo più l'inserimento di situazioni tratte dal repertorio farsesco (senza dimenticare le invenzioni linguistiche che caratterizzano lo stile comico del poeta).

I κομμοί² e le monodie sono una parte importante del teatro greco³, ma la reale estensione dei canti affidati agli attori sembra più limitata rispetto alla produzione drammatica latina: in Ennio e Nevio alcune ῥήσεις della tragedia attica furono mutate in canto⁴. Della mancanza di polimetria e musica nella commedia nuova già prima dei fortunati ritrovamenti papiracei del secolo scorso ci informa, a proposito di Menandro, il grammatico Efestione (p. 64, 12 Consbruch). Difilo sembra aver fatto un uso un po' più esteso di metri lirici, ma comunque sempre in maniera limitata rispetto ai comici latini⁵. Nella commedia nuova le scene cantate dovevano essere estremamente rare e non rappresentavano mai parti fisse della composizione. In Plauto le singole scene sono trattate come organismi autonomi sotto il profilo del contenuto. Così alcune parti del modello possono essere eliminate o sostituite secondo le necessità. L'uso di scene autonome e in sé concluse si fonda anche sull'alternanza di canto e recitazione: questa è la differenza più notevole tra le commedie plautine e gli originali greci⁶.

La maggior parte degli studiosi individua nella tecnica compositiva della *palliata* tre livelli di resa scenica: recitato, cantato e recitativo⁷. In Terenzio i livelli si riducono principalmente a due, con la quasi totale scomparsa dell'elemento cantato (due i *cantica* nell'*Andria* e uno negli *Adelphoe*). In realtà, sulla presenza di parti cantate nella commedia latina l'accordo non è unanime⁸, ma oggi si tende comunemente a credere che le sezioni polimetriche fossero effettivamente affidate al canto degli attori con l'accompagnamento di un suonatore di *tibia*.

Le commedie plautine non presentano sempre lo stesso numero di

² L'uso moderno ha leggermente modificato la terminologia aristotelica (*Poetica* 1452b 14 ss.), poiché amplia la definizione di κομμός, il canto degli attori insieme al coro, ben oltre il carattere trenodico che, secondo Aristotele, lo contraddistingue.

³ Si considerino ad esempio i vv. 971-1043 delle *Trachinie* di Sofocle o le varie monodie euripidee.

⁴ Vd. anche la testimonianza di Cicerone, *Tusculanae* I, 106. FRAENKEL 1960, pp. 307-353, riconduce proprio ai primi tragici latini, Livio Andronico e Nevio, l'uso dei *cantica* polimetrici mutuati dalla tragedia greca di V secolo. Il suo maestro, Friedrich Leo, invece, pensava che l'origine dei *cantica* nella *palliata* si dovesse cercare in componimenti poetici popolari del periodo ellenistico destinati al canto, quali il cosiddetto *Fragmentum Grenfellianum* pubblicato nel 1896 (LEO 1897, pp. 3 s.; 76 ss.; 111 ss.).

⁵ Vd. MARX 1928, pp. 254 ss., per un utile elenco di passi di commedia greca in metri lirici, per i quali doveva essere previsto un accompagnamento musicale (sebbene tali luoghi siano, nella maggior parte dei casi, tratti dalla commedia di mezzo). Su Difilo vd. PERUSINO 1979.

⁶ Fondamentale FRAENKEL 1960, pp. 308 s.

⁷ Quest'ultimo corrisponde alla cosiddetta παρακαταλογία dei Greci.

⁸ Cfr., tra gli altri, DUCKWORTH 1952, pp. 369-375; BEARE 1964³, pp. 219-230. MOORE 1998, pp. 131 s., e 1999, p. 247, si attiene alla terminologia antica e, soprattutto, all'uso delle sigle *DV* e *C* presenti in alcuni manoscritti: così distingue *deverbia* e *cantica* in termini rispettivamente di senari giambici, privi di accompagnamento musicale, e restanti metri accompagnati dal suono della *tibia*. Tuttavia, concordo con QUESTA 1984, pp. 164 ss.; 177 ss., secondo il quale quelle sigle nei manoscritti risalirebbero a grammatici di II secolo d.C. e, pertanto, sarebbero di scarsa utilità ai fini della ricostruzione della *performance* antica. Per una rassegna bibliografica sui *cantica* (nel periodo 1956-1990) vd. CECCARELLI 1991, pp. 383-398.

versi cantati. Probabilmente ciò sarà dipeso dal tipo di compagnia (*grex* o *caterva*) che l'autore aveva a disposizione per la propria messinscena. Ricche di canti polimetrici sono le *Bacchides* (220 versi), la *Casina* (380), l'*Epidicus* (150), la *Mostellaria* (220), il *Persa* (200), lo *Pseudolus* (300), la *Rudens* (170), il *Truculentus* (180), mentre, ad esempio, l'*Asinaria* ne ha solo 13 e il *Miles gloriosus* ne è forse del tutto privo⁹.

Ai rapporti che intercorrono tra canto e recitazione nella messinscena di una commedia di Plauto hanno dedicato preziose indagini in anni abbastanza recenti alcuni studiosi, che hanno focalizzato la loro attenzione sulla diversa resa scenica dei personaggi in relazione proprio al canto e alla recitazione¹⁰. Poiché una ricerca del genere coinvolge anche il possibile numero degli attori di una commedia e i ruoli che venivano loro affidati, non sempre i risultati di quelle indagini concordano.

Il modo migliore per esaminare quali differenze intercorrano nella tecnica teatrale plautina tra una maschera e l'altra all'interno di una stessa commedia è quello di rivolgere la nostra attenzione ai personaggi doppi e identici nell'aspetto, i cosiddetti *simillimi*: dunque, consideriamo l'*Amphitruo* e i *Menaechmi*¹¹. Agli occhi degli spettatori che assistono ad una di queste commedie i protagonisti non devono apparire del tutto identici, poiché la comicità e il riso nascono proprio dalla tensione che si viene a creare tra i personaggi imbrigliati nell'equivoco e il pubblico onnisciente, che attende – prefigurandolo – il riconoscimento finale. Sta al poeta, quindi, evitare ogni possibile confusione alla sua platea nel corso della rappresentazione, adottando alcuni espedienti per differenziare le maschere uguali.

Nell'*Amphitruo* vi sono due coppie di *simillimi*: Giove e Mercurio prendono le sembianze rispettivamente di Anfitrione e Sosia. I vv. 441-446, in cui il servo (*a parte*) descrive l'aspetto del personaggio in scena (il dio Mercurio), notandone l'incredibile corrispondenza con le proprie sembianze, sono possibili solo se gli attori indossano la maschera, o se hanno applicato un trucco molto esteso sul volto¹²:

⁹ Vd. la convincente ipotesi di BOLDRINI 1984, pp. 43-93, secondo il quale i settenari anapestici dei vv. 1011-1093 sono recitati e non cantati.

¹⁰ LLARENA I XIBILLÉ 1994 e MOORE 1999.

¹¹ Tralascio le *Bacchides*: in questa commedia le due sorelle cantano e recitano (insieme) senza una precisa distinzione tra le due. Il motivo è che, rispetto alle altre commedie di *simillimi*, la coppia di gemelle è conosciuta come tale fin dall'inizio, senza che vi sia la necessità di creare aspettativa per un riconoscimento finale. E poi, soprattutto, esse compaiono solo due volte (all'inizio e alla fine della commedia) e sono sempre insieme a formare un duetto.

¹² Chi tratta l'argomento dei *simillimi* in relazione alla tecnica teatrale si imbatte inevitabilmente nell'annosa questione dell'introduzione della maschera nel teatro romano. Si sa che alcune testimonianze antiche sembrano indirizzarci verso un impiego della maschera dopo Plauto. Gli attori Cincio Falisco e Ambivio Turpione l'avrebbero introdotta per primi – rispettivamente – nella commedia e nella tragedia, secondo la testimonianza dei donatiani *Excerpta de comoedia* VI, 3. L'epoca è quella di Terenzio, e altrove lo stesso Donato (*ad Eun. praef.* I, 6; *ad Ad. praef.* I, 6) sostiene che Minucio Protimo e Ambivio Turpione usarono la maschera nell'*Eunuchus* e negli *Adelphoe*. Secondo Diome-

Certe edepol, quom illum contemplo et formam cognosco meam,
 quem ad modum ego sum (saepe in speculum inspexi), nimis similest mei;
 itidem habet petasum ac vestitum: tam consimilest atque ego;
 sura, pes, statura, tonsus, oculi, nasum vel labra,
 malae, mentum, barba, collus: totus. Quid verbis opust?
 si tergum cicatricosum, nihil hoc similst similius¹³.

Nei *Menaechmi* la coppia di *simillimi* è unica. C'è un gemello, Menecmo (I), rapito da bambino a Taranto, dove si trovava col padre mercante, e che ora vive a Epidamno; c'è poi l'altro gemello, Sosicle, al quale, dopo la scomparsa del fratello, fu mutato il nome in Menecmo (II); questi è di Siracusa, ma la ricerca di Menecmo I lo porta, in compagnia del suo servo Messenione, proprio a Epidamno, dove è ambientata la commedia. William Shakespeare, in *The Comedy of Errors* (del 1590-1594 circa), rifa il testo plautino raddoppiando, però, i *simillimi*, poiché inventa anche un gemello del servo.

Durante la messinscena dell'*Amphitruo* il pubblico romano è in grado di percepire la differenza tra Mercurio e Sosia attraverso le alucce dorate che il dio ha in evidenza sul suo copricapo (*petasus*) e che nell'identico berretto del servo sono assenti; in quanto a Giove, l'attore che ne ricopre il ruolo porta sotto il cappello una trecciolina d'oro (cfr. i vv. 142-147 del prologo pronunciato da Mercurio), un particolare che

de (*Gramm.* I, 489 Keil), invece, fu una novità da attribuire a Quinto Roscio, il famoso attore contemporaneo di Cicerone. Sulla questione della maschera mi limito a segnalare SWOBODA 1954, pp. 173 ss. e 187-190 (sostiene che gli attori si tingessero il volto), DUCKWORTH 1952, pp. 92-94, BEARE 1964³, pp. 303-309 (che raccoglie tutte le prove a favore dell'uso già prima di Terenzio), WILES 1991, pp. 129 ss., e MARSHALL 2006, pp. 126-158 (con la bibliografia precedente). Secondo quest'ultimo (p. 127 n. 6), il passo di Cicerone, *De oratore* III, 221 potrebbe avere indotto in errore Diomede. Non è questa la sede per affrontare il problema, ma è bene puntualizzare alcuni aspetti. Concordo in pieno con Marshall quando afferma (pp. 126 s.) che le prove dell'esistenza della maschera per la *palliata* vanno cercate al di fuori della questione dei *simillimi*. Sono convinto che l'uso fosse comune a Roma fin dagli inizi dell'attività teatrale, soprattutto perché rappresenta una continuità con la tradizione greca attestata anche in ambiente italico con l'Atellana. Passi, abbastanza frequenti in commedia, che fanno riferimento alla mimica facciale sono stati considerati una prova dell'assenza della maschera (ad esempio CHIARINI 1989, pp. 140-143). Invece, un'affermazione come quella del protagonista in *Pseudolus* 107, *ita supercilium salit*, si spiega benissimo anche se si pensa ad attori che la indossano. Non serve ricorrere alla ingegnosa spiegazione di SLATER 2000, pp. 99 s., che ipotizza un sopracciglio meccanico in grado di produrre contrazioni e movimenti. Più plausibile WILES 1991, pp. 166 s., che ritiene che una maschera, in base all'angolazione da cui si osserva, possa dare allo spettatore l'impressione di mutare le espressioni del volto. E poi nel mondo greco esistevano maschere con la caratteristica (fissa) del sopracciglio sollevato, come quelle descritte da Polluce, *Onomastikon* IV, 143-154 (cfr. POE 1996). In ogni caso eviterei di imporre la nostra concezione moderna e realistica di teatro ad una *performance*, come quella antica, così ricca di convenzioni condivise dall'autore, dalla *troupe* e dal pubblico. Le frequenti "dichiarazioni" di colorito e di mimica facciale dei personaggi plautini e terenziani sono esse stesse la prova migliore dell'uso della maschera: i personaggi in scena dicono a parole ciò che la convenzione della maschera non permette agli spettatori di vedere con gli occhi.

¹³ «Certo, per Polluce, quando lo guardo e riconosco il mio aspetto, come sono fatto io – spesso mi sono guardato allo specchio – certo mi assomiglia moltissimo. Ha uguale il cappello e il vestito: mi assomiglia come mi assomiglio io. Gamba, piede, statura, capelli, occhi, naso, labbra, guance, mento, barba, collo: tutto. Che bisogno c'è di parole? Se ha la schiena piena di cicatrici, non c'è una somiglianza più simile a questa» (traduzione di R. Oniga).

naturalmente manca all'interprete di Anfitrione¹⁴. Nei *Menaechmi* lo spettatore distingue Menecmo I da Menecmo II perché per quasi tutta la durata della commedia quest'ultimo porta con sé la *palla*, il mantello sottratto alla moglie da Menecmo I per farne dono alla cortigiana Erotio e che la fanciulla consegna a Menecmo II (ignaro di tutto, ma ben contento di non contraddire Erotio) per farvi apporre qualche modifica dal sarto¹⁵. Ai vv. 1050 ss. Messenione e Menecmo II sono in scena, quando al v. 1059 compare anche Menecmo I che esce dalla casa di Erotio: i gemelli si ritrovano e quindi, se fino a quel momento – come si ritiene comunemente – un solo attore aveva sostenuto entrambe le parti¹⁶, ora vi sono in scena due attori con la stessa maschera e lo stesso abito (se si esclude la *palla* che ha con sé Menecmo II).

Eppure, Plauto ha provveduto a differenziare i personaggi anche in altro modo, a prescindere dal costume di scena. Iniziamo da un'analisi dei versi dell'*Amphitruo*¹⁷:

- 1-152 Prologo di Mercurio
- 153-175 Sosia canta
- 176-179 Mercurio canta solo quattro versi
- 180-218 Sosia e Mercurio in recitativo
- 219-247 Sosia canta di nuovo
- 248-462 Sosia e Mercurio recitano (248-262 sicuramente in recitativo)
- 463-498 monologo recitato di Mercurio
- 499-550 scena recitata di Giove Alcmene e Mercurio
- 551-585 *canticum* di Anfitrione e Sosia
- 586-632 i due proseguono la scena recitando
- 633-653 *canticum* di Alcmene
- 654-860 Alcmene Anfitrione e Sosia continuano la lunga scena recitando
- 861-881 monologo recitato di Giove
- 882-955 dialogo recitato tra Giove e Alcmene
- 956-983 ai due si aggiunge Sosia e proseguono recitando
- 984-1008 monologo in recitativo di Mercurio (1006-1008 recitati)
- 1009-1020 monologo recitato di Anfitrione
- 1021-1034 e frr. I-XIX dialogo recitato di Anfitrione e Mercurio
- 1035-1052 scena recitata di Blefarone Anfitrione e Giove
- 1053-1073 *canticum* di Bromia e Anfitrione
- 1074-1130 i due proseguono recitando

¹⁴ Vd. MARSHALL 2006, pp. 58 s.

¹⁵ Vd. QUESTA 2004, pp. 70-72 (pp. 59-75 per una lettura dell'intera commedia).

¹⁶ Su questo aspetto "organizzativo" della messinscena antica vd. oltre.

¹⁷ Naturalmente tralascio la divisione in atti, giacché, come tutti ben sanno, essi non appartengono al poeta, né tanto meno possono farsi risalire a tradizione antica. Inoltre, salvo qualche eccezione, non mi pronuncio sulla natura, parlata o recitativa, dei settenari trocaici, poiché non possediamo indizi a sufficienza per giudicare con certezza se questo metro fosse sempre accompagnato dal flauto, o soltanto in determinati contesti. Lo schema riassuntivo è basato su QUESTA 1995. Ho tenuto conto anche di MARSHALL 2006, pp. 280-284.

1131-1143 senari giambici pronunciati da Giove
 1144-1146 settenari trocaici di Anfitrione.

Da questo schema si può notare che Anfitrione e Sosia cantano molto, Giove e Mercurio mai. In realtà Mercurio – che, dopo aver recitato il prologo, è rimasto in scena non visto da Sosia – canta *a parte* quattro versi (176-179) in anapesti e bacchei: ma si tratta di una brevissima ripresa dei concetti espressi nel *canticum* di Sosia, ripresa nella quale il dio fa proprie le lamentele del servo sulla condizione degli schiavi. Subito dopo, e per tutta la durata della commedia, Mercurio (e, come lui, Anfitrione) non canta più.

Passiamo ora ai *Menaechmi*, una commedia in cui la dicotomia tra i due fratelli gemelli è rappresentata proprio attraverso la differente resa scenica dei ruoli. Quello che segue è lo schema riassuntivo delle scene:

1-76 Prologo pronunciato dal *dominus gregis*
 77-109 monologo recitato del parassita Penicolo
 110-134 *canticum* di Menecmo I e Penicolo
 135-181 i due proseguono recitando
 182-218 scena recitata di Erotio Menecmo I e Penicolo
 219-225 dialogo recitato di Erotio e Cilindro
 226-272 scena recitata di Menecmo II e Messenione
 273-350 recitano Cilindro Menecmo II e Messenione
 351-368 *canticum* di Erotio (con Menecmo II e Messenione in scena)
 369-445 scena recitata di Erotio Menecmo II e Messenione
 446-465 monologo recitato di Penicolo
 466-523 dialogo recitato di Menecmo II e Penicolo
 524-558 dialogo recitato di un'ancella e Menecmo II
 559-570 dialogo recitato tra la moglie di Menecmo I e Penicolo
 571-603 *canticum* di Menecmo I sua moglie e Penicolo
 604-674 i tre proseguono recitando
 675-700 dialogo recitato di Erotio e Menecmo I
 701-752 dialogo recitato di Menecmo II e la moglie di Menecmo I
 753-774 *canticum* del suocero di Menecmo I
 775-888 il *senex* continua la scena recitando con la figlia e Menecmo II
 889-898 breve dialogo recitato tra il *senex* e il medico
 899-965 scena recitata di Menecmo I il suocero e il medico
 966-989 *canticum* di Messenione
 990-1002 scena in recitativo di Menecmo I il suocero e Messenione
 1003-1006 Menecmo I pronuncia un brevissimo *canticum*
 1007-1049 i tre proseguono in recitativo
 1050-1059 scena in recitativo di Menecmo II e Messenione
 1060-1162 entra Menecmo I (scena, forse in recitativo, con riconoscimento).

Come si può osservare, Menecmo I canta e recita, mentre Menecmo

Il recita soltanto: i due personaggi sono così contrapposti¹⁸. All'inizio della commedia, quando non c'è ancora la *palla* a differenziarli, è il tipo di resa scenica che può favorire il riconoscimento da parte del pubblico.

Quanti si sono occupati della figura dell'attore nel teatro greco e latino raramente hanno prestato la dovuta attenzione all'incidenza sul testo drammatico e sulla messinscena delle qualità canore degli interpreti¹⁹: si tratta sicuramente di un aspetto di assoluto rilievo al momento dell'organizzazione di una rappresentazione scenica, ma le caratteristiche della compagnia teatrale a disposizione del poeta avranno esercitato una notevole influenza anche durante la fase di composizione di una *palliata*. Il problema è stato perfettamente sintetizzato da Eduard Fraenkel in un *Addendum* pubblicato nel 1960 nell'edizione italiana del suo *Plautinisches im Plautus* del 1922²⁰:

In linea generale non bisogna mai dimenticare che un poeta come Plauto, che scriveva tutte le sue commedie affinché fossero rappresentate da una determinata compagnia in una determinata occasione, doveva tener conto delle attitudini degli attori che componevano la *troupe*. In parecchi casi queste considerazioni avranno influito non solo su particolari dell'invenzione, ma addirittura sull'intero impianto di una commedia. Se per esempio una certa compagnia si trovava eccezionalmente sfornita di buoni cantanti, Plauto, da quell'esperto uomo di teatro che era, ne avrà tratto le conseguenze, facendo a meno, per quella volta, dei *cantica*.

In anni più recenti il lavoro che Montserrat Llarena i Xibillé ha dedicato alla tecnica teatrale plautina²¹ si segnala per una particolare attenzione nei riguardi della presenza (o assenza) di virtuosi in una compagnia teatrale come elemento in grado di incidere sulla composizione di un'opera di Plauto. L'analisi è condotta con accuratezza e i risultati sono per la maggior parte condivisibili, soprattutto per quel che riguarda la differente resa scenica dei personaggi e le osservazioni relative alle commedie dei *simillimi*. Una indagine di questo tipo finisce col coinvolgere anche altre questioni, di ordine tecnico e organizzativo, relative alla rappresentazione teatrale: mi riferisco prima di tutto al numero di attori di cui era composta la compagnia e quindi alla possibilità che gli *histriones* interpretassero più ruoli.

Nel teatro greco il limite di tre attori che dovevano impersonare più

¹⁸ Sulla commedia MOORE 1999, p. 138 scrive che «*Menaechmi* thus offers Roman comedy's most effective use of musical accompaniment to contrast characters». Vd. anche BOLDRINI 1992, pp. 90 s.

¹⁹ Unica vera eccezione il bel saggio di HALL 2002 (per la commedia latina, pp. 30-35).

²⁰ FRAENKEL 1960, pp. 430 s., in aggiunta a quanto osservato a p. 240, n. 2. In realtà Fraenkel recupera una felice osservazione di SCHENKL 1896, p. 107.

²¹ LLARENA I XIBILLÉ 1994.

ruoli nello stesso dramma fu dettato forse dalla necessità di garantire ai poeti in gara gli stessi requisiti di base²². Per il mondo romano, invece, non si conosce un numero massimo di attori impiegati nella messinscena di un dramma²³ e le ipotesi al riguardo variano da studioso a studioso²⁴. Molto probabilmente nessuna commedia poté mai essere recitata da un numero di *histriones* pari ai ruoli disponibili. Nell'antichità si esigeva molto dagli attori, i quali erano in genere di condizione servile o libertina²⁵, e abbiamo anche testimonianze relative alla penuria di interpreti²⁶. Nel regolare il numero degli attori che facevano parte di una *troupe* dovevano sicuramente incidere alcune restrizioni finanziarie²⁷, tuttavia ho l'impressione che talvolta gli studiosi abbiano un po' esagerato in considerazioni di ordine economico.

Nel riflettere sull'attribuzione delle parti tra gli attori penso si debba tener conto anche delle diverse capacità vocali degli interpreti, nonché della eventualità che non tutti fossero in grado di sostenere i pezzi cantati che esigevano un maggiore impegno. Gli attori di una *troupe* potevano – nell'antichità al pari di adesso – possedere caratteristiche peculiari e attitudini completamente differenti tra loro, come risulta chiaramente da un passo di Quintiliano, *Institutio Oratoria* XI, 3, 178-180²⁸, su due noti attori²⁹ presumibilmente appartenenti alla stessa compagnia:

Maximos actores comoediarum, Demetrium et Stratoclea, placere diversis virtutibus vidimus. Sed illud minus mirum, quod alter deos et iuvenes et bonos patres servosque et matronas et graves anus optime, alter acres senes, callidos servos, parasitos, lenones et omnia agitatoria melius – fuit enim natura diversa: nam vox quoque Demetri iucun-

²² Sulle testimonianze circa l'uso dei tre attori e sull'evoluzione di tale uso basti il rinvio a PICKARD-CAMBRIDGE 1968³, pp. 135-156. La motivazione del limite stabilito nel teatro greco è addotta anche da MARSHALL 2006, p. 95.

²³ È importante analizzare i casi in cui più di tre attori recitano contemporaneamente. Va osservato che nelle commedie con scambi di identità (*Amphitruo* e *Menaechmi*) non vi sono scene con più di tre personaggi dialoganti. Sulle scene con quattro o più attori che recitano simultaneamente vd. GAISER 1972, pp. 1073-1077; LOWE 1997; FRANKO 2004 (quest'ultimo, a p. 34, nota che nell'*Amphitruo* non esiste una scena in cui i quattro personaggi delle due coppie di *simillimi* recitano tutti insieme).

²⁴ Si va dalle limitazioni imposte da KURRELMAYER 1932 (secondo la quale nessuna commedia poteva contare su più di cinque attori parlanti – più, naturalmente, quelli che ricoprivano i ruoli di comparse "mute") alle ricostruzioni più "larghe" di SWOBODA 1957-1958, LLARENA I XIBILLÉ 1994 e MARSHALL 2006.

²⁵ Non molti quelli stranieri, come si evince da Valerio Massimo II, 5, 4. In genere sugli attori vd. almeno BEARE 1964³, pp. 164-170; DUPONT 1985, pp. 77-87; CHIARINI 1989, pp. 138-143; soprattutto BROWN 2002 (ma anche gli altri saggi contenuti nel fondamentale volume a cura di EASTERLING-HALL 2002); DUNCAN 2006; MARSHALL 2006, pp. 83-125 (86-88 sulla condizione servile); CSAPO 2010.

²⁶ Festo p. 238 L. (s.v. *Personata*).

²⁷ Vd. le ottime trattazioni di BROWN 2002 e MARSHALL 2006, pp. 20-31, 95 ss., sugli aspetti finanziari e organizzativi di una messinscena.

²⁸ Quintiliano è ricordato anche da SWOBODA 1954, p. 172, e MARSHALL 2006, pp. 92 s.

²⁹ Menzionati anche da Giovenale 3, 99.

dior, illius acrior erat; adnotandae magis proprietates, quae transferri non poterant. Manus iactare et dulces exclamationes theatri causa producere et ingrediendo ventum concipere veste et nonnumquam dextro latere facere gestus, quod neminem alium Demetrium decuit (namque in haec omnia statura et mira specie adiuuabatur): illum cursus et agilitas et vel parum conveniens personae risus, quem non ignarus rationis populo dabat, et contracta etiam cervicula. Quidquid horum alter fecisset, foedissimum videretur³⁰.

Secondo Llarena i Xibillé³¹, se non esiste una relazione tra l'estensione di una commedia e il numero di personaggi che vi prendono parte, esiste tuttavia una relazione diretta tra il numero di versi lirici di una commedia e il numero di personaggi che sono chiamati a interpretarli: di conseguenza vi è una proporzione diretta tra il numero di ruoli che cantano e il numero di attori che ricoprono tali ruoli³². Così, per l'*Amphitruo*, che presenta due coppie di *simillimi* – con Mercurio e Sosia che si incontrano fin dall'inizio – sarebbero stati necessari cinque attori³³, tra cui un virtuoso e due cantanti minori. Per i *Menaechmi* occorre cinque attori, tra i quali vi erano un virtuoso e un cantante minore. Llarena i Xibillé ne deduce che Plauto scriveva tenendo in considerazione per ciascuna commedia le possibilità di una concreta *caterva*³⁴: ogni *troupe* avrà avuto un numero minimo di cinque attori e un numero non regolare di cantanti.

Quanto ai *simillimi*, Llarena i Xibillé lascia aperte le due possibili soluzioni, ossia che ciascuna parte fosse recitata da un attore, ovvero che un solo attore possa aver interpretato la coppia (tranne – naturalmente – nei casi in cui i due *simillimi* sono in scena insieme): nella seconda ipotesi recitazione e musica servirebbero a dissimulare con l'accompagnamento musicale la voce di un attore che non ha sostenuto fino a quel momento la parte di uno dei *simillimi*³⁵. Ma preferirei non includere

³⁰ «Abbiamo visto Demetrio e Stratocle, i più grandi attori comici, piacere per qualità opposte. Ma questo fatto è meno sorprendente, perché l'uno riusciva a impersonare nel migliore dei modi dèi, giovani, padri e servi buoni, matrone e vecchie rispettabili, l'altro rappresentava meglio il ruolo del vecchio arcigno, del servo astuto, del parassita, del lenone e tutti i personaggi che richiedono più vivacità. In effetti furono dotati di caratteristiche naturali opposte: in Demetrio anche la voce era più gradevole, nell'altro era più aspra. Bisogna segnalare con maggior attenzione le peculiarità che non avrebbero potuto essere trasferite ad altri: agitare le mani, tenere a lungo delle dolci esclamazioni per far colpo sul pubblico, entrare con il vestito gonfiato dal vento e a volte fare dei movimenti col fianco destro, gesto che si addiceva a Demetrio e a nessun altro (e infatti era assistito in tutti questi gesti dalla statura e da una bellezza straordinaria); a Stratocle si addicevano la corsa, l'agilità, anche un riso poco consono al personaggio (ma che offriva al pubblico non senza un effetto calcolato), e anche accorciare il collo. Qualunque di questi gesti, se fatto dall'altro, sarebbe parso orribile» (traduzione di C.M. Calcante).

³¹ LLARENA I XIBILLÉ 1994.

³² Vd. il quadro generale di p. 227 e le *Conclusions*, pp. 229-260.

³³ Anche se la studiosa propende per la possibilità che fossero solo tre (p. 29 s.).

³⁴ Sui rapporti diretti di Plauto col "suo" *grex* vd. anche MARSHALL 2006, pp. 85 s.

³⁵ Il problema di questa ricostruzione sta nel fatto che canto e recitato non sono elementi così

nelle riflessioni sulla recitazione degli antichi un elemento di marcato realismo, come quello della riconoscibilità della voce dei personaggi, che mi sembra estraneo al teatro greco e romano. Quanto alla possibilità che i due Menecmi, fino al v. 1050, siano stati interpretati dallo stesso attore³⁶, nulla ci vieta di crederlo. L'unica vera difficoltà sta nell'immaginare uno stesso attore che avrebbe cantato e recitato senza quasi mai abbandonare la scena, se non per brevi momenti³⁷.

Le ingegnose ipotesi, favorevoli o contrarie all'uso della maschera, alle pause più o meno regolari per i cambi d'abito (e di maschera, o di *maquillage*) e al criterio di economicità nel numero di attori, hanno inciso profondamente sulle differenti proposte degli studiosi volte alla ricostruzione delle attribuzioni delle parti nelle singole commedie³⁸. A mio parere è difficile andare oltre un'impressione generale, dettata dalla lettura dei testi: nel teatro greco vi erano attori che interpretavano più parti e parti divise tra più attori; a Roma gli attori che interpretavano più di una parte erano abbastanza comuni, ma, salvo alcune eccezioni, i ruoli principali erano sostenuti da un solo attore.

La diversità di resa, cantata o recitata, nell'assegnazione delle battute è stata studiata anche da Timothy Moore³⁹. Il suo lavoro ha il merito di aver tentato quella che egli stesso definisce una «grammar of accompaniment»: a partire dall'analisi di alcune commedie di Plauto e Terenzio, lo studioso ha indicato i principi secondo i quali i due poeti hanno utilizzato l'accompagnamento musicale per creare un contrasto, una distinzione tra i personaggi. Moore prende in considerazione an-

nettamente distinti tra i ruoli: semplicemente alcuni *simillimi* cantano e recitano (Anfitrione, Sosia e Menecmo I), mentre gli altri recitano soltanto (Giove, Mercurio e Menecmo II).

³⁶ Come Llarena i Xibillé anche KURRELMAYER 1932, p. 66, e SWOBODA 1957-1958, p. 93 e n. 26, il quale ha avanzato tale ipotesi come alternativa a quella dei due differenti attori. Ad un unico interprete per i due gemelli pensano DAMEN 1989, la cui analisi tuttavia parte dal presupposto che gli attori della compagnia dovessero essere soltanto tre (e in considerazione di ciò individua quattro pause utili agli attori per il cambio di ruolo), e MARSHALL 2006, pp. 105 ss. (il quale, invece, per l'*Amphitruo* pensa ad attori differenti nelle parti dei *simillimi*). Max Niemeyer (in BRIX-NIEMEYER 1912) ha invece ipotizzato: un attore che interpreta Menecmo I, uno Menecmo II e il medico, uno Penicolo e Messenione, uno Cilindro, l'ancella e la matrona, uno Erotio e il *senex*.

³⁷ A meno che, naturalmente, non si ipotizzino delle pause regolari. Tuttavia, non si può essere sicuri che le commedie prevedessero sempre delle pause destinate all'esibizione di un *tibicen*, come accade per gli intermezzi corali della *vêa*: ne abbiamo testimonianza nello *Pseudolus*, al v. 573b, dove si fa entrare in scena un flautista, probabilmente con l'intento di dare un attimo di respiro al protagonista. Anche in una commedia di Terenzio è stata ipotizzata la comparsa in scena di un intervento auleatico (vd. DREXLER 1938, pp. 65-73). Si tratta di *Heautontimorumenos* 170-172 e l'intervallo sembrerebbe confermato da un'osservazione di Donato, *Ad Andr. praef.* II, 3, sul vuoto in scena colmato da un'esibizione del Coro o del flautista (*ita ut in ea chorus vel tibicen obaudiri possit*). Oltre all'intervento del *tibicen* è possibile che assolvesse alla funzione di pausa anche la scena del *choragus* in *Curculio* 462 ss. (vd. LEO 1908, pp. 310 s.). Tuttavia, l'idea che le pause potessero essere in qualche modo fisse e regolari è da escludere: convincenti in proposito le considerazioni di QUESTA 1970, pp. 210 ss., 220, e QUESTA 1985, pp. 30 ss.; 40 ss. Vd. anche DUCKWORTH 1952, pp. 98-101, e BEARE 1964³, pp. 196-218. Una divisione in μέρη per i *Menaechmi* è proposta da GRATWICK 1993, pp. 16-23.

³⁸ Proposte sulle quali condivido in pieno il totale scetticismo di DUCKWORTH 1952, p. 97.

³⁹ MOORE 1999.

che i modi e le tipologie di passaggio da versi recitati a versi recitativi, poiché la sua distinzione si basa su «accompanied» e «unaccompanied passages»⁴⁰. Lo studioso sostiene⁴¹ – giustamente, secondo il mio parere – che la differente resa non rappresenta solo un ausilio per l'identificazione dei gemelli da parte degli spettatori: il ruolo di Menecmo II è maggiormente espositivo e richiede una vera e propria recitazione, affinché il pubblico possa comprendere meglio il contesto narrativo e lo sviluppo dell'azione scenica⁴². Aggiunge, poi, che Menecmo II, rispetto al fratello, dimostra una maggiore serietà di condotta⁴³. Moore sostiene che tutta la commedia plautina giochi su questa dicotomia tra serio e allegro, che viene resa – rispettivamente – attraverso i *deverbia* e i *cantica*. Tuttavia, una differenza tra ruoli più seri e ruoli più allegri avrebbe comportato, a mio modo di vedere, che nell'*Amphitruo* fossero Giove e Mercurio i personaggi cantanti, e non il contrario⁴⁴.

A questo punto analizzerei un paio di casi di distribuzione delle parti cantate e recitate nell'*Amphitruo* e nei *Menaechmi*, per mettere ulteriormente in risalto la notevole funzionalità che nella *performance* antica può assumere una simile scelta compositiva. I vv. 499-550 dell'*Amphitruo*, in settenari trocaici, hanno per protagonisti Alcmena, Giove e Mercurio. Più avanti la scena si ripete, ma con i veri Anfitrione e Sosia al posto dei loro doppi, e la comicità scaturisce soprattutto dalla condizione di totale ignoranza dei fatti in cui versa Alcmena (vv. 654-860): anche qui la realizzazione è in settenari trocaici. Il pubblico, a questo punto della rappresentazione, è indotto a ripensare alla scena precedente, dalla quale ha avuto origine l'equivoco in cui si trova ora Alcmena, che crede di aver già salutato il marito, partito per fare ritorno al suo esercito (ma si trattava di Giove travestito). In questo caso Plauto, per qualche motivo che ci è ignoto, sembra non aver provveduto a diversificare il tipo di interpretazione delle due scene parallele (parlato per Giove e canto per Anfitrione). Tuttavia, è forte la tentazione di supporre che per la prima scena il poeta avesse previsto una resa dei settenari trocaici senza accompagnamento, e che per la “ripresa” avesse adoperato lo stesso verso in recitativo, con la musica in sottofondo. Tale ipotesi – non suffragata da prove certe – è, almeno in parte, sostenuta dal confronto con un analogo – ma ben più sicuro – parallelo presente

⁴⁰ Vd. *supra*, n. 8.

⁴¹ MOORE 1999, p. 138.

⁴² Secondo la dialettica ipotizzata da DUPONT 1987, tra “informazione” in senari e “spettacolo” in versi cantati.

⁴³ MOORE 1999, p. 138: «music is associated with greater emotion, lack of music with greater self-control».

⁴⁴ Per Moore in questo caso la dicotomia sarebbe tra esseri divini e comuni mortali, p. 145: «The principal effect of alternation between accompanied and unaccompanied passages in *Amphitruo* is thus to distinguish gods from mortals»; cfr. anche DUPONT 1987.

nei *Menaechmi*. I vv. 571-603 appartengono al *canticum* di Menecmo I e sua moglie (insieme a Penicolo): i tre proseguono in settenari trocaici fino al v. 674. La prima parte è una vera e propria monodia di Menecmo I. A questo impegnativo pezzo cantato fa da contrappunto la scena dei vv. 701-752, in cui Menecmo II e la *matrona* recitano in senari giambici, sicuramente privi di accompagnamento. Plauto, quindi, potrebbe aver utilizzato due volte la stessa tecnica teatrale: la ripresa a distanza di una scena in cui marito e moglie cantano, con una scena ricca di equivoci in cui il finto marito (identico al vero) recita insieme alla moglie del suo doppio⁴⁵.

Concludo con un altro significativo esempio di differente caratterizzazione dei *simillimi*: il finale dell'*Amphitruo*⁴⁶. Se nell'ultima scena dei *Menaechmi* – quella del riconoscimento – Plauto fa pronunciare a entrambi i fratelli versi in settenari trocaici, probabilmente accompagnati dalla *tibia*, senza più preoccuparsi di diversificare la recitazione dei due personaggi, nell'incontro tra Giove e Anfitrione, che avviene in conclusione di commedia, il poeta mantiene la distinzione scenica tra i due ruoli. Il riconoscimento, nel finale dell'*Amphitruo*, non è risolutivo dell'intreccio, poiché già nella scena precedente l'ancella Bromia ha provveduto a spiegare al padrone come sono avvenuti i fatti. Giove, tornato a questo punto la divinità di sempre, cala dall'alto (*ex machina*) e si rivolge direttamente ad Anfitrione. Plauto in questa circostanza è attento a differenziare i due personaggi – se non col canto – almeno attraverso il cambio di verso (senari giambici per Giove e settenari trocaici per Anfitrione):

IVP. Bono animo es, adsum auxilio, Amphitruo, tibi et tuis:
 nihil est quod timeas. Hariolos, haruspices
 mitte omnes; quae futura et quae facta eloquar,
 multo adeo melius quam illi, quom sum Iuppiter.
 Primum omnium Alcumenae usuram corporis
 cepi, et concubitu gravidam feci filio.
 Tu gravidam item fecisti, cum in exercitum
 profectu's: uno partu duos peperit simul.
 Eorum alter, nostro qui est susceptus semine,
 suis factis te immortalis adficiet gloria.
 Tu cum Alcumena uxore antiquam in gratiam
 redi: haud promeruit quam ob rem vitio vorteres;
 mea vi subactast facere. Ego in caelum migro.
 AMPH. Faciam ita ut iubes et te oro, promissa ut serves tua.

⁴⁵ Naturalmente nell'*Amphitruo* l'ordine degli eventi è invertito rispetto ai *Menaechmi*, poiché avviene prima l'incontro col finto marito e poi quello col vero. Purtroppo non conosciamo la data di composizione delle due commedie e non siamo in grado di dire quale delle due preceda l'altra.

⁴⁶ Cfr. anche LLARENA I XIBILLÉ 1994, p. 28, e MOORE 1999, p. 145.

Ibo ad uxorem intro, missum facio Teresiam senem.
Nunc, spectatores, Iovis summi causa clare plaudite⁴⁷.

Le commedie di Plauto si concludono sempre in settenari trocaici (probabilmente accompagnati dalla musica, in παρακαταλογή), o con un *canticum*⁴⁸. Tuttavia, è significativo che nell'*Amphitruo* il poeta abbia voluto fino alla fine conservare la dicotomia tra i due personaggi, anche quando non era più necessaria ai fini dell'intreccio e della riconoscibilità dei ruoli, e che quindi abbia riservato a Giove – ancora una volta – la parte recitata e ad Anfitrione il tradizionale finale in recitativo.

Per un autore come Plauto la presenza o l'assenza nella *troupe* di attori in grado di sostenere le parti cantate, avrà inciso anche sulla composizione stessa delle opere e sulla sua tecnica teatrale. Se l'intreccio di una *palliata* è fondamentalmente quello di una commedia greca, ma la tecnica teatrale, che tesse insieme recitato, recitativo e canto, è per lo più plautina, considerare che questi tre livelli comunicativi possano contribuire, se non direttamente allo sviluppo dell'azione scenica, almeno alla diversificazione dei ruoli e alla caratterizzazione dei personaggi, ci permette di individuare un ulteriore elemento di originalità introdotto dal poeta latino rispetto ai modelli della commedia nuova greca.

⁴⁷ «GIOVE. Fatti coraggio, Anfitrione: vengo in aiuto a te e ai tuoi. Non hai nulla da temere: indovini, gli aruspici, lasciali andare tutti: il passato e il futuro te li dirò io, e molto meglio di loro, perché sono Giove. Prima di tutto, ho posseduto il corpo di Alcmena, e con il mio amplesso l'ho messa incinta di un figlio. Anche tu l'avevi lasciata incinta, quando sei partito per la guerra: lei con un solo parto ha dato alla luce tutti e due i figli. Di questi, uno, quello che è nato dal mio seme, con le sue gesta ti darà gloria immortale. Tu torna a voler bene ad Alcmena, come una volta. Non ha meritato che le venisse attribuita una colpa: è stata la mia violenza che l'ha costretta a farlo. Io torno in cielo. ANFITRIONE. Farò come ordini, e ti prego di mantenere le tue promesse. Andrò dentro, da mia moglie: quanto al vecchio Tiresia, posso mandarlo via. E ora, spettatori, in onore del sommo Giove, applaudite forte!» (traduzione di R. Oniga).

⁴⁸ In Terenzio gli ultimi versi sono sempre settenari trocaici.

ABSTRACT

In Roman comedy actors generally spoke in iambic senarii. Still, most portions of the plays were performed with musical accompaniment: some of them were recitative, but the polymetric passages were sung. Plautus' use of music and lyric song as a technique of characterization deserves serious consideration. In Amphitruo and Menaechmi the playwright distinguishes characters who exactly resemble each other also by modes of actors' performance. In these plays the role division between speaking and singing characters aids the theatre audience to identification of the twins.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BARSBY 1982

J. Barsby, *Actors and Act-Divisions: Some Questions of Adaptation in Roman Comedy*, «Antichthon» XVI (1982), pp. 77-87.

BEARE 1964³

W. Beare, *The Roman Stage*, London, Methuen, 1964³.

BOLDRINI 1984

S. Boldrini, *Gli anapesti di Plauto. Metro e ritmo*, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1984.

BOLDRINI 1992

S. Boldrini, *La prosodia e la metrica dei Romani*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1992.

BRIX, NIEMEYER 1912

J. Brix, *Ausgewählte Komödien des T. Maccius Plautus: Menaechmi*, 5 Aufl. bearb. von M. Niemeyer, Leipzig, Teubner, 1912.

BROWN 2002

P.G. McC. Brown, *Actors and actor-managers at Rome in the time of Plautus and Terence*, in EASTERLING-HALL 2002, 225-237.

CECCARELLI 1991

L. Ceccarelli, *Prosodia e metrica latina arcaica 1956-1990*, «Lustrum» XXXIII (1991), pp. 227-400; 411-415.

CHIARINI 1983²

G. Chiarini, *La recita: Plauto, la farsa, la festa*, Bologna, Pàtron, 1983².

CHIARINI 1989

G. Chiarini, *La rappresentazione teatrale*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, II, Roma, Salerno, 1989, pp. 127-214.

CSAPO 2010

E. Csapo, *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010.

DAMEN 1989

M. Damen, *Actors and Act-Divisions in the Greek Original of Plautus' Menaechmi*, «The Classical World» LXXXII (1989), pp. 409-420.

DREXLER 1938

H. Drexler, *Terentiana*, «Hermes» LXXIII (1938), pp. 39-98.

DUCKWORTH 1952

G.E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1952.

DUNCAN 2006

A. Duncan, *Performance and Identity in the Classical World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

DUPONT 1985

F. Dupont, *L'acteur-roi. Le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

DUPONT 1987

F. Dupont, *Cantica et diverbia dans l'Amphitryon de Plaute*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, II, Urbino, 1987, pp. 45-57.

EASTERLING, HALL 2002

P. Easterling, E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

FRAENKEL 1960

E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, Firenze, La Nuova Italia, 1960.

FRANKO 2004

G.F. Franko, *Ensemble Scenes in Plautus*, «The American Journal of Philology» CXXV (2004), pp. 27-59.

GAISER 1972

K. Gaiser, *Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern*, in «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt» I.2 (1972), pp. 1027-1113.

GRATWICK 1993

Plautus, *Menaechmi*, ed. by A. S. Gratwick, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

HALL 2002

E. Hall, *The singing actors of antiquity*, in EASTERLING-HALL 2002, 3-38.

KURRELMEYER 1932

C.M. Kurrelmeyer, *The Economy of Actors in Plautus*, Diss. J. Hopkins University, Graz 1932.

LEO 1897

F. Leo, *Die plautinischen Cantica und die hellenistische Lyrik*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1897.

LEO 1908

F. Leo, Χοροῦ, «Hermes» XLIII (1908), pp. 308-311.

LLARENA I XIBILLÉ 1994

M. Llarena i Xibillé, *Personae Plautinae (Aproximació a la tècnica teatral de Plaute)*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1994.

LOWE 1997

J.C.B. Lowe, *Terence's Four-Speaker Scenes*, «Phoenix» LI (1997), pp. 152-169.

MARX 1928

F. Marx, *Plautus. Rudens. Text und Kommentar*, Leipzig, «Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften» 38, 1928.

MARSHALL 2006

C.W. Marshall, *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

MOORE 1998

T.J. Moore, *Music and Structure in Roman Comedy*, «The American Journal of Philology» CXIX (1998), pp. 245-273.

MOORE 1999

T.J. Moore, *Facing the Music: Character and Musical Accompaniment in Roman Comedy*, «Syllecta Classica» X (1999), pp. 130-153.

PERUSINO 1979

F. Perusino, *I metri di Difilo*, «Quaderni urbinati di cultura classica» n. s. II (1979), pp. 131-139.

PICKARD-CAMBRIDGE 1968²

A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, Oxford University Press, 1968².

POE 1996

J.P. Poe, *The Supposed Conventional Meanings of Dramatic Masks: A Re-examination of Pollux 4*. 133-54, «Philologus» CXL (1996), pp. 306-328.

QUESTA 1970

C. Questa, *Alcune strutture sceniche di Plauto e Menandro*, in *Ménandre. Sept exposés suivis de discussions* (Entretiens Fond. Hardt, 16), Vandœuvres-Genève 1970, pp. 181-228.

QUESTA 1984

C. Questa, *Numeri innumeri. Ricerche sui cantica e la tradizione manoscritta di Plauto*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984.

QUESTA 1985

C. Questa, *Parerga Plautina. Struttura e tradizione manoscritta delle commedie*, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1985.

QUESTA 1995

Titi Macci Plauti Cantica, edidit apparatus metrico instruxit Caesar Questa, Urbino, Quattroventi, 1995.

QUESTA 2004

C. Questa, *Sei letture plautine*, Urbino, Quattroventi, 2004.

QUESTA 2007

C. Questa, *La metrica di Plauto e di Terenzio*, Urbino, Quattroventi, 2007.

SCHENKL 1896

H. Schenkl, *Scenisches zu Plautus*, in *Serta Harteliana*, Wien, Verlag von F. Tempsky, 1896, pp. 104-108.

SLATER 2000

N.W. Slater, *Plautus in Performance: the Theatre of the Mind*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 2000².

SWOBODA 1951

M. Swoboda, *De numero histrionum partiumque in comoediis Plautinis quaestiones*, «Eos» XLV 1 (1951), pp. 149-155.

SWOBODA 1954

M. Swoboda, *De numero histrionum partiumque in comoediis Plautinis quaestiones*, «Eos» XLVII 1 (1954), pp. 171-190.

SWOBODA 1957-1958

M. Swoboda, *De numero histrionum partiumque in comoediis Plautinis quaestiones*, «Eos» XLIX 1 (1957-1958), pp. 83-95.

WILES 1991

D. Wiles, *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Res est forma fugax. *Identità e funzione del secondo coro della Phaedra di Seneca*

A differenza di quanto avviene in altri drammi senecani, nella *Fedra* il sistema corale contribuisce a dare una certa unitarietà e coerenza alla tragedia, conferendole – la critica lo ha spesso segnalato – un carattere non molto lontano dalla forma canonica fissata dalla drammaturgia greca¹. Si potranno legittimamente avanzare molte riserve su un metodo di analisi volto ad analizzare i caratteri dell'esperienza teatrale senecana in ragione della prossimità maggiore o minore agli antecedenti greci²; resta il fatto, tuttavia, che proprio in relazione al coro la *Fedra* lascia emergere caratteri tali da far pensare ad uno sperimentalismo ancora temperato, lontano dall'esperienza, quasi certamente più matura, di altre tragedie come *Medea* o *Thyestes*, dove, appunto, il Coro fa mostra di un deciso distacco dalla realtà, coincidente con lo sconfinamento in una dimensione lirica, senza quasi possibilità di ritorno³.

Ciò detto, andrà tuttavia rilevato come manchi un riferimento certo alla composizione del coro: in assenza di una qualche allocuzione rivolta da un personaggio ai suoi componenti o di una autopresentazione⁴,

¹ Nell'analisi delle relazioni tra coro e sviluppo drammatico tragedie quali *Oedipus*, *Troades*, *Phaedra* appaiono a MAZZOLI 1996, pp. 15 ss. legate a forme più tradizionali (posizione ribadita in MAZZOLI 2006, dove si indaga il valore di «coesione sintagmatica» che rende i cori della *Fedra* tra i più stretti all'azione). Constatato come anche altra prospettiva d'indagine, legata a considerazioni di stile, conduce VON ALBRECHT 2008, pp. 89 s. a confermare tale opinione.

² Esempiare la risposta a questa prospettiva d'analisi, vecchia a morire negli studi sul teatro senecano, proveniente da PADUANO 2011, pp. 21-2, allorché commenta la scarsa considerazione di cui godette tale esperienza drammaturgica alla luce di una «affermazione del principio di anteriorità, il principio patriarcale, o più semplicemente conservativo, che ha sempre presieduto alla strutturazione del nostro universo valoriale, spesso ammantandosi della mitologia delle origini e della loro presunta sacralità» e di fatto impedendo un pieno esercizio della critica.

³ Così andrà notato come nella *Fedra* risulti sempre piuttosto curata la transizione coro-scena attraverso il metodico ritorno al trimetro giambico, secondo una convenzione derivante dalla drammaturgia classica; d'altra parte, se costante risulta tale pratica nel dramma (cfr. vv. 358-359, 989-990, 1154-1155), essa è del tutto assente nel *Thyestes* (sull'argomento TARRANT 1978, pp. 226-227).

⁴ Elementi, questi, che insieme alla mancata segnalazione dell'ingresso e/o dell'uscita del coro ed alle contraddizioni talvolta presenti con l'azione, sollecitano ZWIERLEIN 1966, pp. 72 ss. a confermare il giudizio di *Rezitationsdramen*. Ma, d'altra parte, pare innegabile che tali elementi siano il segno di un rinnovamento delle forme che conduce l'esperienza teatrale senecana ben oltre le convenzioni fissate dalla drammaturgia greca del V secolo, secondo una linea evolutiva probabile (si pensi alle osservazioni di Aristotele su Agatone in *Poetica* 1456 a 27-32) ma non sempre facilmente documentabile, stante tra l'altro lo stato frammentario del dramma latino di età repubblicana.

unica, significativa eccezione è costituita dai vv. 790-791 (*at nos solliciti numine turbido, / tractam Thessalicis carminibus rati*), dove la presenza di un aggettivo e di un participio declinati al maschile ha fatto avanzare l'ipotesi che il coro della *Fedra* sia composto da uomini⁵. Quanto poi alla identificazione dei componenti, la presenza di alcune espressioni, come quella ai vv. 725 s.: *Adeste, Athenae! fida famulorum manus, / fer opem!*, ha fatto supporre che si tratti di un coro composto da cittadini ateniesi. Vedremo che le cose non sono così semplici, ma prima di procedere ad indagare sul secondo coro, occorrerà soffermarsi sul primo intermezzo corale.



In mancanza di indicazioni precise sulla sua identità (nessuna allusione nel precedente dialogo tra la regina e la Nutrice, nessuna forma di autopresentazione né riferimenti personali, eccezion fatta per l'espressione *credite laesis* del v. 330), andrà rilevato che nell'Etruscus al v. 274 è premessa in capitale rossa l'indicazione *Chorus Gressae*, che può essere interpretata come un riferimento alla composizione di donne cretesi (*Gressae = Cressae*) protagoniste del canto. Manca, beninteso, una controprova e tuttavia l'argomento del canto⁶ induce a considerare plausibile l'ipotesi che questo primo coro sia pronunziato da donne. Peraltro, esso presenta una ferma risposta tanto all'esaltazione della potenza di Diana rammentata da Ippolito (vv. 54 ss.) quanto alla razionalizzazione, operata dalla Nutrice, di Amore, degradato dal ruolo di dio a invenzione di uomini sfrenati (vv. 195 ss.). Pare ben probabile che sia un coro femminile a penetrare nelle pieghe del dialogo appena concluso tra Fedra e la Nutrice e, prendendo posizione a favore della prima, ad esaltare la trionfale potenza del dio che la seconda con lucido intellettualismo aveva negato⁷.

D'altra parte, si dovrà rilevare come sia i due *Ippolito* euripidei (con una parziale eccezione, su cui torneremo oltre, per il *Coronato*), sia la *Fedra* di Sofocle avessero cori femminili⁸. Anche in mancanza di

⁵ Se LEO 1897, p. 511 affermava che: «Die Chöre sind in der Regel nicht charakterisiert, meist nicht einmal als männlich oder weiblich», proprio sulla base delle forme al maschile presenti ai vv. 790-791 riteneva tuttavia che fosse possibile identificare quello della *Fedra* come un coro di uomini.

⁶ Un'esaltazione della potenza di Amore di cui è celebrato il potere nella prima parte (vv. 274-329) attraverso la rappresentazione di uomini e dèi, nella seconda (vv. 330-357) mediante la presentazione di un ampio campionario di animali innamorati. Sui rapporti che questo coro intrattiene con Euripide, *Ippolito* 525 ss. vd. LEFÈVRE 1972, p. 371; DAVIS 1984; LANDOLFI 2006, pp. 94 ss.

⁷ Lucido intellettualismo che colpirà Agostino, il quale, nel *Contra Faustum Manichaeum*, citerà i vv. 195 ss. come esempio delle passioni insane degli antichi attribuendoli tuttavia ad un ignoto poeta tragico (*unde quidam eorum tragicus*).

⁸ È certamente di donne treziane il coro dell'*Ippolito coronato* (vd. v. 354, v. 710); femminili erano il coro del *Velato* (cfr. il fr. 429 Kn.) e anche quello della *Fedra* (vd. fr. 679 R.).

indicazioni precise si potrà dunque ritenere probabile una composizione al femminile di questo primo coro, informato circa le ragioni della sofferenza della regina (vd. i vv. 358-359: *Altrix, profare quid feras; quonam in loco est / regina? Saevis ecquis est flammis modus?*), partecipe e indulgente¹⁰.

Giungiamo così al secondo coro, non prima però di aver sottolineato un'emergenza testuale di un certo peso. Ai vv. 599-601 il colloquio tra Fedra e Ippolito si apre con la sollecitazione della regina affinché nessuno assista al loro dialogo; di rimando il giovane obietta che il luogo è deserto:

PH. Commodos paulum, precor,
secretus aures. Si quis est abeat comes.
HIP. En locus ab omni liber arbitrio vacat¹¹.

In merito alla sequenza in questione, se è stato da taluni rilevato che essa segnalerebbe lo stato alterato della regina, la quale, poco presente a se stessa, non si accorgerebbe che Ippolito è solo¹², il momento di massima concentrazione che prelude alla dichiarazione d'amore, anticipata dall'immagine topica dell'incapacità dell'innamorato di manifestare per mezzo della voce i propri sentimenti¹³, depone per conferire credibilità all'osservazione che la scena è effettivamente vuota: non c'è la Nutrice¹⁴, uscita al v. 588 e destinata a rientrare al v. 719, non

⁹ Devo a Gianna Petrone l'osservazione che difficilmente un coro di uomini potrebbe mostrarsi così intimamente al corrente e così partecipe alle *saevae... flammae* della donna. Un'utile conferma si ha dal confronto con i vv. 170-175 dell'*Ippolito coronato* di Euripide, dove, favorendo l'ingresso in scena di Fedra accompagnata dalla Nutrice, il Coro desidera sapere «cosa ha distrutto e alterato il corpo della regina» (trad. qui e altrove di PADUANO 2000). Naturalmente, in Euripide il Coro è all'oscuro e può solo tentare la strada delle ipotesi (vd. vv. 141 ss.), in Seneca conosce già la causa della sofferenza, ma il tipo di relazione che emerge tra Coro e protagonista appare il medesimo. Mi pare invece poco probabile la spiegazione avanzata da HERRMANN 1924, p. 375; per lo studioso, che crede ad una composizione al maschile, il Coro non è certo che Fedra bruci per le fiamme d'amore ma si limiterebbe ad esprimere un dubbio, conoscendo la «monstrueuse famille de Pasiphaé».

¹⁰ Crede all'ipotesi di un coro femminile DAVIS 1993, pp. 52-53, non invece alla comprensione mostrata nei confronti di Fedra, soprattutto sulla base dei vv. 356-357 *vincit saevas / cura novercas*, dove l'epiteto *saevus* attribuito alle *novercae* (e Fedra lo è) lascerebbe intendere la disapprovazione delle donne protagoniste del canto. Ma, d'altra parte, *saevus* è epiteto tradizionale del *topos* della matrigna; cfr. anche CALABRESE 2009, p. 138, a giudizio della quale «il Coro non sta dando ragione alle argomentazioni precedenti di Fedra, bensì sta prendendo atto insieme a lei di una forza ambigua e spietata».

¹¹ Fedra: «Ascoltami un po', in disparte, te ne prego. Se c'è qualcuno con te, che si allontani». Ippolito: «Il luogo è vuoto, libero da testimoni» (Qui e altrove le traduzioni sono tratte da CASAMEN-TO 2011 b).

¹² Così KUNST 1924, *ad loc.*

¹³ Per l'intonazione elevata della scena cfr. il v. 602 (*sed ora coeptis transitum verbis negant*) con Virgilio, *Eneide* IV, 76 (*incipit effari medium in voce resistit*).

¹⁴ Ella sarà comunque al corrente dell'accaduto, quando al suo rientro prenderà risolutamente in mano la situazione.

c'è il Coro¹⁵. Quanto poi al momento in cui il Coro esce di scena si può agevolmente identificare la sequenza di vv. 404-405, dove, dopo aver assistito al delirio di Fedra (vv. 387-403), esso riprende il dialogo con la Nutrice invitandola a pregare l'*agreste... numen* di Diana¹⁶. È dopo questa battuta che il Coro esce, forse favorito da un cambio di scena¹⁷.

Se si accetta tale ricostruzione, è dunque in assenza del Coro che la dichiarazione d'amore prende forma; la sua disastrosa conclusione – l'orrore di Ippolito (vv. 671 ss.), il tentativo di uccidere Fedra (vv. 707 ss.), la fuga sdegnata del giovane che abbandona la spada sulla scena (vv. 713 ss.) – richiama in azione la Nutrice che, determinata a difendere la sovrana, riannoda i fili dell'azione e, certa del fatto che nessuno potrà testimoniare la corretta versione dei fatti (ulteriore elemento che induce a credere all'assenza del Coro¹⁸), si dispone ad accusare Ippolito (vv. 719

¹⁵ Cfr. HERRMANN 1924, pp. 374-375; TARRANT 1978, p. 224; BOYLE 1987, p. 163; CASAMENTO 2011 b. Rifiuta l'idea HILL 2000, p. 568. Se l'uscita del coro è elemento contemplato dalla drammaturgia greca, per quanto poco frequentato, andrà notato che tale pratica doveva esser certamente ricorrente nel teatro latino. Probabilmente in coincidenza con la limitazione dello spazio assegnato-gli in ragione del fatto che l'orchestra era stata riservata ai sedili dei senatori (lo attesta Vitruvio, V, 6, 2: *Ita latius factum fuerit pulpitem quam Graecorum, quod omnes artifices in scaena dant operam, in orchestra autem senatorum sunt sedibus loca designata*; ma sull'assegnazione di posti separati per i senatori vd. Livio, XXXIV, 44, 5: *Gratiam quoque ingentem apud eum ordinem pepererunt, quod ludis Romanis aedilibus curulibus imperarunt ut loca senatoria secernerent a populo; nam antea in promiscuo spectarant*). In merito alla prassi greca, dove, come noto, la *metástasis* del coro è rara ma possibile, andrà ricordato come la tragedia di età ellenistica prevedesse forme meno statiche, senza cioè una presenza continua sulla scena. Sull'evoluzione del coro nella tragedia di età ellenistica vd. almeno SIFAKIS 1967, pp. 113 ss.; sul coro nella tragedia latina repubblicana JOCELYN 1969, pp. 18 ss. e TARRANT 1978, pp. 225-226, che analizza il fr. 4 R³ degli *Epigoni* di Accio come la conclusione del canto di un Coro che si appresta ad uscire. L'esperienza senecana si può dunque considerare su questa linea evolutiva, come conferma oltre al passo della *Phaedra* anche il caso di *Hercules furens* 827-829, dove è significativamente indicato il rientro in scena del Coro.

¹⁶ I vv. 404-405 hanno posto innumerevoli problemi: mentre in E essi sono attribuiti al Coro, i codici del ramo A danno la battuta alla Nutrice e inoltre appaiono inframmezzati dal v. 359 con una differente interpunzione (*regina, saevis ecquis est flammis modus?*); con una tale scansione la Nutrice si rivolgerebbe a Fedra, per la quale non risulta tuttavia calzante l'invito a sospendere i lamenti (DE MEO 1995, p. 149: «la Nutrice non ha espresso "lamenti", ma piuttosto ha parlato in delirio»). Ora pare evidente come la successione proposta da A (che Gronovius nella prefazione alla sua edizione delle tragedie annovera tra gli esempi significativi della superiorità dell'Etruscus, da lui riscoperto e valorizzato) sia il frutto della mancata comprensione dell'*a parte* in cui Fedra insofferente a ogni apparato regale anela ad essere trascinata nei boschi (vv. 387-403), *a parte* che andrà immaginato svolgersi in parallelo al dialogo che la Nutrice conduce con il Coro. Conclusa la scena di delirio che si compie all'interno del palazzo, il dialogo tra il Coro e la donna continua per concludersi subito dopo (chiarissimo in merito LEO 1879, p. 381: «Phaedra, quae in gynaeconiti apparuerat, rursus spectatorum oculis subducitur. Nutricem gestibus tristitiam praeferentem adhortatur chorus ut precibus potius vacet quam questibus»; non convince la risposta di COFFEY-MAYER 1990 – su cui si veda anche GAMBERALE 2007 – che, seguendo le tesi di FRIEDRICH 1933 e VRETSKA 1968, attribuisce i vv. 404-405 alla Nutrice e i vv. 406-426 a Fedra, obiettando a Leo che la Nutrice dovrebbe dunque esprimere a gesti il proprio sgomento, ma ciò sarebbe impossibile perché «all stage action must be verbally signalled»; affermazione che per il teatro senecano, ma già per quello greco – vd. TAPLIN 1977 – trova innumerevoli smentite). Quanto all'*agreste numen* di Diana già Farnabius prospettava tra le altre ipotesi la possibilità che si trattasse di un riferimento al culto di Diana Agrotèra, praticato a Creta.

¹⁷ L'Etruscus segna il cambio di scena ponendo in capitale rossa (*H*)*yp*(*p*)*olitus Nutrix* prima del v. 406. BOYLE 1985, p. 1297, ipotizza a questo punto un intervallo di tempo che FITCH 1974, p. 31 immagina di due o tre giorni.

¹⁸ Vv. 723-4: *ausae priores simus an passae nefas, / secreta cum sit culpa, quis testis sciet?*

ss.). È a questo punto che con grida e lamenti richiama gli abitanti della città e i servi (vv. 725-735):

Adeste, Athenae! Fida famulorum manus,
 fer opem! Nefandi raptor Hippolytus stupri
 instat premitque, mortis intentat metum,
 ferro pudicam terret – en praeceps abit
 ensemque trepida liquit attonitus fuga.
 Pignus tenemus sceleris. Hanc maestam prius
 recreate. Crinis tractus et lacerae comae
 ut sunt remaneant, facinoris tanti notae.
 Perferte in urbem! – Recipe iam sensus, era.
 Quid te ipsa lacerans omnium aspectus fugis?
 Mens impudicam facere, non casus, solet¹⁹.

Appare di tutta evidenza come la sequenza sia ben costruita: lo dimostra il ricorso all'*enárgeia* nella presentazione della presunta violenza come se fosse in corso di svolgimento (si noti in particolare ai vv. 727-729 la frequenza di verbi al presente che conferiscono immediatezza all'azione). Non vi è dubbio, tuttavia, che la scena pone innumerevoli problemi, come, ad esempio, la presenza del vocativo *Athenae* e la funzione dei *famuli*. L'uno appare riferirsi ai cittadini (*Athenae* = *Athenienses* già per Trevet²⁰) ed è su tale vocativo che tradizionalmente viene identificato il coro della tragedia, l'altro ai servi che la Nutrice convoca perché rechino soccorso alla regina e che finiranno per dar credito alla calunnia. Si viene dunque a determinare la presenza di un doppio gruppo in scena: l'uno, i cittadini accorsi alle urla della Nutrice, con il compito di riportare in città la notizia dell'accaduto²¹, l'altro, i *famuli*, con un doppio incarico, dichiarato in un caso (soccorrere la regina senza alterare il quadro probatorio), sottinteso nell'altro (essere pronti a testimoniare quanto accaduto).

Segnala l'importanza del verso in merito all'assenza del Coro KUGELMEIER 1999, p. 146: «Dabei beweist ihr letzter *a parte*-Vers, 724: *quis testis sciet?*, noch einmal, daß man sich sonst niemanden, erst recht keinen Chor, während des Zwiegesprächs auf der Bühne vorstellen darf».

¹⁹ «Ateniesi, accorrete! Schiera fidata di servi, reca aiuto! Ippolito, esecutore di un abominevole stupro, le sta addosso, la stringe, la minaccia di morte, la atterrisce, lei casta, con la spada. – Ecco, ora è fuggito via a precipizio ma sconvolto, nella fuga agitata, ha lasciato la spada. Ho in mano la prova del misfatto. Rianimate prima questa sventurata. I capelli in disordine, le chiome strappate restino così come si trovano, come indizi di un'azione tanto violenta. Diffondete la notizia in città! – (*A Fedra*) Padrona, riprendi i sensi. Ma perché tu stessa ti ferisci ed eviti la vista di tutti? È la volontà a rendere una donna spudorata, non il caso».

²⁰ «Adeste, Athenae! Id est cives Athenienses» (vd. FOSSATI 2007, p. 57).

²¹ Così andrà intesa l'espressione *perferte in urbem* (*perfero* con accezione di riferire è molto frequente in Seneca: DE MEO 1995, p. 202 opportunamente rinvia a *Troades* 802; *Agamemnon* 1005; *Hercules Oetaeus* 100); improbabile l'ipotesi che qualche interprete sembra contemplare, secondo la quale *perferte* sottintenderebbe *eam*, cioè Fedra («portatela» o «riportatela in città»; HERRMANN 1924 giungeva a congetturare *in aedes* al posto del concorde *in urbem* della tradizione manoscritta per eliminare l'ambiguità del passo).

Giungiamo così al secondo coro, un canto di notevole estensione (vv. 736-828) caratterizzato da una ricca alternanza di metri. Il dato di rilievo che emerge dalla scena è la fuga precipitosa di Ippolito; proprio da questo il Coro parte, mostrando continuità perfetta²² nel confermare il motivo tematico della fuga (vv. 736-740):

Fugit insanae similis procellae
ocior nubes glomerante Coro,
ocior cursum rapiente flamma,
stella cum ventis agitata longos
porrigit ignes²³.

La doppia similitudine astronomica con cui la partenza viene descritta riesce nello scopo di “raffreddare” la tensione della scena mantenendo tuttavia un tratto di incertezza interpretabile come un anticipo delle prossime sventure²⁴. Dopo un *incipit* che potremo considerare dunque neutro nel senso che non fornisce informazioni precise in merito al modo in cui si giudica il rapido allontanarsi del ragazzo (vv. 741 ss.), il Coro stesso vira decisamente, orientandosi a tessere le lodi del principe: il suo *decus*, ove paragonato a qualsiasi altra bellezza del tempo passato o a quella di un dio, riuscirebbe sempre e comunque vittorioso; Ippolito è infatti talmente bello che nessun dio o semidio potrebbe fare il paio con lui. Siamo nuovamente dentro il mito, così come era avvenuto nel primo intermezzo lirico, questa volta però per portare avanti un discorso alternativo al precedente. Ma prima di procedere ad identificare quale possa essere il messaggio complessivo di questo secondo canto, non si potrà non notare come il Coro registri quel che è avvenuto sulla scena, reinterpretandone la portata. Non c'è indizio di colpa, almeno non nei termini in cui la Nutrice aveva impostato la questione. I membri del coro non danno nessun credito alla ricostruzione della donna; sono al corrente della fuga del giovane, ma da questo dato non deducono nessun indizio di colpevolezza così come, invece, la Nutrice aveva accuratamente progettato (*en praeceps abit / ensemque trepida liquit attonitus fuga*, vv. 728-729). Per loro il principe non è colpevole.

Il quadro si fa ancora più esplicito ove si giunga alla conclusione (vv. 823-828):

Quid sinat inausum feminae praeceps furor?

²² Si tratta di un elemento posto in particolare rilievo da MAZZOLI 2006, p. 29.

²³ «È fuggito come furiosa tempesta, più veloce del Coro che addensa le nubi e di una fiamma che affretta la sua corsa, quando una stella sospinta dai venti protende lunghe scie di fuoco».

²⁴ In tal senso DE MEO 1995, *ad loc.*, che parla di preannuncio di «sventura imminente», rileva l'importanza dell'epiteto *insanus* che torna con insistenza nel corso del dramma.

Nefanda iuveni crimina insonti apparat.
 En scelera! Quaerit crine lacerato fidem,
 decus omne turbat capitis, umectat genas:
 instruitur omni fraude feminea dolus²⁵.

Nei versi si rappresenta la regina descritta nell'esecuzione della messinscena organizzata dalla Nutrice mentre, dando fondo ad ogni astuzia femminile, si prepara a recitare la parte della donna violentata²⁶. Si tratta di un importante motivo che certamente non collima con l'immagine della donna in delirio e priva di conoscenza che il pubblico ha lasciato prima dell'intermezzo corale (vv. 730-735); che si tratti di una supposizione del Coro o che nel tempo dell'intermezzo corale si sia sviluppata una partecipazione diretta di Fedra, il mutamento repentino della protagonista ha attratto la critica pronta a rilevare la mancata abilità dell'autore nel mantenere un quadro coerente²⁷. Tuttavia,

²⁵ «Cosa mai lascerebbe di non osato la pazzia sconsiderata di una donna? Escogita accuse infamanti contro un giovane innocente. Che misfatti! Cerca di farsi credere strappandosi i capelli, deturpa le bellezze del suo volto, bagna le guance: mette in atto l'inganno con tutta la malizia femminile».

²⁶ Si vedano in proposito i vv. 891-893 (*temptata precibus restiti; ferro ac minis / non cessit animus: vim tamen corpus tulit. / Labem hanc pudoris eluet noster cruor*), in cui Fedra svela al marito appena tornato dagli Inferi la violenza subita; essi sembrano configurarsi come il momento in cui la regina recita la parte prefigurata dal Coro. Non concordo con l'interpretazione di BOYLE 1987, p. 31, che nella sequenza scorge «the complexities of Phaedra's psychology» nella decisione della donna di «no open accusation of rape, but a series of ambiguities, ironies and innuendoes»; tanto più che, lo si rileva in COFFEY-MAYER 1990, Fedra sembra qui adottare il prototipo per eccellenza della nobildonna colpita nel corpo ma non nello spirito, quello di Lucrezia descritto da Livio in I, 58, 7 (cfr. in particolare *corpus est tantum violatum, animus insons*). Dell'espressione *vim tamen corpus tulit* si ricorderà Racine, che vi farà ricorso nella *préface* della *Phèdre* per dichiarare che, a differenza di quanto descritto da Euripide e da Seneca, nella sua tragedia Ippolito non sarà accusato di avere usato violenza alla matrigna, ma di averne avuto l'intenzione («Hippolyte est accusé dans Euripide et dans Sénèque d'avoir en effet violé sa Belle-Mère. *Vim corpus tulit*. Mais il n'est ici accusé que d'en avoir eu le dessein»).

²⁷ Se ZWIERLEIN 1966, pp. 43-44 rubrica la sequenza tra i casi di «unklare und widersprüchliche Angaben über den szenischen Rahmen», inferendo da essa una prova della libertà dell'autore non vincolato da limiti spaziali, esemplare risulta COFFEY-MAYER 1990, p. 156 che, affermando che meglio sarebbe stato se questi versi non fossero stati presenti («the confusion could largely have been avoided if only the Chorus did not comment adversely on Phaedra's feigned rape»), desume una conferma ulteriore circa lo scarso interesse mostrato dall'autore nei confronti della coerenza drammatica e dell'uso esasperato del linguaggio e della concitazione in scena al fine di coprire «the cracks in his construction». Ad ogni modo il quadro, contrassegnato dall'attivismo della donna, richiama la testimonianza di Apollodoro (*ep.* 1, 18), riferentesi al primo *Ippolito* di Euripide, in cui Fedra costruisce la prova della violenza subita «sfondando (κατασχίσασα, ma questo è il testo dei frammenti sabbaitici, l'epitome vaticana ha invece la forma banalizzante κατασχοῦσα) la porta della stanza da letto e strappandosi i vestiti» (sul parallelismo vd. ZINTZEN 1960, p. 91 e VIANSINO 1968, p. 159, che all'interno di una tendenza ben nota negli studi senecani inferisce dalla testimonianza un «dato derivato dall'*Ippolito* velato»). Ad aumentare l'incertezza è anche l'ipotesi, avallata ad esempio da GIOMINI 1955, che la protagonista delle descrizioni del Coro non sia Fedra ma la Nutrice, che, dando seguito al piano elaborato, curerebbe con precisione il *look* della regina al fine di rendere credibile l'accusa. Contro questa ipotesi mi sembra vada, oltre al protagonismo di Fedra nella scena seguente, l'impiego di un termine quale *furor* che, mentre appartiene saldamente all'universo della regina (cfr. almeno v. 178, v. 184, v. 248, v. 263, v. 363, v. 584, v. 1156), per nulla adatto risulterebbe in relazione alla Nutrice (così invece GIOMINI 1955, p. 116: «la Nutrice [...] attende agli ultimi ritocchi della sua diabolica macchinazione[...] furente nella sua perversione»).

mentre si nota il notevole avanzamento drammatico che questi versi del Coro, frattanto tornato al trimetro giambico, producono, si ottiene un'importante conferma del giudizio espresso dal Coro medesimo, il quale, con matura convinzione, censura il *furor* femminile. D'altra parte, non si tratta di un'affermazione generica come il v. 824 potrebbe lasciare intendere: la somma dei particolari che compone lo scenario da manuale della donna umiliata e offesa (capelli scomposti, bellezza consumata, guance solcate dal pianto) viene subito riletta come il segno del complotto ordito alle spalle del giovane, vittima incolpevole (*iuveni... insonti*).

Tornando dunque al nodo dell'identità di questo secondo coro, essa risulta strettamente innervata intanto alla cieca fiducia circa l'innocenza del giovane, poi anche alla funzione cui il canto assolve. A voler confermare l'ipotesi che il Coro sia uscito di scena²⁸, si potrà ipotizzare a questo punto un suo nuovo ingresso²⁹. Saranno le donne che hanno dato vita al primo canto a pronunziare questo secondo intermezzo? Tale ipotesi³⁰ cozza con la circostanza che, poiché assenti, i membri del coro, prima partecipi alle sorti della sovrana, dovrebbero essere ora inclini a credere alla ricostruzione dei fatti offerta dalla Nutrice.

Un'ipotesi alternativa può essere avanzata, ed è quella di un coro composto da uomini accorsi alle urla della Nutrice. Essi, attirati dalle grida e appresa la notizia dello stupro, si rifiutano di credere che Ippolito sia colpevole e, al contrario, ne tessono le lodi. A conclusione del fallimentare dialogo tra Fedra ed Ippolito con la successiva fuga del ragazzo che ha incautamente abbandonato la propria spada, a comparire sulla scena può essere non lo stesso gruppo di donne protagoniste del primo canto, ma un secondo gruppo, questa volta di uomini; un secondo coro, che fa mostra di simpatia e di comprensione nei confronti del

²⁸ Se si ammettesse al contrario che il Coro non è uscito di scena, non vi è dubbio sul fatto che esso sarebbe al corrente di quanto accaduto, ma in questa circostanza si dovrebbe ipotizzare qualcosa di simile alla prassi consolidata nel teatro greco di obbligare i protagonisti del canto al silenzio per il tramite di un giuramento, la cui efficacia drammaturgica era per ovvie ragioni ampiamente sperimentata nel teatro greco: per limitarci entro i confini del *plot* basterebbe rammentare il caso di Euripide, *Ippolito* 710-714, dove il Coro promette alla regina di tacere quel che ha sentito (nel ribadire l'importanza del silenzio per consentire lo sviluppo drammaturgico PADUANO 2000, pp. 90-91 rileva come «il Coro dell'*Ippolito* disapprova certamente il piano di Fedra, così come il Coro della *Medea*... Ma entrambi manterranno quel silenzio al quale sono stati vincolati in anticipo». BARRETT 1964, p. 294 sottolinea la particolare abilità di Euripide di fare di necessità virtù: «once the Chorus are sworn to silence he can use them for the receipt of confidences which the audience need to hear»).

²⁹ DAVIS 1993, p. 29 desume un'ulteriore conferma circa l'uscita del Coro proprio dai vv. 824-8; dal momento che i membri del coro attribuiscono alla regina il complotto, ciò equivale a dire che essi ignorano la verità, non essendo stati testimoni diretti dell'accaduto.

³⁰ Vi crede DAVIS 1993, pp. 51-52, ricordando come non sia infrequente nel teatro greco che un coro di donne esprima sentimenti anti-femminili (cfr. per tutti Euripide, *Medea* 407 ss.); resta tuttavia il fatto che non è tanto della possibilità delle donne di esprimere giudizi negativi su un'altra donna che qui si parla, quanto, piuttosto, del fatto che il Coro formulerebbe la certezza assoluta circa la non colpevolezza del giovane senza che nessun indizio precedente lo lasciasse intendere.

giovane, non esitando a proclamarne l'innocenza, anzi presentandolo come vittima di una macchinazione ordita da mano femminile. Questa ipotesi avrebbe il pregio di dare valutazione adeguata alle forme al maschile presenti ai vv. 790-791, uniche forme che consentono nel corso dell'intera tragedia una qualche identificazione dei componenti del coro³¹. Quanto poi all'identificazione di tale gruppo, possibile che si tratti degli Ateniesi chiamati dalla Nutrice, che, completamente estranei all'organizzazione del complotto se non nella misura in cui dovrebbero farvi da testimoni, si sottraggono a tale funzione non credendo alla ricostruzione degli eventi fornita dalla donna e asseverata poi da Fedra. Alternativamente, non è da escludere l'identificazione con la *famulorum manus*, benché contro di essa sia di solito citata la sequenza di versi in cui, durante il dialogo con Teseo, esibita la spada, Fedra chiamerà a testimoni i servi (vv. 896-902)³²:

PH. Hic dicet ensis, quem tumultu territus
liquit stuprator civium accursum timens.
TH. Quod facinus, heu me, cerno? Quod monstrum intuo?
Regale parvis asperum signis ebur
capulo refulget, gentis Actaeae decus.
Sed ipse quonam evasit?
PH. Hi trepidum fuga
videre famuli concitum celeri pede³³.

³¹ Va da sé che seguendo questa ipotesi non risulterebbe necessario concordare con lo sforzo compiuto da ZWIERLEIN 1966, p. 74 (e ripreso di recente da DAVIS 1993, p. 52; KUGELMEIER 1999) contro LEO 1897, p. 511, e KUNT 1924, p. 18, di dimostrare come anche in presenza di forme al maschile il coro potrebbe essere composto da donne. Sostiene infatti Zwierlein che non è infrequente che un coro femminile parli di sé adoperando termini declinati al maschile al plurale; se ciò è senz'altro plausibile, avviene tuttavia con maggiore frequenza ove il tenore delle affermazioni abbia carattere più generale (ne costituisce un esempio significativo il v. 378 delle *Troades*, dove le prigioniere troiane protagoniste del canto riflettono sul tema dell'immortalità dell'anima affermando *an toti morimur*, espressione che significativamente anche chi come KEULEN 2001 considera il secondo coro delle *Troades* pronunziato da soldati greci, rubrica tra i casi in cui «women could likewise use this form, since it is not their own fate but that of mankind that the members of the chorus are musing upon»; su questo aspetto MAZZOLI 2010 e PETRONE *in c. di stampa*) e in questo senso risulta illuminante un passo di Polluce (4, 111), dove il concetto appare espresso con chiarezza a proposito della *Danae* di Euripide, in cui un coro femminile si esprime con termini al maschile per esprimere messaggi cari all'autore. Avanza l'ipotesi di un doppio coro nella *Phaedra* FANTHAM 2000.

³² Così ad esempio ZWIERLEIN 1966, pp. 74-75: «Denn mit *famuli* wird bei Seneca niemals der Chor bezeichnet [...]. Diese Diener – und nicht, wie man allgemein annimmt, der Chor – werden dann in 901 als Zeugen der Flucht benannt», sulla cui scia DAVIS 1993, p. 52. Tuttavia, andrà rilevato come alla lettera Fedra si limiti a nominare i servi quali testimoni della fuga, non dello stupro; si tratta cioè di uno di quei casi in cui l'anfibologia insita nella parola tragica contribuisce a mantenere un tratto di indeterminatezza e di sfumato, dove gioca un ruolo di primo piano la costruzione della menzogna.

³³ «FEDRA Te lo dirà questa spada che il violentatore impaurito dal clamore ha lasciato, timoroso per l'accorrere dei cittadini. TESEO Ahimè, che disgrazia vedo? Che mostruosità osservo? Sull'impugnatura splende l'avorio regale sbalzato con piccoli simboli, onore della gente attica. Ma lui, dov'è fuggito? FEDRA Questi servi l'hanno visto fuggire turbato e lanciato a gran velocità».

Beninteso, la soluzione proposta deve comunque fare i conti con un interesse senecano incostante in relazione alle questioni di coesione drammatica³⁴; tuttavia, in merito all'ipotesi di un secondo coro non andrà dimenticato intanto che tale pratica per quanto non molto diffusa nel teatro greco non è certo senza precedenti³⁵; peraltro, uno tra gli esempi più significativi e meglio attestati di questo impiego è costituito proprio dal *Coronato* di Euripide, dove, siamo ai vv. 58-71, a conclusione di una fortunata battuta di caccia Ippolito sollecita i servitori a cantare in onore della dea³⁶.

Nondimeno, l'esperienza del doppio coro va ritenuta cara al teatro di Seneca: trascurando i casi più controversi, due cori sono certamente presenti nell'*Agamemnon* (donne argive e prigioniere troiane³⁷) e, prescindendo dai problemi di attribuzione, due cori vi sono nell'*Hercules Oetaeus* (donne di Ecalia e donne etoliche³⁸) e nell'*Octavia* (seguaci di Ottavia e seguaci di Poppea³⁹), segno di un interesse di un buon imitatore a riprodurre un motivo caro al modello. Le testimonianze riportate deporrebbero per una considerazione nuova del coro, che, forse svincolato dalle esigenze di coerenza che la drammaturgia del V secolo a.C. imponeva, mantiene una certa libertà di movimento, compresa quella di entrare e uscire più frequentemente, consentendo quindi cambi nella composizione⁴⁰. L'ipotesi di un coro al maschile, protagonista del secondo canto della *Fedra*, potrebbe poi essere estesa agli ultimi due intermezzi lirici, più brevi e certo più inclini ad una dimensione filosofica e ad una meditazione assorta, senza che tuttavia

³⁴ Non è dunque aprioristicamente da rifiutare la conclusione cui perviene KUGELMEIER 1999, p. 152 quando dichiara: «Aus allem gesagten ergibt sich also, daß nicht nur die szenischen Bewegungen des Chores rätselhaft bleiben, sondern bereits seine Identität». Sulla stessa lunghezza d'onda HILL 2000. Rilevanti appaiono tuttavia le valutazioni complessive di ALBINI 1985, p. 138, allorché lo studioso notava «una singolare compattezza d'insieme e una progressione rigorosa».

³⁵ Sull'argomento oltre a LAMMERS 1931, pp. 131-142, LANZA 1963, TAPLIN 1977, pp. 230-238, CARRIÈRE 1977.

³⁶ Andrà peraltro ricordato come uno scolio alla sequenza di versi in questione sia tra le principali testimonianze sull'uso del doppio coro nel teatro greco (SCHWARTZ 1891, *ad loc.*) e, soprattutto, in quello euripideo (vd. BARRETT 1964, pp. 167-168, PADUANO 2000, per i quali, molto più coerentemente, il coro è composto da servi e non da cacciatori come lo scolio stesso suppone). Da ultimo, sarà da menzionare il caso controverso costituito dai vv. 1102-1150, dove la presenza del secondo coro sembra dover essere presupposta per il molteplici ricorrere di forme al maschile che il Coro adopera parlando di sé (in merito alle rilevanti questioni poste da questo stasimo trattazione esaustiva in BARRETT 1964, pp. 365-370).

³⁷ Con indicazione nell'Etruscus prima del v. 590 della composizione del coro (*Chorus Iliadum*); cfr. TARRANT 1976, p. 25, a vv. 586 ss.

³⁸ WALDE 1992, pp. 11 ss.

³⁹ Per FERRI 2003, p. 383, «*Octavia* seems to be unique in having two choruses of equal importance acting in two successive sections of the play».

⁴⁰ Considero tale ipotesi come per nulla in contraddizione con le note limitazioni imposte al coro nella tragedia latina repubblicana. Quando ad esempio JOCELYN 1969, p. 31 afferma che «the Latin poets did not abolish the tragic chorus but what they could do with it was limited by the fact that their choral performers had to use the same comparatively restricted area as their actors», mi pare che proprio tali limitazioni contemplino un possibile nuovo impiego più flessibile e dinamico.

possano esser considerati lontani da ogni legame con l'azione. E proprio a giudicare dal tenore dei loro messaggi – in un caso (vv. 959-990), un duro attacco di accusa alla Natura, forza che governa l'universo ma resta poi indifferente alle sorti degli uomini consentendo che il male colpisca i buoni e ai malvagi tocchi il bene; in un altro (vv. 1123-1155), una meditazione amara sulla sofferenza umana causata dal brutale governo della Fortuna – si desume come la partecipazione dei membri del Coro alla sorte del ragazzo sia piena e convinta⁴¹. E d'altra parte che un secondo gruppo corale costituito da uomini sia presente in scena può esser desunto dalle disposizioni del re alla conclusione del dramma (cfr. ad es. gli ordini ai vv. 1247-1248).

Resta da riflettere sul messaggio di cui questo secondo coro si fa portavoce, messaggio che può forse dare qualche conferma in merito all'ipotesi di lettura qui avanzata.

Si è detto che il Coro si muove in difesa del giovane sottoposto alle calunnie femminili; ma se di difesa è possibile parlare va notato come essa risulti incorniciata in un progetto ben più ambizioso che tocca un nodo centrale dell'intera tragedia. Se da un lato risulta evidente l'appassionata esaltazione del giovane, la cui bellezza appare oggetto di una valutazione entusiastica, pare tuttavia più rilevante il fatto che il Coro intende andare oltre procedendo nell'identificazione, dolente ma sincera, di quelli che appaiono gli spazi bui del giovane, dove originano le sue colpe. Sì, Ippolito è impareggiabilmente bello, ma la bellezza, valore in sé di prima grandezza, è bene transeunte e destinato a rapido sfiorire se non proiettato verso una dimensione attiva in cui sia messo a frutto. Il mito torna a questo punto quale strumento eccellente d'interpretazione, più di quanto forse il primo coro aveva rappresentato. Probante è l'esempio di Ila (vv. 777-784):

Quid deserta petis? Tutior aviis
non est forma locis: te nemore abdito,
cum Titan medium constituit diem,
cingent, turba licens, Naides improbae,
formosos solitae claudere fontibus,
et somnis facient insidias tuis
lascivae nemorum deae
montivagive Panes⁴².

⁴¹ Nel terzo canto, ai vv. 986-988 (*tristis virtus perversa tulit / praemia recti: / castos sequitur mala paupertas / vitioque potens regnat adulter / o vane pudor falsumque decus!*) il Coro, ritornando all'azione dopo quello che è stato definito «uno dei più notevoli pezzi della lirica latina» (TRAINA 1981), commenta la riuscita del complotto rilevando come un *adulter* (facile l'identificazione con Fedra) regni impunemente. Nel quarto canto, poi, appresa la notizia della morte di Ippolito, il Coro si scaglia contro Teseo sottolineando con ironia come il re degli Inferi avrà di che esser lieto perché l'arrivo di Ippolito nel regno dei morti compenserà la fuga di Teseo (vv. 1149-1153).

⁴² «Perché cerchi luoghi desolati? La bellezza non è più sicura in regioni inaccessibili. Anche in

La storia del fanciullo amato da Ercole in procinto di partire per la spedizione argonautica e imprigionato dalle ninfe era certo molto nota a Roma⁴³; secondo il mito il giovinetto fa innamorare tutti per il suo aspetto, ma poi cade vittima della sua stessa bellezza, quando, accingendosi a raccogliere dell'acqua da una fonte, attrae l'attenzione delle ninfe che lo catturano. Quale messaggio il Coro implicitamente sottintende nel ripercorrerne le vicende? Che la bellezza, la cui fragilità ha poco prima ribadito con una variegata cretomazia delle più tradizionali immagini della poesia antica (vv. 761-776)⁴⁴, è destinata a cadere dove si sente più sicura; ma questa è dunque una smentita netta della visione idealizzata della vita nelle selve espressa da Ippolito (cfr. in particolare i vv. 519-521, dove il ragazzo rivendica la sicurezza del vivere nei boschi). Le dee dei boschi e i fauni che vagano per i monti potrebbero costituire una minaccia per chi, come Ippolito, pensa di essere al sicuro. Siamo dunque in presenza di una ferma presa d'atto che le verità del giovane sono certezze sì, ma regressive, che il suo ripiegare verso l'universo del bosco, progetto esplicitato fin dalle battute iniziali del canto di apertura del dramma e poi nell'esaltato discorso di lode dell'età dell'oro che Segal considera «strongly regressive»⁴⁵, è un ripiegamento interiore pericoloso, perché nel bosco, dove Ippolito intende affermare la propria superiorità, la bellezza, bene relazionale per eccellenza, forza attiva in quanto generativa, entra in crisi, destinata ad una sterile dissipazione. Non sarà dunque senza ragione che poco oltre il Coro stesso, dopo aver tessuto nuovamente le lodi del giovane, esaltandone la bellezza e la forza tramite il confronto con innumerevoli dèi (vv. 795-819), sia costretto a formulare l'augurio paradossale, destinato a suonare come un duro monito oltre che un evidente presagio, che il suo nobile aspetto possa

un bosco nascosto, quando Titano avrà raggiunto la metà del giorno le Naiadi sfrontate, folla licenziosa, ti assiederanno: sono abituate a tenere in ostaggio i belli nelle fonti, tenderanno agguato ai tuoi sonni le dee lascive dei boschi e i Pan che vagano per i monti». Quanto al v. 784 così esso si presenta in A, mentre in E il verso appare in forma affatto differente (*Panas quae Dryades montivagos petunt*). Ora, se LEO 1878, pp. 140-141, accordando la consueta preferenza all'Etruscus, manteneva la lezione con *Panas*, essa è respinta con fondate motivazioni da ZWIERLEIN 1984, pp. 33 ss. sulla base del fatto che la sequenza metrica, che interrompe gli asclepiadei preferendovi la successione molto rara con gliconeo e ferecrateo (presente anche ai vv. 1130-1131), è troppo sofisticata per essere il frutto di un interpolatore; d'altra parte, a dettare la lezione di E potrebbe essere stata la volontà di eliminare riferimenti a passioni omoerotiche, che espongono Ippolito all'amore di creature maschili oltre che femminili (vd. KUNST 1924, *ad loc.*).

⁴³ Si hanno notizie di un *Hylas* di Cornelio Gallo, ma cfr. Virgilio, *Georgiche* 3, 6: *cui non dictus Hylas puer?*; Properzio I, 20 e, in seguito, Valerio Flacco, *Argonautiche* III, 521-564; tale dimensione letteraria è ben colta da Littlewood 2004, 292, il quale scorge nell'episodio un esempio rilevante del modello frustrato di Ippolito che cerca rifugio e salvezza in quello spazio che la tradizione letteraria aveva già reso esempio di vulnerabilità e pericolo.

⁴⁴ Sull'argomento SEGAL 1986, pp. 67 ss., che coglie nella rappresentazione filtrata attraverso i *topoi* della tradizione «the landscape of deluded innocence, of purity about to be lost to sexual violence in the background». Del passo mi sono di recente occupato in relazione agli aspetti gnomici in CASAMENTO 2011a.

⁴⁵ Vd. SEGAL 1986, p. 84. In merito al motivo letterario cfr. BAUZÀ 1981, PICONE 2004.

un giorno mostrare anche l'immagine della turpe vecchiaia (*formaque nobilis / deformis senii monstret imaginem*, vv. 822-823⁴⁶).

Nel segno di una previsione minacciosa delle nubi che si addensano su Ippolito⁴⁷, questo secondo coro appare senz'altro vicino al giovane principe, certo della sua innocenza, e tuttavia non può che registrare con preoccupazione gli eccessi cui giunge la sua ostinazione, eccessi che identificano un *furor* tanto esasperato quanto quello di Fedra. Peraltro, il suo essere vicino e simpatetico sembra replicare il modello del primo coro, dove le donne mostravano preoccupazione e interesse nei confronti dei patimenti amorosi della regina. Potrebbe esser questo un ulteriore puntello all'interpretazione qui avanzata, che cioè mentre un coro al femminile risponde a conclusione del primo atto alle sofferenze e agli struggimenti di Fedra, un secondo coro composto da uomini interviene alla fine del secondo, assolvendo Ippolito dall'accusa infamante di stupro ma anticipando gli argomenti per la sua condanna. Nel *Coronato* (v. 88 ss.), a conclusione del canto di lode intonato dal Coro di θεράπωντες che torna dalla battuta di caccia, il servitore di Ippolito, avvertita la pericolosità delle parole empie rivolte ad Afrodite, sollecitava il giovane ad un atteggiamento più prudente; analogamente, in maniera "morbida" ma altrettanto decisa e presaga di prossime sventure, il Coro, partecipe e in ansia per le sorti del giovane e pur nella novità di un universo in cui la presenza degli dèi appare impalpabile e marginale, reagisce alla condotta di Ippolito avanzando la velleitaria speranza che la storia personale del ragazzo possa conoscere un lieto fine. È in sintesi il messaggio del servo nel *Coronato*, che con saggia prudenza e con la prossimità derivante dalla sua condizione augura al giovane: «possa tu essere felice, e possedere tutta la saggezza che ti è necessaria» (v. 105).

⁴⁶ Tale sequenza di versi è da sempre stata esposta a molteplici interpretazioni a partire da una difformità della tradizione manoscritta. Se infatti *monstret imaginem* si legge in E, i codici del ramo A riportano *limina transeat*, evidente banalizzazione nata dal tentativo di spiegare un passo non perspicuo. Per COFFEY-MAYER 1990 vi sarebbe un'allusione all'attualità, e segnatamente alle vicende di Gaio Silio, oggetto della passione distruttiva di Messalina (per cui cfr. Tacito, *Annales* XI, 12 ma anche Giovenale 10, 329 ss.), mentre TRAINA 2003 vi scorge un possibile ammonimento a Nerone. Tuttavia, senza escludere tali ipotesi attualizzanti, il discorso è in linea con le meditazioni del Coro ed in particolare con la storia di Ila. Mi pare peraltro di un certo rilievo il fatto che in questi versi il poeta riprenda quello che l'elegia conosceva e praticava come una maledizione. Significativo l'esempio di Propertio III, 25, 11-12, dove il poeta maledice Cinzia augurandole che la vecchiaia la incalzi e le rughe giungano a intaccarne la bellezza (*at te celatis aetas gravis urgeat annis / et veniat formae ruga sinistra tuae!*); per paradosso, quanto nell'elegia properziana era una maledizione diventa nelle parole del Coro un augurio di lunga vita, che cela il presentimento che così non sarà.

⁴⁷ BOYLE 1985, p. 1299 parla di «atmosphere of foreboding and menace embracing Diana's "favourite"». D'altra parte, DAVIS 1993, p. 101 rileva come il motivo della fragilità della bellezza sia poi ripreso e ampliato nei lamenti di Teseo e di Fedra sul corpo straziato del giovane (vv. 1173-1174; vv. 1269-1270, ma lo era già a ben guardare nel resoconto del Messaggero al v. 1110 su cui DEGL'INNOCENTI PIERINI 2008).

ABSTRACT

This paper deals with the problematic choral odes of Seneca's Phaedra – where scarce and contradictory clues do not provide firm indications of the composition of the Chorus – focusing in particular on the second Chorus, which reacts to the escape of Hippolytus and the accusations made by the nurse, confirming the innocence of the boy. The article suggests that, as in other Seneca's dramas, as well as in few but significant Greek tragedies, including the Euripidean Hippolytus, the play could have two distinct Choruses: while a first female Chorus (vv. 274-357) enhances the power of love and shares Phaedra's view, a second Chorus, composed of men, in the second choral ode (vv. 736-828) will defend Hippolytus believing in his innocence but reflecting on the dangers of his seclusion.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALBINI 1985

U. Albinì, *Aspetti drammaturgici della Fedra senecana*, in R. Uglione (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Fedra*, Torino, Celid, 1985, pp. 133-139.

VON ALBRECHT 2004

M. von Albrecht, *Wort und Wandlung. Senecas Lebenskunst*, Leiden, Brill, 2004.

VON ALBRECHT 2008

M. von Albrecht, *Seneca's language and style. I, «Hyperboreus» XIV (2008)*, pp. 68-90; *II, Linguistic differences and connections between Seneca's philosophical work and his tragedies, «Hyperboreus» XIV (2008)*, pp. 124-148.

BARRETT 1964

W.S. Barrett, *Euripides Hippolytos*, Oxford, Clarendon Press, 1964.

BAUZÀ 1981

H.F. Bauzà, *El tema de la edad de oro en Fedra de Séneca, «Dioniso» LII (1981)*, pp. 55-66.

BOYLE 1985

A.J. Boyle, *In Nature's Bonds: A Study of Seneca's Phaedra, «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt» II, 32, 2, Berlin-New York, 1985*, pp. 1284-1347.

BOYLE 1987

A.J. Boyle, *Seneca's Phaedra*, Liverpool, Cairns, 1987.

CALABRESE 2009

E. Calabrese, *Il sistema della comunicazione nella Fedra di Seneca*, Palermo, Palumbo, 2009.

CARRIÈRE 1977

J. Carrière, *Le chœur secondaire dans le drame grec: sur une ressource méconnue de la scène antique*, Paris, Klincksieck, 1977.

CASAMENTO 2011a

A. Casamento, *Anceps forma bonum (Sen. Phaedr. 761). Phèdre, Hippolyte et le modèle tragique de la beauté*, in Ch. Mauduit, P. Paré-Rey (a cura di), *Les maximes théâtrales en Grèce et à Rome: transferts, réécritures, emplois*, Lyon, Ceror, 2011, pp. 189-200.

CASAMENTO 2011b

A. Casamento, *Seneca. Fedra*, Introduzione, traduzione e commento a cura di A. C., Roma, Carocci, 2011.

COFFEY-MAYER 1990

M. Coffey, R. Mayer, *Seneca. Phaedra*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

DAVIS 1984

P.J. Davis, *The First Chorus of Seneca's Phaedra*, «Latomus» XLIII (1984), pp. 396-401.

DAVIS 1993

P.J. Davis, *Shifting Song: The Choruses in Seneca's Tragedies*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms-Weidmann, 1993.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 2008

R. Degl'Innocenti Pierini, *Ippolito 'erede imperiale': per un'interpretazione romana della Phaedra di Seneca*, in Ead., *Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna, Pàtron, 2008, pp. 251-275, già in «Maia» LVII (2005), pp. 463-482.

DEGL'INNOCENTI PIERINI ET AL. 2007

R. Degl'Innocenti Pierini et al., *Fedra: versioni e riscritture di un mito classico*, Firenze, Polistampa, 2007.

DE MEO 1995

C. De Meo, *Lucio Anneo Seneca. Phaedra*, sec. ed. riveduta, Bologna, Pàtron, 1995.

DEWEY 1969

A.R.L. Dewey, *The Chorus in Senecan Tragedy exclusive Hercules Oetaeus and Octavia*, Diss. Columbia Univ., Ann Arbor, 1969.

FANTHAM 2000

E. Fantham, *Production of Seneca's Trojan Women, Ancient? and Modern*, in G.W.M. Harrison (ed.), *Seneca in performance*, London, Duckworth, 2000, pp. 13-26.

FEDELI 1983

P. Fedeli, *Propertii monobiblos: struttura e motivi*, «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt» II, 30, 3, Berlin-New York, 1983, pp. 1858-1922.

FERRI 2003

R. Ferri, *Octavia. A play attributed to Seneca*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

FITCH 1974

J.G. Fitch, *Character in Senecan Tragedy*, Diss. Cornell, 1974.

FITCH 1981

J.G. Fitch, *Sense-pauses and relative dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare*, «American Journal of Philology» CII (1981), pp. 289-307.

FITCH 2000

J.G. Fitch, *Playing Seneca?*, in G.W.M. Harrison (ed.), *Seneca in performance*, London, George Duckworth&Co., 2000, pp. 1-12.

FITCH 2008

J.G. Fitch, *Seneca*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2008.

FOSSATI 2007

C. Fossati, *Nicola Trevet. Commento alla Phaedra di Seneca*, Firenze, Sismel, 2007.

FRIEDRICH 1933

W.H. Friedrich, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*, Borna-Leipzig, Noske, 1933.

GAMBERALE 2007

L. Gamberale, *Noterelle su Fedra in Seneca (e in Ovidio): a proposito della preghiera a Diana, Phaedr. 406 ss.*, in DEGL'INNOCENTI PIERINI R. ET AL. 2007, pp. 57-84.

GIOMINI 1955

R. Giomini, *L. Annaei Senecae Phaedram*, Roma, A. Signorelli, 1955.

GRIMAL 1965

P. Grimal, *Sénèque. Phaedra (Phèdre)*, Paris, Presses universitaires de France, 1965.

HERRMANN 1924a

L. Herrmann, *Le théâtre de Sénèque*, Paris, Les Belles Lettres, 1924.

HERRMANN 1924b

L. Herrmann, *Sénèque Théâtre*, Paris, Les Belles Lettres, 1924-1926.

HILL 2000

D.E. Hill, *Seneca's choruses*, «Mnemosyne» LIII (2000), pp. 561-587.

HILL 2004

T.D. Hill, *Ambitiosa mors. Suicide and Self in Roman Thought and Literature*, New York-London, Routledge, 2004.

JOCELYN 1969

H.D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

KEULEN 2001

A.J. Keulen, *L. Annaeus Seneca: Troades*. Introduction, Text and Commentary, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001.

KUGELMEIER 1999

C. Kugelmeier, *Chorische Reflexion und dramatische Handlung bei Seneca: einige Beobachtungen zur Phaedra*, in P. Riemer; B. Zimmermann, *Der Chor im antiken und modernen Drama: Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1999, pp. 139-169.

KUNST 1924

K. Kunst, *Seneca. Phaedra*, Wien, Österreichischer Schulbuchverlag, 1924.

LAMMERS 1931

J. Lammers, *Die Doppel- und Halbchöre in der antiken Tragödie*, Paderborn, Schöningh, 1931.

LANDOLFI 2006

L. Landolfi, *“D'Amore al dolce impero”. Sen. Phaedr. 274-356 fra Virgilio e Ovidio*, in F. Amoroso (a cura di), *Teatralità dei cori senecani*, Palermo, Flaccovio, 2006, pp. 93-116.

LANZA 1963

D. Lanza, *L'Alessandro e il valore del doppio coro euripideo*, «Studi Italiani di Filologia Classica» XXXIV (1962-63), pp. 230-245.

LEFÈVRE 1972

E. Lefèvre, *Quid ratio possit? Senecas Phaedra als Stoisches Drama*, in Id. (Hrsg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, pp. 343-375, già in «Wiener Studien» III (1969), pp. 131-160.

LEO 1878-1879

F. Leo, *Senecae Tragoediae observationes criticae*, Berolini, Weidmann, 1878-1879.

LEO 1897

F. Leo, *Die Komposition der Chorlieder Senecas*, «Rheinisches Museum» LII (1897), pp. 509-518.

LITTLEWOOD 2004

C.A.J. Littlewood, *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

MARX 1932

W. Marx, *Funktion und Form der Choerlieder in den Seneca-Tragoedien*, Köln, Kappes, 1932.

MAYER 2002

R. Mayer, *Seneca: Phaedra*, London, Duckworth, 2002.

MAZZOLI 1986-1987

G. Mazzoli, *Funzioni e strategie dei cori in Seneca tragico*, «Quaderni di Cultura e Tradizione Classica» IV-V (1986-1987), pp. 99-112.

MAZZOLI 1996

G. Mazzoli, *Tipologia e struttura dei cori senecani*, in L. Castagna (a cura di), *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, Milano, Vita e pensiero, 1996, pp. 3-16.

MAZZOLI 2006

G. Mazzoli, *Relazioni sintagmatiche e parole-chiave nei cori tragici di Seneca*, in F. Amoroso (a cura di), *Teatralità dei cori senecani*, Palermo, Flaccovio, 2006, pp. 17-42.

MAZZOLI 2010

G. Mazzoli *Seneca, Troades: paesaggio con rovine*, in M. Baratin, C. Lévy, R. Utard, A. Videau (a cura di), *Stylus: La parole dans ses formes. Mélanges en l'honneur du professeur Jacqueline Dangel*, Paris, Garnier, 2010, pp. 347-369.

MAZZOLI 2011

G. Mazzoli, *Dinamiche del furor nella Fedra di Seneca: Ippolito*, in A. Balbo, F. Bessone, E. Malaspina (a cura di), *Tanti affetti in tal momento. Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 599-608.

PADUANO 1985

G. Paduano, *Ippolito: rivelazione dell'eros*, in R. Uglione (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Fedra*, Torino, Celid, 1985, pp. 55-77.

PADUANO 2000

G. Paduano, *Euripide Ippolito*, Milano, Rizzoli, 2000.

PADUANO 2011

G. Paduano, *Editoriale*, «Dioniso» I (2011), pp. 5-25.

PETRONE 1984

G. Petrone, *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo, Palumbo, 1984.

PETRONE *in c. di stampa*

G. Petrone, *Troia senza futuro*, *in c. di stampa*.

PICONE 2004

G. Picone, *La scena doppia: spazi drammaturgici nel teatro di Seneca*, «Dioniso» III (2004), pp. 134-143.

ROSATI 2006

G. Rosati, *Libido amandi e libido regnandi, ovvero elegia e potere nel teatro senecano*, «Dioniso» V (2006), pp. 94-105.

SCHIESARO 2003

A. Schiesaro, *The passions in play: Thyestes and the dynamics of Senecan drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

SCHWARTZ 1887-1891

E. Schwartz, *Scholia in Euripidem I-II*, Berolini, G. Reimer, 1887-1891.

SIFAKIS 1967

G.M. Sifakis, *Studies in the history of Hellenistic Drama*, London, Athlone, 1967.

TAPLIN 1976

O. Taplin, *XOPOY and the Structure of Post-Classical Tragedy*, «Liverpool Classical Monthly» I (1976), pp. 47-50.

TAPLIN 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1977.

TARRANT 1976

R. Tarrant, *Seneca. Agamemnon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

TARRANT 1978

R. Tarrant, *Senecan Drama and its Antecedents*, «Harvard Studies in Classical Philology» LXXXII (1978), pp. 213-263.

TRAINA 1981

A. Traina, *Per l'esegesi di una lirica boeziana (cons. 1, m. 5)*, in Id., *Poeti latini (e neolatini) II*, Bologna, Pàtron, 1981, pp. 140-156.

TRAINA 2003

A. Traina, *Seneca lirico*, in Id. *La lyra e la libra (tra poeti e filologi)*, Bologna, Pàtron, 2003, pp. 137-161, già in «Memorie scientifiche, giuridiche, letterarie» I (2002), pp. 5-24.

VIANSINO 1968

G. Viansino, *La Fedra di Seneca*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1968.

VRETSKA 1968

H. Vretska, *Zwei Interpretationsprobleme in Senecas Phaedra*, «Wiener Studien» NF II (1968), pp. 153-170.

WALDE 1992

C. Walde, *Herculeus labor. Studien zum Pseudosenecanischen Hercules Oetaeus*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1992.

ZINTZEN 1960

C. Zintzen, *Analytisches Hypomnema zu Senecas Phaedra*, Meisenheim am Glan, Hain, 1960.

ZWIERLEIN 1966

O. Zwierlein, *Die Rezitationensdramen Senecas. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang*, Meisenheim am Glan, Hain, 1966.

ZWIERLEIN 1984

O. Zwierlein, *Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe der Tragödien Senecas*, Wiesbaden, Steiner, 1984.

GUIDO PADUANO, BARBARA SOMMOVIGO

Le traduzioni terenziane di Michel Baron

MICHEL Boyron, detto Baron, è un attore e autore drammatico francese del diciassettesimo secolo. Sulla sua data di nascita vi sono pareri discordanti. Sebbene il certificato di battesimo indichi 8 ottobre 1653, la maggior parte dei biografi concorda nell'affermare che Baron è morto, nel 1729, all'età di 82 anni (e quindi sarebbe nato nel 1647). Le notizie sull'infanzia di Michel sono poche: egli è l'ultimo di sei figli di una famiglia di *comédiens*. Rimasto orfano – il padre muore nel 1655 e la madre nel 1666 – Michel è affidato agli zii che, dopo aver dissipato il suo patrimonio, lo affidano a loro volta alla *troupe* dei *Petits Comédiens du Dauphin*, diretta dalla vedova Raisin. La *troupe* si trova così ad andare in scena proprio nel teatro di Molière che, dopo aver sentito tessere le lodi di Baron dai suoi attori, finalmente lo incontra e, colpito dal suo talento e dalla sua triste vicenda personale, lo accoglie in casa come un figlio e gli propone di entrare a far parte della sua compagnia, dove il giovane però non rimarrà a lungo. Tra il 1667 e il 1669 Baron si trova infatti nei teatri di provincia del Languedoc, del Dauphiné, della Provençe, di Lione e Digione. Sulle cause dell'allontanamento di Baron da Parigi sono state avanzate diverse ipotesi. Secondo Lemazurier¹ le cause sarebbero attribuibili alla fisiologica incostanza dei giovani e al desiderio di mettersi alla prova in altri teatri, mentre secondo Young² Madame Molière non sopportava le attenzioni che il marito rivolgeva al ragazzo e ancor meno tollerava la sua presenza in casa loro.

A partire dal 1670, Baron è nuovamente e definitivamente a Parigi, dove debutta al Palais Royal nella tragedia *Tite et Bérénice* di Corneille, nel ruolo di Domitien. Ma è solo l'anno dopo che raggiunge il successo definitivo con il ruolo di Amour in *Psyché*, "Tragi-comédie et ballet" scritta da Molière in collaborazione con Corneille e Quinault e rappresentata il 17 gennaio 1671 nella sala delle Tuileries.

Nello stesso anno recita Octave ne *Les Fourberies de Scapin*, mentre l'anno successivo è Ariste ne *Les Femmes Savantes*: ogni ruolo è un nuovo successo per questo giovane dai modi raffinati e dalla voce sonora.

¹ LEMAZURIER 1810, p. 80.

² YOUNG 1971, p. 36.

Il 17 febbraio 1673 annuncia personalmente al re la scomparsa di Molière, al quale era rimasto vicino fino alla morte. Successivamente, con la compagnia dell'Hôtel de Bourgogne interpreta molte opere di Racine; in particolare è Achille in *Iphigénie* (1674) e Hippolyte in *Phèdre* (1677).

Nel 1675 si sposa con Charlotte Le Noir, figlia dell'attore La Thoirillièrre; nel 1680, al momento della fusione dell'Hôtel de Bourgogne, del Palais Royal e del Marais, Baron è considerato primo attore e, oltre a distinguersi per le numerose interpretazioni, inizia la sua carriera di drammaturgo.

Nel 1686 vengono pubblicate tre delle sue sette opere teatrali: *Les enlèvements*, *Le rendez-vous des Tuileries ou le coquet trompé*³ (dove interpreta il ruolo di Eraste) e *L'homme à bonne fortune*, la sua opera più famosa, nella quale interpreta il protagonista Moncade – "l'homme à bonne fortune" – personaggio nel quale molti hanno voluto riconoscere il ritratto stesso dell'autore.

Nel 1691 – dopo aver pubblicato la commedia *La coquette et la fausse prude* e interpretato *Regulus* di Pradon e *Tridate* di Campistron (che deve proprio all'interpretazione di Baron il suo successo) – annuncia il suo ritiro dalle scene.

Dopo circa trent'anni, nel 1720, ritorna in scena nel ruolo di Cinna e si riappropria dei suoi "vecchi" ruoli tragici, tra i quali Sévère in *Polyeucte*, Horace nella tragedia omonima, Néron in *Britannicus*, nonché dei personaggi comici quali, ad esempio, Alceste nel *Misanthrope* e Horace ne *L'école des femmes*. Nonostante la sua bravura, l'età ormai avanzata diventa motivo di critiche. Nel 1728, due valletti devono prelevare, dalla scena del *Cid*, un Rodrigue che – prostrato ai piedi di Chimène – non riesce a rialzarsi e, sempre nella stessa serata, altre risate vengono provocate dalla battuta di Baron: «Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées, / La valeur n'attend pas le nombre des années»⁴.

L'anno successivo, durante la rappresentazione di *Venceslas*, è colpito da un nuovo, violento attacco d'asma (il primo è dell'anno precedente). Quinault Dufresne, che impersona Ladislas, deve portarlo fuori dalla scena, sulla quale non tornerà mai più.

Muore in casa sua il 22 dicembre, dopo aver ricevuto i sacramenti; viene sepolto nella chiesa di Saint Benoît, oggi demolita.

³ Young sottolinea aspramente la somiglianza di quest'opera con *L'Impromptu de Versailles* di Molière: «C'est de cette façon déshonnête, en reproduisant à peu près mot à mot une scène presque entière que Baron fait son entrée dans la littérature. [...] Avec de pareilles plaisanteries faibles et fades, le prologue traîne sa misérable existence, copiant la manière et le ton de *L'Impromptu de Versailles* mais restant bien au-dessous du modèle pour la force et l'intérêt», ivi, pp. 191-193.

⁴ «Sono giovane, è vero, ma per un cuore nobile il valore non dipende dal numero degli anni» (Tutte le traduzioni dei testi francesi sono a cura di B. Sommovigo).

Come per la maggior parte degli autori di questo periodo, anche le notizie sulla vita di Michel Baron non mancano di inesattezze. Egli è sempre stato ricordato come attore, il suo modo di recitare – «il récité comme on parle dans une chambre»⁵, come viene affermato nel *Prologue* del *Rendez-vous des Tuileries* (scena 10) – è stato senza dubbio innovativo. Sembra essere lui stesso un personaggio: il suo carattere orgoglioso, testardo e vanitoso lo rende facilmente vittima degli epigrammi, tanto che la fama del personaggio-Baron ha messo in secondo piano la sua produzione teatrale, che appare tutt'altro che trascurabile⁶.

È con *Le rendez-vous des Tuileries ou Le coquet trompé* (rappresentata per la prima volta nel 1685) che Baron debutta come drammaturgo. Nel prologo che precede la *pièce* c'è spazio per una riflessione sul teatro: gli attori, quasi tutti *comédiens* a cominciare dallo stesso autore, discutono sull'opportunità o meno di andare in scena.

La commedia, invece, si apre con i *laquais* che giocano alla morra: al tema del gioco è strettamente legato il discorso sulla dubbia moralità della Marquise, una giovane vedova, *coquette*, che non solo riceve le attenzioni di più di un innamorato, ma apre la sua casa a coloro che vogliono giocare. Siamo in un mondo di soli giovani: non ci sono né adulti né tantomeno padri sulla scena.

Anche l'universo de *L'homme à bonne fortune* (1686) è caratterizzato dall'assenza di personaggi adulti. L'intreccio si sviluppa intorno a Moncade, "l'homme à bonne fortune": ad eccezione di una domestica, tutte le donne della commedia ne subiscono il fascino e ne sono innamorate ed egli invece le inganna tutte, nessuna esclusa. L'intera vicenda è quindi tesa a disilludere, a *désabuser*, queste "vittime".

Invece, ne *La coquette et la fausse prude* (1687), l'autorità – pur essendo rappresentata da Damis, uno zio – viene mostrata in tutta la sua debolezza: questi, infatti, tenta invano di farsi rispettare e viene raggirato sia dalla moglie, la *fausse prude*, sia dalla nipote, la *coquette*.

Ben tre padri si trovano invece sulla scena de *Les enlèvements* (1685): se due di questi – Monsieur de La Davoisiere e Monsieur de La Soziere, i nobili – appaiono ragionevoli e lasciano che i figli decidano autonomamente del loro matrimonio, altrettanto non si può dire di Monsieur Guillaume, il *fermier* che, restio ad accettare il matrimonio di sua figlia con un *homme de condition*, tenta invano di opporsi a questa nuova realtà dei fatti. Se convenzionale è la posta in palio dello scontro fra padri

⁵ «Recita come si parla in una stanza».

⁶ Nel *Théâtre complet*, pubblicato postumo, sono contenute due opere inedite: *Le jaloux* e *L'école des pères*. Di altre tre commedie in prosa – *Les Fontanges maltraitées ou les vapeurs*, in un atto; *La Répétition*, in un atto, e *Le Débauché* in cinque atti – tutte rappresentate nel 1689, non resta alcuna traccia scritta; cfr. BARON 1736.

e figli (il matrimonio), decisamente meno convenzionale ne è il motivo: quella nuova realtà sociale che vede moltiplicarsi i matrimoni tra giovani di diversa estrazione sociale.

L'intreccio de *Le jaloux* (1687) si sviluppa intorno a un altro Moncade, un *visionnaire* che la gelosia rende folle; la *pièce* è costituita da un susseguirsi di episodi che mostrano gli attacchi di gelosia del protagonista nei confronti della giovane Mariane: il lieto fine è assicurato da un matrimonio, mai veramente messo in discussione. Scegliendo il tipo del geloso, un carattere della famiglia degli Arnolphe, Baron tenta di imitare Molière nella *peinture des mœurs*.

Nell'interesse sull'autorità, intendendo con questo termine principalmente quella funzione di educatore/controllore che hanno o che dovrebbero avere i genitori, generalmente il padre, nei confronti dei figli (e solitamente in materia di matrimonio), rientrano anche *L'Andrienne* e *L'école des pères*, che pur essendo traduzioni rispettivamente dell'*Andria* e degli *Adelphoe* di Terenzio si inseriscono a pieno titolo nella specificità della produzione.

In generale, quello che emerge assai chiaramente è che le opere teatrali di Baron, distaccandosi dalla "linea" molieriana, si inseriscono nel panorama contemporaneo, sono più simili ad esempio a quelle di Florent Carton Dancourt e di Jean-François Regnard. La dimensione moralizzante e/o didattica è assente, il vizio non è punito, la virtù non è esaltata: il vizio dell'*homme à bonne fortune* non viene punito ma semplicemente messo in scena. Allo stesso modo i temi e le funzioni "classici" sembrano sottoposti a un processo di adattamento che ne modifica l'aspetto e il funzionamento rispetto al modello sotteso, rispetto al quale vengono mantenuti forti legami di continuità.



Per le due commedie di origine terenziana appare legittimo parlare di traduzione, nonostante alcune importanti modifiche. Le innovazioni che Baron opera nei confronti delle sue fonti si sviluppano principalmente su tre piani: in primo luogo nel rispetto delle *bienséances* (sotto forma di eufemismo o *maquillage* del testo originale); quindi in un importante ancoraggio alla contemporaneità (con un procedimento di riattualizzazione della *fabula*, veri e propri *clins d'œil* allo spettatore dell'epoca che si trova di fronte a un microcosmo più familiare, riconoscibile) e infine negli ancoraggi all'universo teatrale (grazie, in particolare, all'accentuazione del ruolo demiurgico del servo, che era già assiale nella commedia Nea).

Sul primo punto, Baron è esplicito: «Toutes les fois que j'ai lu cet

Auteur, je me suis étonné comment depuis tant de siècles, personne ne s'est avisé de nous donner une de ses pièces, telles qu'elles sont, sans y changer que ce que la bienséance et les mœurs ne peuvent permettre⁷.

Così nell'*Andrienne* Baron censura la relazione fra Panfilo e Glicerio, osteggiata dal padre del giovane e destinata alla fine a trionfare, eliminando qualsiasi allusione alla gravidanza e alla nascita del bambino che in Terenzio viene usato come fattore essenziale dell'azione, e presentando i due giovani come segretamente sposati. Lo stato di Glicerio diventa assimilabile ad una "malattia", come si può desumere sia dalle parole di Davo, servo di Panfilo (I, 4), sia da quelle della sua stessa serva Miside (II, 5).

DAVE

Glicerie est malade, et je n'y songe pas;
Et si mal, que je crains que la fin de sa vie
Ne soit le dénouement de cette tragédie.

MISIS

Malade comme elle est, languissante, abattue,
Bien plus que tout son mal cette crainte la tue⁸.

La situazione della gravidanza si ripropone anche nell'*École des pères* e Baron la risolve in modo analogo (IV, 5).

MISIS

Ah! Vous voilà! Pamphile... Accourez le mal presse,
De moment en moment elle tombe en faiblesse;
Si le Ciel ne lui donne un juste et prompt secours,
Son désespoir dans peu terminera ses jours⁹.

Nella stessa commedia, il lenone Sannione è declassato, attraverso l'introduzione di un nuovo personaggio, sua moglie, a persona di generica spregevolezza morale (I, 4).

MME SANION

Si vous me connaissez, vous savez donc, je pense,
Que le plus grand coquin, Monsieur, qui soit en France,

⁷ «Ogni qualvolta ho letto questo Autore mi sono sempre stupito del fatto che, da secoli, a nessuno sia mai venuto in mente di darci una delle sue opere, così come sono, cambiando solamente ciò che la *bienséance* e i costumi non possono autorizzare», cfr. *Au lecteur* (nelle citazioni dei testi di Baron, la grafia è stata modernizzata da B. Sommovigo, conformemente all'edizione critica curata per Classiques Garnier e in corso di stampa.)

⁸ «DAVO Glicerio è malata e non penso che sia possibile; sta così male che temo che la fine della sua vita sarà lo scioglimento di questa tragedia. MISIDE Ammalata com'è, sofferente, avvilita, questa paura la uccide ben più di tutto il male».

⁹ «Ah, eccovi! Panfila... accorrete, il male aumenta. A poco a poco diventa sempre più debole e se il cielo non le darà subito un aiuto adeguato, tra poco la sua disperazione finirà i suoi giorni».

Est mon mari. [...]

On en pend tous les jours qui valent mieux que lui.

[...]

Cet infâme pendard dont je vous ai parlé,
Qui chez tous les fripons s'est toujours signalé,
Méditait dès longtemps dans le fond de son âme,
D'un fripon comme lui qu'elle devînt la femme¹⁰.

Coquin, secondo il dizionario di Furetière¹¹, è un «terme injurieux qu'on dit à toutes sortes de petites gens qui mènent une vie libertine, friponne, fainéante, qui n'ont aucun sentiment d'honnêteté»¹². Inoltre Baron sopprime quei versi (I, 4) nei quali Siro allude all'imminente partenza per Cipro dove Sannione commercia in prodotti inequivocabili.

Emptae mulieres

Complures et item hinc quae porto Cyprum.

Nisi eo ad mercatum venio, damnum maxumumst¹³.

Ancora, quando nell'*Andria* si dice di Panfilo che se sposasse la donna a lui destinata dovrebbe aspettarsi che lei lo tradisca col suo innamorato, Carino (*ut te arbitretur sibi paratum moechum, si illam duxerit*¹⁴, v. 316), la traduzione sfuma nella reticenza eufemistica: «Peut-être craindra-t-il quelque chose de pis»¹⁵ (I, 1). Ancora, la riluttanza di Panfilo a sposarsi, che Terenzio esprime in termini brutali *omnes qui amant graviter sibi dari uxorem ferunt*¹⁶ è edulcorata in un semplice riferimento all'età: «Je sais bien qu'à son âge / On n'aime pas, on craint, on fuit le mariage»¹⁷ (I, 3).

Parimenti rivolti a compiacere una sensibilità più delicata sono i passi dove il disagio sentimentale degli innamorati viene fortemente patetizzato: per limitarsi a qualche sporadico esempio dall'*Andria*, non hanno riscontro in Terenzio espressioni come «un hymen mille fois plus cruel

¹⁰ «Se mi conoscete saprete quindi, credo, che il più grande filibustiere di Francia è mio marito. [...] Ogni giorno vengono impiccate persone che valgono più di lui. [...] Quest'infame buono a nulla di cui vi ho parlato, che fra tutti i mascalzoni si è sempre distinto, già da tempo meditava in cuor suo che diventasse la moglie di un mascalzone come lui».

¹¹ FURETIÈRE 1690.

¹² «Termine ingiurioso rivolto a ogni tipo di gentaglia che conduca una vita da libertino, da mascalzone, da fannullone e che non ha alcun sentimento di onestà».

¹³ «Ho comperato parecchie ragazze e dell'altra merce che porto a Cipro. Se non arrivo là durante il mercato, è un bel danno» (trad. di DEL CORNO 1987).

¹⁴ «Almeno saprà che, se la sposa, c'è già uno pronto a fargli le corna» (qui e in seguito trad. di ZANETTO 1998).

¹⁵ «Forse avrà da temere qualcosa di peggio».

¹⁶ «Tutti gli innamorati mal sopportano di prendere moglie».

¹⁷ «So bene che alla sua età si fugge dal matrimonio, se ne ha paura, non lo si vuole».

que la mort»¹⁸ (I, 7), in bocca a Panfilo, o «je succombe à ma douleur mortelle»¹⁹ (II, 1), «la rigueur de mon sort / à mis entre vos mains et ma vie et ma mort»²⁰ (II, 2), entrambe in bocca a Carino.

Anche nell'*École* si possono riscontrare momenti di patetizzazione, volti a coprire uno spettro affettivo più ampio. Nel prologo Telamone, padre affettuoso e permissivo come il suo omologo terenziano Milione, accentua la preoccupazione per la prolungata assenza del figlio adottivo Eschino (in Baron Erasto), portandola a vere e proprie manifestazioni di panico: «Mes sens sont effrayés et je perds la raison» (I, 1)²¹. La giovane Panfila, che si crede tradita da Eschino perché costui ha rapito a Sannione una suonatrice (in realtà lo ha fatto per favorire il fratello Ctesifone, alias Leandro, vittima del padre Demea, alias Alceo, fratello di Micione, che è anche il padre carnale di Eschino, ed è, per la sua burbera autorità, l'opposto di Micione), manifesta in questi termini la sua angoscia: «Je brave le destin; et le sort quoiqu'il fasse, / Ne saurait augmenter ma honte et ma disgrâce»²² (III, 2). In Terenzio, dove la giovane non compare in scena, recriminazioni più sobrie sono affidate alla madre Sostrata (II, 1).

Nello stesso modo Erasto manifesta la sua gratitudine per il padre con un'estremizzazione che non trova riscontro nel testo latino: «Quels supplices pour lui ne souffrirais-je pas?»²³ (IV, 11).



Sul secondo punto, occorre notare che l'azione de *L'école des pères* è spostata a Parigi (mentre quella dell'*Andrienne* resta ad Atene); questo fatto agevola un primo tipo di ancoraggio alla realtà contemporanea, alla familiarità dei luoghi: «Nous courrons tout Paris sans sortir d'une place. / Revenons au Pont-Neuf»²⁴ (IV, 2). Anche la scelta del traduttore di utilizzare termini "più connotati" va in questa direzione. Si pensi, sempre nell'*École*, al termine *filou*, che il dizionario di Richelet²⁵ definisce «Voleur qui dérobe finement par Paris, qui coupe la bourse, ôte la nuit le manteau»²⁶.

In quest'ottica possiamo collocare anche il riferimento al gioco

¹⁸ «Un imeneo mille volte più crudele della morte».

¹⁹ «Io soccombo al mio dolore mortale».

²⁰ «La durezza della mia sorte ha messo nelle vostre mani la mia vita e la mia morte».

²¹ «I miei sensi sono atterriti e perdo la ragione».

²² «Sfido il destino; e la sorte, qualsiasi cosa faccia, non potrà aumentare né la mia vergogna né la mia sfortuna».

²³ «Quali supplizi non soffrirei per lui?».

²⁴ «Corriamo per tutta Parigi senza uscire da una piazza. Ritorniamo al Pont-Neuf».

²⁵ RICHELET 1680.

²⁶ «Ladro che ruba delicatamente a Parigi, che taglia la borsa e toglie il mantello di notte».

nell'*Andrienne* («Elle donna chez elle à jouer nuit et jour»²⁷ (I, 1). In effetti il gioco costituisce un elemento importante delle commedie²⁸ di questo periodo e spesso, come in questo caso, viene rappresentata un'abitudine, o per meglio dire un vizio, deplorabile (proibito da un *arrêt* del *Conseil d'État* del 18 luglio 1687)²⁹: il che non toglie che la frase di Baron abbia comunque valore eufemistico, sostituendo il gioco a quella che nell'originale era un'allusione all'esercizio della prostituzione (*accepit condicionem, dehinc quaestum occipit*³⁰, v. 79).

Sul terzo punto, il ruolo demiurgico del *valet*³¹ Davo è sottolineato da “termini tecnici” come *dénoûment*, *tragédie*, *rôle*, e dai suggerimenti che egli impartisce ad altri personaggi come comportarsi, come “recitare” per ottenere un determinato effetto. Così si rivolge a Panfilo nel secondo atto, in una scena tradotta quasi fedelmente, eccezione fatta proprio per l'indicazione scenica (II, 4):

Et vous lui répondez, *en inclinant la tête*:
Mon Père, je ferai tout ce qu'il vous plaira³².

Lo stesso procedimento lo ritroviamo nel quarto atto, quando in una scena del tutto nuova rispetto al modello originale Davo spiega a Glicerio come deve comportarsi (IV, 5):

DAVE
Conjurez-le, pressez-le, embrassez ses genoux,
Demandez-lui s'il veut vous ôter votre époux;
Du saint nœud qui vous joint faites-lui voir le gage,
Et de fréquents soupirs ornez votre langage³³.

Anche gli aspetti più squisitamente comici vedono il *valet* al centro della scena sempre nell'*Andrienne*, le *gag* con Dave protagonista sono innovazioni di Baron. Ad esempio (I, 2):

²⁷ «Faceva giocare a casa sua notte e giorno».

²⁸ Per fare solo due esempi ricordiamo *La désolation des joueuses* di Dancourt del 1687 e *Le joueur* di Regnard del 1697.

²⁹ TRUCHET-BLANC 1992, p. 1167.

³⁰ «Alla fine accettò la proposta e si mise a fare il mestiere».

³¹ I «valets sont comme des doubles dégradés de ceux à qui ils appartiennent, et qu'ils singent plus souvent qu'ils ne les maudissent. [...] Le rapprochement des deux conditions et leur opposition constante appartient à la vie. A la vie sociale, dominée quotidiennement par les différences de qualité; à la vie morale et poétique, tout entière influencée par l'image du demi-dieu noble. La comédie, en développant l'opposition sur un ton enjoué, détendu, et finalement conservateur, accomplissait une fonction sociale non dénuée d'importance», BÉNICHOU 1948.

³² «E gli risponderete, *inclinando la testa*, Padre mio farò tutto ciò che vorrete».

³³ «Scongiuratelo, stringetelo, abbracciategli le ginocchia. Chiedetegli se vuole privarvi del vostro sposo; mostrategli il sacro nodo che vi lega e ornate il vostro linguaggio di frequenti sospiri».

SIMON
Dave?
DAVE
Qui m'appelle?
SIMON
C'est moi.
DAVE
Qui c'est moi?
SIMON
Me voici.
DAVE
Où donc.
SIMON
Ah, le bourreau!
DAVE
Je ne sais...
SIMON
C'est ici.
DAVE
Je ne vois...
SIMON
Le pendar!
DAVE
Ouf! Pardonnez de grâce...
SIMON
Je t'excuse, voleur; mais reste en cette place.
DAVE
Vous n'avez qu'à parler.
SIMON
Hem?
DAVE
Quoi?
SIMON
Plaît-il?
DAVE
Monsieur?³⁴

L'altra sottolinea l'aspetto comico del ritardo (II, 7):

DAVE
Plaît-il?
SIMON
Rêves-tu?
DAVE

³⁴ «D. Chi mi chiama? S. Sono io. D. Io chi? S. Eccomi. D. E dove? S. Ah, boia! D. Non so... S. Qui. D. Non vedo... S. Canaglia! D. Ah, perdonate, di grazia. S. Ti scuso, ladro; ma rimani in questa piazza. D. Dovete solo parlare. S. Hem? D. Cosa? S. Prego? D. Signore?».

Très souvent dans les rues
 Je fais châteaux en l'air, je bâtis dans les nues;
 Et rêver de la sorte est, vous le savez bien,
 Rêver à peu de chose, et pour mieux dire, à rien.

SIMON.

Quand je te fais l'honneur de te parler, j'enrage;
 Tu devrais bien au moins me tourner le visage.

DAVE

Ah! Que vous voyez clair! C'est encore un défaut
 Dont je me déferai, Monsieur, tout au plutôt³⁵.

Anche la sfrontatezza di Davo appare un tratto accentuato da Baron; si veda ad esempio: «Vieillard jasant tient discours superflus, / Dont très heureusement je ne me souviens plus»³⁶ (II, 3; l'originale diceva semplicemente *alia multa, quae nunc non est narrandi locus*, v. 354).

Nella traduzione degli *Adelphoe* la sfrontatezza del servo Siro appare invece più marcata nei confronti di Sannione, che, picchiato da Erasto, viene per di più beffato con una beffa aggiuntiva rispetto al testo latino: «Que dis-je? Tout l'honneur est de votre côté, / Car le champ de bataille enfin vous est resté»³⁷ (II, 7). Subito dopo Siro, attribuendo in modo ironico e insultante a Sannione la disponibilità ad attendere indefinitamente il pagamento del denaro che Erasto gli deve (II, 10):

Il est très raisonnable.

Il veut aveuglément suivre vos volontés,
 Il est surpris, dit-il, de toutes vos bontés,
 Il attendra huit mois, non pas huit jours.³⁸

In conclusione, vogliamo segnalare l'unico "errore", o fraintendimento di Terenzio, che ci sia riuscito di trovare nelle due commedie. Al v. 119 degli *Adelphoe*, Micione, difendendo contro Demea la condotta dissipata di Eschine, conclude che quando non ci sarà più denaro il giovane *excludetur foras*: s'intende dai bordelli, ma Baron interpreta invece che il padre adottivo potrebbe rinunciare all'adozione, «Peut-être / vous le rendrai je»³⁹ (I, 2).



³⁵ «D. Prego? S. Sogni? D. Spesso per strada faccio castelli in aria, costruisco sulle nuvole; e sognare in questo modo è, lo sapete bene, sognare di ben poco o, meglio ancora, niente. S. Quando ti faccio l'onore di parlarti, m'infurio; dovresti almeno guardarmi in faccia. D. Ah! Come avete ragione! Si tratta di un altro difetto di cui mi sbarazzerò, Signore, al più presto».

³⁶ «Quel vecchio pettegolo fa solo discorsi inutili di cui, per fortuna, non mi ricordo più».

³⁷ «Che dico? L'onore è tutto dalla vostra parte poiché il campo di battaglia alla fine è rimasto a voi».

³⁸ «È molto ragionevole, vuole seguire ciecamente la vostra volontà. È sorpreso, dice, di tutte le vostre bontà. Aspetterà otto mesi e non otto giorni».

³⁹ «Forse ve lo renderò».

Il riuso più innovativo, per quanto riguarda l'*Andrienne*, concerne peraltro una struttura peculiare della Nea che dal titolo di una commedia di Menandro, *Dis exapatón* (rifatta da Plauto nelle *Bacchides*), potremmo chiamare "il doppio imbroglio": intendo quello snodo drammaturgico in cui la manipolazione intellettuale che il *servus callidus* mette abitualmente in opera per favorire gli amori del padroncino deve prendere atto del proprio fallimento e ricominciare da capo, per raggiungere con altri mezzi la stessa meta.

Se si vuole essere più precisi, il primo inganno di Davo, il *servus callidus* dell'*Andria*, deve essere definito piuttosto un contro-inganno, una mossa in risposta all'inganno che, contro la tradizione e la prassi plautine, è proprio il padrone a escogitare: il vecchio Simone, esasperato per non riuscire a portare il progetto di sposare il figlio Panfilo alla figlia dell'amico Cremete, per via della relazione che Panfilo intrattiene con la giovane Glicerio e che ha spinto Cremete a ritirare la sua disponibilità, decide di fingere col figlio che le nozze siano fissate per quello stesso giorno, e perentoriamente gli chiede il suo consenso. Da questa messinscena si ripromette due vantaggi: il primo obbligare il figlio ad assumere una posizione ufficiale, vale a dire un rifiuto che lo metta dalla parte del torto; il secondo e più essenziale, sollecitare l'intervento di Davo a inventare una macchinazione che però, non avendo un obiettivo reale da aggredire, girerà nel vuoto (*sceleratus Davos, si quid consili / habet, ut consumat nunc cum nihil obsint doli*⁴⁰, vv. 159-160), in modo da trovarsi esaurita quando invece la situazione la richiedesse.

La contromossa di Davo parte dal verificare le parole del vecchio: non si fanno nozze senza che ne siano visibili i preparativi, di cui non c'è traccia né in casa di Simone né in casa della sposa. A questo punto il suo consiglio a Panfilo, paradossale e seguito con molte esitazioni, ma comunque seguito, è quello di dare alle finte nozze un finto consenso: così il vecchio, che si aspettava un rifiuto innocuo, e anzi utile per le ragioni sopra dette, avrà invece un consenso a sua volta innocuo, e anzi utile a Panfilo per ragioni simmetriche, per il credito che acquista come figlio obbediente, e che dovrebbe portare il padre ad avere meno urgenza, almeno, nei suoi progetti matrimoniali.

Davo non sa di far correre a Panfilo un rischio che lo spettatore, a differenza di lui, conosce: Simone ha concepito il suo piano come *faute de mieux* in una situazione considerata con pessimismo, ma senza escludere che essa possa avere un rivolgimento favorevole, quale potrebbe scaturire dal consenso autentico, non tattico, del figlio (vv. 165-167):

⁴⁰ «Se quel farabutto di Davo ha qualche piano, dovrà sprecarlo oggi, quando non può far danno».

Sin eveniat quod volo,
 In Pamphilo ut nihil sit morae, restat Chremes,
 Qui mihi exorandus est: et spero confore⁴¹.

In effetti Cremete viene, a fatica, persuaso, e il *bluff* suggerito dallo schiavo al padroncino viene dunque “visto”, per la disperazione di Panfilo, e anche da Carino, suo alleato perché innamorato della figlia di Cremete: i due giovani si scagliano sullo schiavo con ogni sorta di recriminazioni, ma ciò che più colpisce in chiave contrastiva rispetto alla tradizione plautina è il pentimento di Davo, cioè il venir meno in lui di quell'autocoscienza euforica e narcisistica che costituisce il nucleo fondante del protagonismo comico, e la sconfessione della mitologia intellettuale che ne costituisce il correlativo valoriale nella tradizione plautina⁴² (vv. 599-604):

Nullus sum.
 Quid causae est quin hinc in pistrinum recta proficiscar via?
 Nihil est preci loci relictum: iam perturbavi omnia,
 Erum fefelli, in nuptias conieci erilem filium,
 Feci hodie ut fierent, insperante hoc atque invito Pamphilo. Em
 Astutias! Quod si quiessem, nihil evenisset mali⁴³.

In effetti nelle *Bacchides* il piano falliva non – come qui – per colpa del suo ideatore e della sua imprudenza e mancanza di lungimiranza, ma per colpa del beneficiario: per un accesso di gelosia rivelatosi quasi subito ingiustificato, il giovane rovinava il capolavoro del servo restituendo al padre la somma sottrattagli grazie all'invenzione di un'avventurosa storia esotica. Anche in un'altra celebre commedia di Plauto, l'*Epidicus*, il giovane, partito per la guerra, si disamora della ragazza che lo schiavo aveva fatto comprare a suo padre, spacciandola per figlia naturale di quest'ultimo, e si innamora di un'altra che richiede un altro esborso, sempre dalle casse paterne: in base a un principio di autorità applicato senza nessuno scrupolo, sarà comunque lo schiavo a doverci pensare, rimediando alla volubilità del padroncino (come nelle *Bacchides* alla sua impulsività).

⁴¹ «Se poi tutto va liscio, e Panfilo non frappone ostacoli, resta Cremete. Dovrò cercare di convincerlo: speriamo di riuscirci».

⁴² Per una considerazione della commedia di Terenzio come superamento della concezione di Plauto cfr. PADUANO 2005, pp. 301-304 (in particolare sull'*Andria* pp. 286-288).

⁴³ «Sono rovinato: quasi quasi mi conviene andare dritto al mulino. A questo punto non merito pietà, perché sono stato io a combinare tutto il macello: ho ingannato il padrone, ho costretto il figlio del padrone a sposarsi. Ecco a che cosa sono serviti i miei trucchi: le nozze si fanno oggi, contro la volontà di Panfilo e oltre le speranze di quell'altro. Bastava che me ne stessi buono, e non sarebbe successo niente!». Successivamente, rimproverato da Panfilo, Davo rinuncia esplicitamente all'onnipotenza che è vanto del demiurgo: *parum succedit quod ago, at facio sedulo; / vel melius tute reperi, me missum face* (vv. 679-680).

A maggior ragione quindi il Davo dell'*Andria* è tenuto a rimediare al guaio di cui è responsabile, ma nessuno glielo chiede, scarsissima essendo nei giovani la fiducia di un esito migliore di una sua ulteriore iniziativa: è lui piuttosto che a più riprese, per rabbonire i suoi interlocutori, pronuncia promesse generiche, e alla fine trasforma la disperazione in millanteria (vv. 705-707):

Dies hic mi ut satis sit vereor
Ad agendum, ne vacuum esse me nunc ad narrandum credas.
Proinde hinc vos amolimini; nam mihi impedimento estis⁴⁴.

Il secondo inganno del Crisalo delle *Bacchides*, denunciato al padrone dal padroncino, è difficile sino al virtuosismo, essendo il padrone avvertito del primo, ma Crisalo ha successo accusando a sua volta il padroncino di un reato come l'adulterio, ben più grave della *débauche* consueta, e che richiede di essere sanato con un costoso esborso.

Anche nell'*Epidicus* si verifica un fittizio cambio di schieramento: Epidico propone al padrone di comprare lui (per poi rivenderla) la ragazza di cui il figlio è innamorato, ma al posto del presunto acquisto si trova a ricevere solo una suonatrice affittata per un giorno, mentre l'acquisto si fa, coi soldi del vecchio, a pro' del giovane.

Lo schiavo dell'*Andria*, che nei confronti del padrone ha invece addirittura acquistato credito, rivendicando come merito proprio l'acquiescenza di Panfilo, sceglie di attaccare Cremete, che già prima si è rivelato il punto debole del progetto patriarcale, a motivo della sua giusta preoccupazione per l'avvenire della figlia: Davo dunque crea lo scandalo, persuadendo la serva di Glicerio, Miside, a mettere in strada quando deve passare Cremete il figlio, nato in quello stesso giorno, di Panfilo e Glicerio.

Ma, conservando nella sostanza lo schema drammaturgico e relazionale delle due commedie plautine, anche Davo finge di schierarsi contro Panfilo, o almeno contro la sua causa e i suoi desideri: aggredisce Miside, con irritato stupore di lei, accusandola di essersi procurata in modo truffaldino un neonato, facendolo passare per il figlio di Panfilo, e di spargere la voce menzognera che Glicerio è cittadina ateniese. Va sottolineato che le due accuse non stanno sullo stesso piano: mentre infatti sa con certezza che il bambino è figlio di Panfilo, è convinto che quella della cittadinanza sia un'invenzione e la disapprova⁴⁵; verrà anche lui,

⁴⁴ «Ho paura che l'intera giornata non mi basti per far tutto; figuriamoci se ho il tempo di raccontarvi adesso! Perciò è meglio che vi togliate di mezzo: date solo fastidio».

⁴⁵ Questo già all'altezza dell'esposizione: *mihi quidem hercle non fit veri simile, at ipsis commentum placet* (v. 225).

alla fine, travolto dalla verità che invade lo spazio delle *astutiae*.

Più importante è chiedersi il perché del comportamento di Davo, e la risposta svela un piano davvero raffinato: la rissa con Miside valorizza il messaggio che arriva a Cremete sia perché lo gonfia vistosamente, sia perché esclude qualunque ipotesi di accordo fra loro; inoltre proprio la violenza verbale di Davo suggerisce l'impressione che voglia soffocare la verità. In effetti Cremete crede a Miside, o almeno si rafforza nell'idea che sia meglio tenersi alla larga da quella situazione (*Iocularium in malum insciens paene incidi*⁴⁶, v. 782).

La scena si conclude con una splendida battuta metalinguistica: a Miside infatti che si lamenta di non essere stata preavvisata, Davo ribatte (vv. 794-795):

Paulum interesse censes ex animo omnia,
ut fert natura, facias an de industria?⁴⁷

La traduzione di Baron segue da vicino l'originale nell'elaborazione del piano del vecchio e della contromossa del servo: di quest'ultima sono enfatizzati, come si è visto sopra, i toni farseschi e ribaldi.

Anche il momento dell'amara disillusione è enfatizzato: dal semplice *si quiessem* terenziano il personaggio di Baron estrae un intero inno alla tranquillità, dove viene ancor più marcato l'anti-intellettualismo che segna l'abiura al ruolo tradizionale (III, 5):

Si je puis revenir du danger qui me presse,
Je fais vœu désormais à la sainte paresse,
De chercher le repos, et la tranquillité
Au fonds de la mollesse et de l'oisiveté.
Pour lors je passerai, sans trouble, sans affaire,
La nuit à bien dormir, le jour à ne rien faire.
Finesse, ruse, fourbe, adresse, activité,
Ces merveilleux talents que m'ont-ils rapporté?
Si j'eusse demeuré dans une paix profonde,
Pamphile, nous serions les plus heureux du monde⁴⁸.

Ma anche questo Davo, toccato il fondo della negatività, risale alla progettualità nuova, che si pone in termini del tutto originali e crea un quarto atto autonomo, la cui relazione col modello è definibile piuttosto

⁴⁶ «C'è mancato poco che cadessi in trappola».

⁴⁷ «Credi che sia lo stesso, se fai le cose spontaneamente, come ti viene, o se reciti una parte?».

⁴⁸ «Se riesco a scampare al pericolo che mi opprime, farò voto alla santa pigrizia di cercare riposo e tranquillità negli abissi della fiacchezza e dell'ozio. Allora trascorrerò, senza affanni e senza impegni, la notte a ben dormire e il giorno a non far niente. Finezza, astuzia, furbizia, abilità, attività: a cosa mi hanno portato questi meravigliosi talenti? Pamphile, se fossi rimasto in una pace profonda, saremmo i più felici al mondo».

col vecchio termine di *aemulatio*: ed è una rivalità, come vedremo, del tutto degna e interessante.

Una divergenza era imposta dallo scarto di civiltà che si attualizza nelle *bienséances*, che abbiamo già detto vietare la rappresentazione e anche la semplice allusione alla gravidanza extra-matrimoniale: ne deriva che non ci può essere nessun neonato da esibire a Cremete come pietra dello scandalo. Il suo posto come mezzo di condizionamento è preso dal contratto del matrimonio segreto; assieme allo strumento, però, cambia la persona che lo deve esibire, cioè la complice di Davo: non più Miside, ma la stessa Glicerio⁴⁹. Baron si “inventa” questo personaggio traendolo dall’ombra e dal silenzio dove stava in Terenzio – silenzio rotto solo dall’espressione elementare delle doglie a v. 473 – e peraltro indirizzando la rappresentazione del personaggio allo stesso valore semantico che nel testo latino è espresso dall’assenza: la dignità schiva e dolente di una donna perbene, minacciata nel suo prezioso patrimonio affettivo.

Questo spostamento di stile, di tono, di atmosfera, ha conseguenze drammaturgiche anche più forti: mentre infatti Miside accettava subito di prestarsi al gioco di Davo, cui la lega, prima di tutto, colleganza e omogeneità di linguaggio, è tutt’altro che facile persuadere Glicerio a presentarsi a Cremete; e sarebbe impossibile se la donna potesse conservare la fiducia del suo innamorato. Ecco dunque che il secondo inganno di Davo diventa nel testo francese doppio a sua volta: per portare Glicerio alla disperazione occorre una denuncia-calunnia del servo (simile a quella che facevano i protagonisti di *Bacchides* ed *Epidicus*), che accusa il padroncino di avere accettato senza resistere il matrimonio con Filomena e di essere dunque «un traître, un ingrat, / un imposteur, un furbe, un lâche, un scélérat»⁵⁰ (la violenza verbale deve essere anche qui commisurata al destinatario diretto, che è Miside).

L’espedito di Davo è necessario, ma non ancora sufficiente, perché Glicerio, erede di Griselda, giustifica l’amato per averla abbandonata – «à mon peu de mérite il a rendu justice»⁵¹ (IV, 5) – e complice anche l’arrivo di Critone – la persona destinata a risolvere la vicenda riconoscendo in lei la propria nipote e la figlia di Cremete – medita di sparire. Davo e Miside tuttavia insistono⁵², e la convincono a compiere l’ultimo tentativo.

⁴⁹ Il piano era stato in qualche modo anticipato da Davo a I, 4, quando l’ipotesi che Glicerio si presentasse invece a Simone veniva esclusa per le condizioni della donna («Glicerie est malade, et je n’y songe pas»); in questo contesto l’eventualità di supplicare Simone è ipotizzata dalla medesima Glicerio («Il veut que je parle à Simon / et que j’aie à ses pieds lui demander»), e rettificata da Davo.

⁵⁰ «Un traditore, un ingrato, / un impostore, un furbo, un vigliacco, uno scellerato».

⁵¹ «Ha reso giustizia al mio poco merito».

⁵² Miside è battagliera al punto da riecheggiare in qualche modo il piano di vendetta della più celebre fra le donne abbandonate: il suo «nous ferons enrager le père, le beau-père, / la bru, le gendre encore; et sans autre façon, / il faut les aller tous brûler dans leur maison», si lascia sovrapporre a «in questo giorno renderà cadaveri tre dei miei nemici, il padre, la figlia e il mio sposo» (Euripide,

Si capisce a questo punto come sia enormemente amplificato, in termini di contrasto stilistico, l'effetto traumatico dell'intervento di Davo che, fingendo di essere ubriaco, viene a svillaneggiare non la serva ma la padrona, dichiarando che il contratto da lei esibito è «un conte, un badinage», e quando Cremete fa notare la natura oggettiva del documento, risponde che «en deux heures au plus on casse tout cela»⁵³ (IV, 9). Non bastasse, insinua (sempre sbraitando, perché è Cremete che deve intendere) che del resto Glicerio non ha niente da perdere, perché Panfilo potrà frequentarlo ancora come amante, e conclude il suo intervento ancora in forma oltraggiosa, con una punta aggiuntiva di razzismo (IV, 9):

Mais que faites vous donc avec cette Andrienne?
Bon Dieu! De l'écouter vous donnez-vous la peine?⁵⁴

Il rapporto intertestuale più sottile riguarda la *fabula* della cittadinanza ateniese di Glicerio; in entrambi i testi essa viene sollevata da Davo, a completare in *climax* la sua aggressione, ma in Terenzio questo è l'effetto proprio di una divisione del lavoro: a Miside spetta il colpo di scena fattuale, l'esibizione del bambino, a Davo quello verbale, che gli si aggiunge denunciando nella dizione stessa la sutura (*fallacia / alia aliam trudit: iam susurrari audio / civem Atticam esse hanc*⁵⁵, vv. 778-780). In Baron l'identico procedimento, sottolineato allo stesso modo («elle vous en dira de toutes les façons»⁵⁶, IV, 9), serve però a sanare l'indempienza di Glicerio, alla quale Davo aveva raccomandato di «lui dire surtout, mais qu'il vous en souviene, / que très certainement vous êtes citoyenne»⁵⁷ (IV, 5). Ma la nobile ritrosia della donna le ha impedito la rivendicazione del proprio diritto.

Lo scopo è anche qui raggiunto, con la sola differenza che in Baron viene chiarito come, *indipendentemente* dalla distribuzione di ragioni e torti nel conflitto inscenato ai suoi occhi, Cremete si rafforzi nella sua opposizione al matrimonio concordato: «qu'elle le soit (*scil.* citoyenne) ou non, ma fille Philumene, / n'aura point pour époux Pamphile»⁵⁸ (IV, 9).

Molto amplificata risulta in Baron, com'è naturale, la reazione della complice divenuta vittima (con cui solidarizza, con le debite differenze di registro, Miside che è comunque presente); il tradimento di Davo è

Medea 375-376).

⁵³ «In meno di due ore si rompe tutto ciò».

⁵⁴ «Ma che cosa fate con quest'Andria, buon Dio, vi date la pena di ascoltarla?»

⁵⁵ «Ne inventano una dopo l'altra! Adesso hanno anche sparso in giro la voce che lei è cittadina ateniese...».

⁵⁶ «Ve ne dirà di tutti i colori».

⁵⁷ «Dirgli soprattutto, ma ricordatevene, / che sicuramente siete cittadina».

⁵⁸ «Che lo sia (cittadina) o meno, mia figlia Filomena / non avrà per sposo Panfilo».

la goccia che fa traboccare il vaso delle sofferenze di Glicerio (IV, 10):

J'ai demeuré muette à toutes mes douleurs:
Un esclave à présent me fait verser des pleurs⁵⁹.

Uscito Cremete e rientrato Panfilo, la recriminazione che nell'originale si svolgeva fra Davo e Miside diventa una scena a quattro giacché le due donne hanno da rimproverare ai due uomini il tradimento che dell'uno è stato calunniosamente raccontato, dall'altro apparentemente perpetrato in scena: in questo senso il raddoppio sortisce effetti topici, che possiamo confrontare con la scena III, 9 del *Bourgeois gentilhomme*, dove la coppia padrone-servo (Cléone-Covielle) esprime verso la coppia femminile omologa (Lucille-Nicole) lagnanze esilaranti, destinate a prolungarsi molto più, anche attraverso il loro ribaltamento. Nell'*Andrienne* la situazione finisce in gloria con la ripresa del modulo metateatrale (V, 11):

La chose en a paru beaucoup plus naturelle;
Chacun de vous a fait son rôle, mais fort bien⁶⁰.

Con l'inizio del quinto atto lo scioglimento si riallinea a quello dell'originale, vale solo la pena di notare l'esplicitezza un po' didascalica con cui Baron sottolinea l'aspetto globalmente ironico della vicenda per cui Panfilo, che per tutta la commedia si è sottratto a sposare la figlia di Cremete, realizza i propri desideri sposando una figlia di Cremete (V, 7):

Monsieur, un long discours me ferait trop attendre:
Je vous donne une bru, vous me donnez un gendre.
Il suffit⁶¹.

La principale innovazione strutturale dell'*École des pères* ha invece carattere soppressivo nei confronti del problematico e affascinante finale degli *Adelphoe*. In esso da un lato si aveva un happy end canonico, con l'esito felice degli amori dei giovani, ma alla loro vittoria non si accompagna quella di Micione, che li ha favoriti, e della sua ideologia permissiva, che fino a quel punto richiedeva l'adesione incondizionata dello spettatore, incrementata dal ridicolo che spetta al rigorista Demea, sempre incapace di controllare e addirittura di capire la realtà. In una prima fase l'ideologia di Micione conquista lo stesso Demea, che si

⁵⁹ «Sono rimasta muta in tutti i miei dolori: e uno schiavo adesso mi fa versare delle lacrime».

⁶⁰ «Il tutto è parso molto più naturale; e ciascuno di voi ha fatto la sua parte proprio bene».

⁶¹ «Signore, un lungo discorso mi farebbe aspettare troppo: vi do una nuora, mi date un genero. Basta così».

pena della sua asprezza, causa di un isolamento affettivo improvvisamente avvertito come insopportabile; pentito, Demea si guadagna a sua volta la simpatia generale, ma letteralmente *a spese* di Micione, al quale impone tutta una serie di sacrifici, economici e non: oltre ad affrancare e finanziare il servo Siro, dovrà accollarsi come propria la famiglia della nuora, e addirittura sposare la consuocera.

Portata all'estremo e quasi all'assurdo, usata come boomerang contro lo stesso Micione, l'ideologia permissiva viene alla fine demistificata dal suo nuovo adepto⁶²: è troppo facile, ma scorretto e diseducativo ottenere l'affetto dei figli compiacendo tutte le loro richieste. Di conseguenza sarà Demea, sia pure corretto nel suo grottesco rigorismo, a esercitare d'ora in poi su *entrambi* i figli una autorità moderata e illuminata. L'esito ha sconcertato tutti quelli che in Micione vedono, e dall'azione comica erano portati a vedere, il massimo rappresentante della *humanitas* terenziana, compresi personaggi di primo piano nella cultura europea, come il Lessing della *Drammaturgia di Amburgo*: diverso sarebbe il giudizio della pedagogia moderna, la quale non può non vedere con sospetto l'elogio che Eschino fa del padre adottivo, da lui considerato alla stregua, più che di un padre, di un amico o di un fratello (III, 3)⁶³.

Non meraviglia troppo, comunque, che Baron abbia espunto quello che, come nota Dario Del Corno⁶⁴, già aveva eliminato Molière dall'*École des maris*, commedia che richiama certamente gli *Adelphoe* nel contrapporre due sistemi educativi: è vero che, concernendo l'educazione di due giovani donne, in Molière il rapporto pedagogico sfocia nella relazione sessuale⁶⁵, che con il suo esclusivismo impediva a priori la complessa mediazione fra valori che è in Terenzio.

Solo relitto in Baron della trasformazione di Demea è l'incitamento a nuove spese (nella fattispecie una gratifica per Geta, servo di Panfila) che Alceo rivolge a Telamone, ma il fatto che Telamone acconsenta senza riserve svuota di senso la sua iniziativa, che si inquadra in un astio vendicativo verso fratello, tanto più sicuramente perdente quanto più feroce (V, 7):

Que je serais ravi de voir ce vieux pénard,
Sans pain, sans vin, sans feu, sans habit, sans un liard,
Je le verrais crever de faim et de misère⁶⁶.

⁶² Il comportamento di Demea viene spesso considerato incoerente anche nella fase successiva al pentimento, oltre che rispetto all'intransigenza iniziale: ma cfr. gli argomenti opposti a questa tesi da PERUTELLI 2002-2003, pp. 174-176.

⁶³ Su questo punto cfr. ORLANDINI 1982, pp. 105-106.

⁶⁴ DEL CORNO 1987, pp. 18-19.

⁶⁵ In questo il testo di Molière ha per fonte una *comedia* spagnola di Hurtado de Mendoza, *El Marido hace mujer*; cfr. ADAM 1997, t. II, p. 680.

⁶⁶ «Sarei proprio contento di vedere questo vecchiccio, senza pane, senza vino, senza fuoco,

E perdente è anche il suo *exit*: dopo aver concesso un perdono faticosamente estorto, e una firma sui contratti matrimoniali⁶⁷, che realizza la sua sola utilità nei confronti dell'universo familiare («il faut bien qu'il signe au mariage»⁶⁸), Alceo si ritira in campagna con questo saluto (V, 9):

Quoi, le vice prospère!
J'abandonne les brus, les enfants, et le frère.
Je ne saurais déjà les souffrir sans horreur,
Et je les donne tous au diable de bon cœur⁶⁹.

Scegliendo di emarginare senza riserve il metodo educativo autoritario, Baron solleva, seppur in maniera leggera, problemi molto seri che si trovano nel cuore della riflessione politica di questa *fin de siècle*. Vale a dire: qual è il fondamento dell'autorità che pretendono di esercitare padri, tutori, *maîtres* e mariti? Su cosa si basa, se non su un qualcosa di arbitrario, ereditato da un passato lontano e la cui pertinenza è ormai discutibile? Si può immaginare un'autorità che sia fondata *naturellement* e non *raisonnablement*?⁷⁰

senza abiti, senza un soldo, lo vedrei crepare di fame e di miseria».

⁶⁷ In Baron i matrimoni sono due perché l'amata di Leandro (che ha nome Clarice) si scopre essere di nobile origine: per tale la riconosce il protettore di Panfila, Egione. Baron mette in scena le due giovani innamorate, non presenti tra i personaggi degli *Adelphoe*, esattamente come fa con Glicerio nell'*Andrienne*.

⁶⁸ «Deve pur firmare al matrimonio».

⁶⁹ «Cosa, il vizio prospera! Abbandono le nuore, i figli, il fratello. Non potrei sopportarli senza orrore. E tutti al diavolo li mando di buon cuore».

⁷⁰ «Le nœud de l'intrigue, comme il est d'usage en comédie, est le mariage, synecdoque de l'État, qui se trouve pris entre un doute croissant à son égard quant à la légitimité du pouvoir paternel [...] et d'autre part le développement du concept d'individu capable par lui-même de juger s'il doit ou non se conformer à la notion de mariage-pacte-de-famille», BIET 2002, p. 17.

ABSTRACT

L'Andrienne and L'école des pères, two comedies by Michel Baron, a pupil of Molière's, inspired by Terence's Andria and Adelphoe, are analysed with regard to the changes required by the distance between different civilizations, social customs and literary and theatrical conventions. In Andrienne one of these changes, due to the impossibility of putting a pre-marriage pregnancy on stage, leads to a shrewd and masterly rielaboration of the plot.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ADAM 1997

A. Adam, *Histoire de la Littérature française au XVIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1997.

BARON 1736

M. Baron, *Théâtre de Monsieur Baron*, Paris, Ribou, 1736.

BÉNICHOU 1948

P. Bénichou, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948.

BIET 2002

C. Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Champion, 2002

DEL CORNO 1987

D. Del Corno (a cura di), *Terenzio. I fratelli*, Milano, Rizzoli, 1987.

FURETIÈRE 1690

A Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, Rotterdam, Arnout et Reinier, Leers, 1690.

LEMAZURIER 1810

P.D. Lemazurier, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, Paris, J. Chaumerot, 1810.

ORLANDINI 1982

A. Orlandini, *Lo scacco di Micione (Ter. Ad. 924-97)*, «Giornale italiano di filologia» XXXIV (1982) pp. 99-112.

PADUANO 2005

G. Paduano, *Il teatro antico. Guida alle opere*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

PERUTELLI 2002-2003

A. Perutelli, *La conclusione degli Adelphoe*, in L. Cristante (ed.), *Incontri triestini di filologia classica II*, Trieste, EUT, 2002-2003, pp. 171-187.

TRUCHET-BLANC 1992

Théâtre du XVII^e siècle, t. III, a cura di J. Truchet e A. Blanc, Paris, Gallimard, 1992.

RICHELET 1680

P. Richelet, *Dictionnaire françois*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1680.

YOUNG 1971

E. Young, *Michel Baron acteur et auteur dramatique*, Genève, Slatkine Reprints, 1971.

ZANETTO 1998

G. Zanetto (a cura di), *Terenzio. Andria*, Milano, Rizzoli, 1998.

MAURO NERVI

La verità, ad ogni costo.
Echi tematici e testuali del *Filottete* di
Sofocle nella *Iphigenie auf Tauris* di Goethe

Es gehört nun freilich zu dem eigenen Charakter dieses Stücks, daß dasjenige, was man eigentlich Handlung nennt, hinter den Kulissen vorgeht, und das Sittliche, was im Herzen vorgeht, die Gesinnung, darin zur Handlung gemacht ist und gleichsam vor die Augen gebracht wird.

Friedrich Schiller, lettera a Goethe del 22.1.1802¹

NEL momento in cui si accinge alla prima stesura della *Iphigenie auf Tauris*, Goethe ha una conoscenza piuttosto approfondita non solo di Omero – come il *Werther* aveva dimostrato – ma anche di gran parte del teatro greco, attraverso mediazioni dirette o indirette. Come è noto², la conoscenza del greco antico da parte di Goethe – e in particolar modo della lingua dei tragici – non gli consentiva probabilmente una fruizione diretta dei testi; certamente dunque si è valso di una traduzione francese assai diffusa, e cioè la nota epitome dell'abate Brumoy³, da Goethe consultata nel 1773⁴ e che comprendeva sei tragedie in traduzione integrale (di Sofocle *Edipo Re*, *Elettra*, *Filottete*; di Euripide le due *Ifigenie* e *l'Alceste*) limitandosi a riassumere le altre. Evidenza diretta di lettura c'è naturalmente solo per *l'Alceste*,

¹ «Ora, appartiene al carattere specifico di quest'opera che ciò che propriamente viene chiamato azione si svolge dietro le quinte, mentre la morale, l'intenzione del cuore, le idee, sia promosso al rango di azione e mostrato agli occhi dello spettatore», traduzione mia; analogamente, nel prosieguo è mia la traduzione delle citazioni dalla *Iphigenie*, eseguita sul testo pubblicato nella *Hamburger Ausgabe* in 14 Bänden, mit Kommentar und Registern, herausgegeben von Erich Trunz, München, C. H. Beck, 1982-2008, pp. 7-67 (TRUNZ 1982-2002). Invece la traduzione dei passi sofoclei è tratta da: Sofocle, *Tragedie e frammenti*, a cura di Guido Paduano, Torino 1982, pp. 625-719 (PADUANO 1982).

² Il problema dei testi, originali o tradotti, utilizzati da Goethe è affrontato in TREVELYAN 1941, pp. 59-60 e 98-99; PETERSEN 1974, pp. 33-36. Anche negli ultimi anni Goethe manifesta a Zelter il desiderio di approfondire la sua conoscenza del greco, che non era evidentemente brillante, questa volta al fine di comprendere meglio Aristotele, in linea con i suoi nuovi interessi di tipo prevalentemente scientifico (cfr. la lettera a Zelter del 29 marzo 1827).

³ P. BRUMOY, *Le théâtre des Grecs*, 3 voll., Paris 1730. Oltre al Brumoy, era uscita nel 1763 a Zurigo una traduzione tedesca in prosa del teatro greco assai criticata da Herder: J.J. Steinbrüchel, *Das tragische Theater der Griechen*, ma per questa, a differenza del Brumoy, non è possibile accertarne la conoscenza da parte di Goethe.

⁴ PETERSEN 1974, p. 33; BÜNEMANN 1928, pp. 21-22.

dato il confronto effettuato con l'*Alceste* di Wieland in *Götter, Helden und Wieland*; e proprio a proposito dell'*Alceste* Wilamowitz ha sostenuto che Goethe deve aver utilizzato il testo di Brumoy e non l'originale greco, perché Goethe parla sempre della «Göttin des Todes», analogamente alla «déesse» che traduce in Brumoy il maschile *thánatos*⁵. H. Morsch⁶, a differenza di Wilamowitz, era invece convinto che Goethe avesse utilizzato, nell'avvicinarsi ai tragici greci, sia il Brumoy che l'originale greco; e questa ipotesi è tutt'altro che inverosimile, in quanto la sua biblioteca conserva, curata da T. Johnson, l'edizione *Sophoclis tragoediae quae extant septem; cum versione latina*, pubblicata a Glasgow nel 1745, che Goethe fece rilegare nel 1782⁷. Fra le tragedie la cui lettura è probabile nel periodo precedente al 1779, il *Filottete* sofocleo assume particolare importanza per l'evidente parentela tematica che riguarda il rapporto parola-realtà e quindi la centralità della *Wahrheit* nel rapporto interumano.

Nonostante questo rapporto sia stato spesso sottolineato in termini piuttosto generici⁸, è raro che i due testi vengano confrontati sul piano testuale, dove tuttavia gli echi, se non le dipendenze dirette, sono certamente presenti. L'eroe sofocleo, analogamente a Ifigenia, è collocato in un ambiente ostile, e non vi è dubbio che il rapporto con la natura che lo circonda sia uno degli aspetti più tematizzati⁹. Le potenzialità affettive di *Filottete* si riversano, anche in virtù della propria solitudine, sulla terra che lo ospita, creando un'ambivalenza emozionale che da un lato lo spinge a percepire il contrasto fra la propria umanità e la materialità della natura; dall'altro, nel momento dell'addio, a ricordare e a salutare quasi con nostalgia anticipata l'isola che gli ha dato riparo. È naturalmente la stessa ambivalenza emotiva di Ifigenia nei confronti della Tauride, nei due diversi momenti del monologo iniziale e della

⁵ Cfr. WILAMOWITZ 1889, p. 234 e relativa nota, nonché la discussione della questione in TREVELYAN 1941, pp. 59 s.

⁶ MORSCH 1888, p. 5.

⁷ Cfr. RUPPERT 1958, n. 1337; cfr. la lettera alla madre del 16.11.1777, dove si fa anche riferimento a una precedente edizione che Goethe aveva perduto.

⁸ Cfr. ad esempio MAASS 1912, p. 338). Gli altri studiosi che hanno studiato il problema, per lo più in termini simili, sono H. MORSCH 1888, p. 28; HEINEMANN 1920, vol. 1, p. 114; BECK 1942, pp. 94-95; TREVELYAN 1941, p. 101. Per quanto riguarda PETERSEN 1974, pp. 35-36, questi preferisce studiare, anziché le influenze dirette, quelle mediate dal *Laokoon* di Lessing (che Goethe conosceva, e che discuteva il problema di Neottolema, ma, anche secondo Petersen, da un punto di vista assai diverso) o dal *Philoktet* di Herder (1773, musicato da J. Christian Bach, un testo di qualità assai scadente. Ammesso che Goethe lo conoscesse, ritengo, a differenza di Petersen, che non ne abbia tratto spunti. A proposito di quest'ultimo testo, e in generale dell'importanza del *Laokoon* nella cultura coeva, vedi l'introduzione nella recente edizione italiana a cura di S. Fornaro: J.G. HERDER, *Filottete*, Venosa, Osanna, 2006).

⁹ L'isola di Lemno era, al contrario che in Sofocle, «ben abitata» secondo Omero (*Iliade* XXI, 40); la collocazione dell'eroe in uno spazio disabitato è una delle più importanti innovazioni sofoclee sul mito, introdotta per accentuare la solitaria grandezza di *Filottete* tormentato. La Tauride stessa è paragonata, all'interno di una complessa metafora, a una «wüste Insel» da Ifigenia (v. 1520) prima del capovolgimento di affetti originato dal colloquio con Arkas.

partenza conclusiva. Così, se Filottete, nelle parole del coro della parodo commatica, subisce l'indifferenza dell'eco ai suoi lamenti (vv. 187-190):

E l'eco lontana, instancabile si riversa sui suoi gemiti amari

nel passo goethiano troviamo solo la sostituzione dell'eco con le onde del mare, in una opposizione tuttavia perfettamente omologica (vv. 13-14):

Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
nur dumpfe Töne brausend mir herüber¹⁰.

Il mirabile addio a Lemno negli ultimi versi della tragedia sofoclea (vv. 1453-1468) non contraddice di per sé il passo precedente, di cui anzi riprende quasi alla lettera l'opposizione fra eco e lamento, ma è tuttavia pervaso da una evidente simpatia retrospettiva:

Addio, casa mia che hai vegliato con me, addio, Ninfe dei prati rugiadosi, rombo virile del mare contro il promontorio, per cui tante volte dentro la grotta si è bagnato il mio capo sotto la sferza del vento; e tante volte il monte di Hermes mi rimandava l'eco dei gemiti, nella tempesta del mio dolore. Ora vi lascio, sorgenti, e fonte sacra ad Apollo Licio, vi lascio quando non pensavo più di farlo. Addio, piana di Lemno cinta dal mare; dammi un buon vento per giungere dove mi porta il destino e il volere degli amici, e il dio onnipotente che ha compiuto tutte queste vicende.

Ifigenia è certo più sensibile all'umanità che lascia dietro di sé che non al paesaggio della Tauride; anche questo è tuttavia per contrasto illuminato dall'improvviso disorientamento che la coglie nel momento in cui le si presenta la possibilità concreta di fuga. Dapprima la Tauride viene identificata con la salda e tranquillizzante percezione della propria solitudine («Den festen Boden deiner Einsamkeit / mußst du verlassen»¹¹, vv. 1528-1529), successivamente ne viene sottolineato il carattere di luogo di sicura difesa (vv. 2076-2078):

Mich selbst hat eine Sorge gleich gewarnt,
daß der Betrug nicht eines Räubers mich
vom sichern Schutzort reiße, mich der Knechtschaft
verrate¹².

¹⁰ «E l'onda, muggiando, con suoni ottusi risponde ai miei lamenti».

¹¹ «Devi abbandonare il saldo suolo della tua solitudine».

¹² «Anch'io fui ammonita dal pensiero che fosse l'inganno di un predone a strapparmi da questo sicuro rifugio, consegnandomi alla servitù».

Nel momento di maggiore disperazione, Ifigenia, nell'ultima scena del quarto atto, invoca gli dèi che hanno posto su di lei il «doppio fardello»; sente rinascere in sé l'antico odio dei Titani e implora gli dèi, con voce ormai decisamente cristiana, di «salvare la loro immagine» nella sua anima. Quest'ultima eco è assente dalla imprecazione pessimista di Filottete, che nel suo rimprovero agli dèi ne sottolinea semplicemente la lontananza dagli ideali correnti di «bontà» e giustizia (vv. 451-452):

Come interpretare queste cose, come accettarle, come lodare gli dèi,
quando vedo che gli dèi sono ingiusti?

Il personaggio di Pilade trova naturalmente il suo più ovvio corrispondente in quello di Odisseo, con il quale è addirittura apertamente confrontato da Oreste (v. 762). Entrambi i personaggi sono «adatti alle circostanze», secondo la limpida autodefinizione del personaggio sofocleo (v. 1049). Inoltre entrambi insistono, in fondo irreligiosamente, sulla «volontà degli dèi»: Pilade nel corso dell'intera scena II, 1, opponendosi al declino della forza vitale di Oreste; Odisseo in calma opposizione al furente disprezzo di Filottete. Ad entrambi l'antagonista replica accusando di falsificare la volontà divina che essi credono, più o meno in buona fede, di interpretare. Così Oreste (vv. 740-741):

Mit seltner Kunst flichtst du der Götter Rat
und deine Wünsche klug in *eins* zusammen¹³,

e in Sofocle, alla tranquilla affermazione di Odisseo in posizione di superiorità (vv. 989-990):

È Zeus, il padrone di questa terra, che ha deciso così; io sono al suo servizio

risponde il grido disperato, ma teologicamente fondato di Filottete (vv. 991-992):

Essere odioso, cosa non riesci a dire! Mettendo avanti gli dèi, li rendi bugiardi.

In un aspetto troviamo invece Pilade sorprendentemente confrontabile con Filottete: ed è nel piacere che entrambi i personaggi provano nel riudire la lingua nativa. Se Pilade, introdotto davanti alla sacerdotessa, esclama (vv. 803-804):

¹³ «Ben strana è la tua arte di intrecciare in uno il consiglio degli dèi con i tuoi desideri».

O süße Stimme! Vielwillkommner Ton
der Muttersprach' in einem fremden Lande!¹⁴

del tutto analogamente Filottete, al primo contatto con Neottolemo, griderà (vv. 234-235):

Suono dolcissimo! Oh sentire la voce di un uomo come te, dopo tanto tempo!¹⁵

Il confronto è però utile soprattutto per misurare le differenze fra i due personaggi, poiché mentre il piacere di Filottete è spontaneo e gratuito, e dunque commovente, quello di Pilade è evidentemente inquinato dalla speranza di trarre vantaggio pratico dalla comune appartenenza etnica.

Il confronto che tuttavia si pone con maggiore evidenza è naturalmente quello tra Ifigenia e Neottolemo. In entrambi è una questione di *physis*: quella di Neottolemo però fondata sull'ascendenza eroica immediata, in quanto figlio di Achille, elemento tematizzato da Filottete fin dal primo incontro. Non così ovviamente per Ifigenia, la cui discendenza dagli Atridi, se pure comporta la trasmissione verticale di valori psicologici (cfr. a questo proposito i vv. 328 e ss.), non può certo giustificare la purezza dei suoi sentimenti né il suo amore per la verità. In entrambi però la spinta a compiere un'azione indegna, sia pure in vista di un fine approvabile, è sentita come un attentato alla loro *physis*, e in sostanza come una contraddizione di termini, una «alienazione rispetto a se stesso»¹⁶. È al *genos* che Filottete fa riferimento quando vuole richiamare Neottolemo alla sua *physis* (v. 950):

Restituiscimele, torna in te¹⁷,

mentre il cuore di Ifigenia trova in se stesso, davanti all'intrigo proposto da Pilade, le ragioni della propria purezza (v. 1652):

Ganz unbefleckt genießt sich nur das Herz¹⁸.

In entrambe le opere la “parola” è al centro dell'azione drammatica; e in

¹⁴ «O dolce voce! O suono benvenuto della lingua materna in un paese straniero!».

¹⁵ Che si tratti qui di piacere per la lingua, e non più in generale per il suono della voce umana, mi sembra indicato fra l'altro dai versi precedenti (vv. 223-225), in cui Filottete, già rallegrato dalle vesti di provenienza greca, desidera udire la voce degli stranieri per ottenere anche una conferma linguistica.

¹⁶ Così PADUANO 1982, n. 60 a *Filottete*, p. 686, in commento al v. 950.

¹⁷ «*En sautou genou*» nell'originale. Nella traduzione di Brumoy la somiglianza al *genos* e a se stesso viene esplicitata con grande evidenza: «Rends, mon fils, rends; sois semblable à ton père, à toi-même».

¹⁸ «Solo quando è immacolato il cuore può godere di se stesso».

entrambe se ne studia il ruolo all'interno del rapporto sociale, essendo decisiva la scelta a favore di una parola ingannatrice o di una parola veritiera che scommetta sulla qualità umana di chi tale parola riceve¹⁹. L'opposizione fra le due parole diventa progressivamente più chiara nella coscienza di Ifigenia in virtù del contatto con l'umanità dolente del re, che le rende immediatamente percepibile il contrasto fra un piano «saggio e intelligente» (questo il significato della parola-chiave «klug», che pertiene all'ambito verbale di Pilade, cfr. i vv. 741-742, 766, 925, 1398, 1596²⁰) e la giustizia del comportamento. Analogamente, l'osservazione dei dolori di Filottete ha chiarito in Neottolemo un corrispondente contrasto fra saggezza e giustizia. Quando Odisseo lo rimprovera affermando (v. 1245):

Neanche le tue [parole sono sagge], e neppure le tue azioni

Neottolemo risponde con orgoglio e consapevolezza (v. 1246):

Ma sono giuste, e questo è più importante²¹.

Il senso di giustizia di Neottolemo si fonda sul suo senso di verità; e il presupposto programmatico a questa lettura lo si trova già all'inizio della tragedia, laddove Neottolemo espone a Odisseo la propria moralità fondata, come per Ifigenia, sulla *Wahrheit* (vv. 86-95):

Figlio di Laerte, quello che mi dispiace sentire, tanto più detesto farlo: la mia natura non conosce arti malvagie, come non le conosceva, mi dicono, l'uomo che mi ha dato la vita. Sono pronto a portare con noi quest'uomo, ma con la forza, non con l'inganno. Può contare su un piede solo, e non potrà avere la meglio su gente come noi. Sì, sono stato mandato a collaborare con te, signore, ma non voglio essere chiamato traditore, e preferisco fallire agendo bene che vincere agendo male.

Anche qui, come altrove²², l'istinto per la *Wahrheit*, ereditato dal padre,

¹⁹ Cfr. le parole con cui Odisseo in Sofocle inaugura il monologo di istruzione di Neottolemo (vv. 54-55): «Devi parlare a Filottete, conquistarti la sua anima con le parole».

²⁰ Va peraltro osservato che nella traduzione del Brumoy, che come si è visto era quella cui Goethe faceva riferimento, ci si esprimeva in termini assai più generici: «Il s'agit de tromper Philoctete». L'uso di parole-chiave in Goethe, definitorie per i personaggi, è ben evidenziato nel lavoro di JENKINS 1952, e in quello di FOWLER 1973.

²¹ È interessante osservare che Brumoy traduce inserendo una equiparazione fra la falsa saggezza della retorica e l'arte della politica: «Peu m'importe la réputation de politique, pourvû que je satisfasse l'équité». Analogamente traducendo i vv. 96-97: «Jeune, je préférerais comme vous la valeur à la politique».

²² Cfr. i vv. 902-903, dove Neottolemo conferma e lamenta la propria scissione interiore: «Tutto è fastidio, quando un uomo tradisce la propria natura e fa ciò che non deve». Il paradosso cui soggiace Ifigenia trova anch'esso il suo perno di rotazione nella natura di lei, che am-

prevale su tutto; nell'etica eroica di Neottolemo la legge del più forte è meno disprezzabile dell'inganno, mentre quest'ultimo è accettato, sia pure *faute de mieux*, da Ifigenia (vv. 1868-1871)²³. Ma in entrambi, è soprattutto rispetto al risultato pratico che l'assurdità della *Wahrheit* viene affermata come valore, e ad entrambi risponde un antagonista che impietosamente esclude l'onorevole compromesso; l'antagonista sarà ovviamente Pilade nel dramma goethiano (vv. 1680 ss.), e Odisseo nel *Filottete*. Così, quando ancora Neottolemo propone di affrontare Filottete a viso aperto, Odisseo replica (v. 107):

No, solo prenderlo con l'inganno, ti dico.

I termini con cui Neottolemo espone il proprio dilemma chiariscono che si tratta proprio di una aporia, di una alternativa comunque disonorevole (v. 897):

Non so cosa dire; è un discorso senza via d'uscita (*áporon*).

Nel quinto atto, Ifigenia si pone al centro del conflitto imponendo la tregua e costringendo i contendenti a passare dal conflitto delle spade a quello delle parole (vv. 2064-2066):

[...] Dieses blutigen Beweises
bedarf es nicht, o König! Laßt die Hand
vom Schwerte!²⁴

Così Neottolemo, in un analogo ruolo pacificatore, ferma la mano di Filottete che già aveva incoccato la freccia (v. 1300):

Per gli dèi no, non tirare la freccia.

Per quanto riguarda però gli *effetti* che l'atto inaudito della confessione determina, i casi di Ifigenia e di Neottolemo sono invece antitetici – il che

bisce alla purezza e alla verità, le quali tuttavia sembrano condurre alla rovina. La sua *physis* tuttavia, a differenza di quella di Neottolemo, non è genealogica, ma anzi si realizza in lei una miracolosa inversione di tendenza rispetto alla maledizione tramandata. Una lettura del dramma sofocleo con particolare attenzione a questa problematica si può trovare in ALT 1961.

²³ Neottolemo, in ossequio ai valori di una civiltà eroica, preferirebbe risolvere la questione con la violenza; solo in un secondo momento, obbligato da Odisseo all'esercizio della parola, pone a se stesso l'alternativa fra verità e menzogna. La preferenza per l'azione brutale è giudicata limitativamente da Odisseo come esuberanza giovanile; Ifigenia la limiterà invece al sesso maschile. Il corrispettivo di una azione violenta sullo scenario taurico sarebbe l'uccisione di Toante, esito presente in numerose versioni del mito, fra cui quella di Guillard-Gluck. Ma una simile ipotesi contraddice troppo aspramente sia il classicismo della natura goethiana, sia la tendenza alla conciliazione che dirige il suo senso drammaturgico.

²⁴ «O re, non c'è bisogno di questa prova sanguinosa. Via la mano dalla spada!».

ne conferma tuttavia, proprio per il rapporto di opposizione, la parentela. Quasi subito infatti Toante è conquistato dalla purezza del gesto di Ifigenia, e il “fuoco” dell’ira è smorzato dall’acqua delle sue parole (vv. 1979 ss.). La confessione si risolve in un *avvicinamento* fra i due personaggi, accomunati ora da un più forte sentimento di umanità, che pone le basi di un possibile lieto fine, sia pure sempre giocato sulle tensioni dell’ambiguità verbale. Non così dopo la confessione di Neottolema, che anzi determina un improvviso irrigidimento di Filottete – il che renderà tra l’altro inevitabile l’intervento di Eracle *ex machina*. L’allontanamento improvviso, emotivo più che fisico, di Filottete viene segnalato dall’uso immediato dell’appellativo «straniero» anziché «figlio» nei confronti di Neottolema (vv. 923-924):

Sono morto, sono tradito. Che hai fatto, straniero?

Non dunque, in Sofocle, una confessione riparatrice, che sul fondamento della parola veritiera possa fondare un nuovo rapporto con l’altro; ma un semplice rapporto di intrigo, nel quale la irriducibilità dell’eroe tragico fronteggia il tradimento di chi veniva fino a quel momento considerato in base alle *proprie* necessità di salvezza. Qui si fermano le analogie fra le due opere; né era pensabile che Goethe potesse seguire la strada scelta da Herder di imitare la tradizione antica, consentendo l’intervento divino *ex machina* per risolvere l’aporia. Nell’innovazione goethiana, solo il filo tenace della parola veritiera consente di inaugurare un rapporto nuovo con il barbaro Toante, rappresentante della visione mitica del mondo; non solo, ma in base alle leggi stringenti della rappresentazione drammatica, la decisione apparentemente suicida di Ifigenia, che rivela al re il piano di fuga, sarà l’unica via di uscita da una situazione perdente anche sul piano militare e pratico. È proprio sulla trama che si riverbera la nuova razionalità; Oreste e Pilade, sconfitti sul piano militare, vengono salvati dalla paradossale decisione di Ifigenia, che avrebbe invece dovuto segnare la rovina.

La lettura goethiana del *Filottete*, che ci sembra dunque comprovata dai numerosi echi tematici e testuali presenti nell’*Ifigenia*, si arresta di fronte alla irruzione del divino, che la tragedia classica considera in questo caso risolutiva; la morale weimariana della parola come strumento di civiltà e riconciliazione si incarna invece sul piano puramente umano della persuasione e della scommessa su valori comuni, persuasione e scommessa che Ifigenia opera su Toante secondo una precisa tattica di mobilitazione degli affetti necessariamente assente nel poeta antico. Ma siamo qui in quell’ambito di idee, emozioni e strategie testuali che inevitabilmente condurranno Schiller a definire l’*Ifigenia* goethiana «erstaunlich modern und ungriechisch»²⁵.

²⁵ «Sorprensamente moderna e non greca», lettera a Christian Gottfried Körner del 21.1.1802.

ABSTRACT

When studying the sources of Goethe's *Iphigenie auf Tauris*, scholars usually limit themselves to highlighting similarities and differences with respect to the eponymous Euripidean drama. Seldom is any attention paid to the fact that Goethe's play differs from its Greek prototype not only in details of action, but also, and most importantly, in the basic idea, which in Goethe is the opposition between a lying speech, which seems politically expedient, and a truthful speech, apparently self-defeating, and yet paradoxically more effective in achieving its goals. Because of the central role of this theme, and of a wealth of textual parallels, I argue that the main model of *Iphigenie auf Tauris* is actually not Euripides but Sophocles' *Philoctetes*. The likelihood that Goethe could have referred to Sophocles' text when writing his play, and the many parallel passages between the two works are discussed.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALT 1961

K. Alt, *Schicksal und physis im Philoktet des Sophokles*, «Hermes» LXXXIX (1961), pp. 141-174.

BECK [1942], 1966²

A. Beck, *Der «Geist der Reinheit» und die «Idee des Reinen»*. *Deutsches und Frühgriechisches in Goethes Humanitätsideal*, in: *Forschung und Deutung*, Frankfurt a.M., Athenäum, 1966².

BÜNEMANN 1928

H. Bünnemann, *Elias Schlegel und Wieland als Bearbeiter antiker Tragödien*, Leipzig, Eichblatt, 1928.

FOWLER 1973

F.M. Fowler, *Storm and thunder in Gluck's and Goethe's Iphigenie auf Tauris and in Schiller's Die Jungfrau von Orleans*, «Publications of the English Goethe Society», XLIII (1973), pp. 28-56.

HEINEMANN 1920

K. Heinemann, *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, Leipzig, Dieterich, 1920.

JENKINS 1952

S.P. Jenkins, *The image of the goddess in Iphigenie auf Tauris*, «Publications of the English Goethe Society», XXI (1952), pp. 56-80.

MAASS 1912

E. Maass, *Goethe und die Antike*, Berlin, W. Kohlhammer, 1912.

MORSCH 1888

H. Morsch, *Goethe und die griechischen Bühnendichter*, Berlin, Hayn's Erben, 1888.

PADUANO 1982

Sofocle, *Tragedie e frammenti*, a cura di G. Paduano, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1982.

PETERSEN 1974

U. Petersen, *Goethe und Euripides*, Heidelberg, C. Winter, 1974.

RUPPERT 1958

H. Ruppert, *Goethes Bibliothek*, Weimar, Arion Verlag, 1958.

TREVELYAN [1941], 1981²

H. Trevelyan, *Goethe and the Greeks* [1941], Cambridge, Cambridge University Press, 1981² (prima ed. 1941).

TRUNZ 1982-2002

W. Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, mit Kommentar und Registern, herausgegeben von Erich Trunz, München, Beck, *Hamburger Ausgabe* in 14 Bänden, 1982-2002.

WILAMOWITZ 1889

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides. Herakles*, Berlin, Weidmann, 1889.

SILVIA GIULIANI

La Fedra di D'Annunzio e Pizzetti o della "felix culpa"

La collaborazione D'Annunzio-Pizzetti e il progetto di opera futura

PROPRIO nel marzo del 1909, a poco più di un mese di distanza dalla prima dell'*Elektra* di Strauss su libretto di Hofmannsthal, al Königlich Opernhaus di Dresda, Ildebrando Pizzetti cominciava a musicare la *Fedra*, il cui testo è ricavato dal dramma di Gabriele D'Annunzio, rappresentato quello stesso anno.

Come spesso accade nei casi di *Literaturoper*, il libretto, di statuto semantico "forte" e di grande individualità poetica, ha dietro di sé un autore altrettanto "forte" e dal profilo artistico ben preciso con cui il compositore deve regolarmente confrontarsi, senza presupporre – bando a nostalgia! – che le ragioni della musica debbano alla fine inevitabilmente trionfare.

Si può inquadrare all'interno del fenomeno sia la lunga e quasi esclusiva collaborazione tra Hofmannsthal e Strauss, sia quella più episodica, ma non meno durevole, di D'Annunzio con Pizzetti¹; non poteva darsi incontro tra personalità più diverse e divergenti approcci al fatto artistico, amalgamati nel primo caso grazie ad un'alchemica "integrazione per contrasto" che garantisce risultati sorprendenti per la coerenza interna delle scelte stilistico-musicali, arginati nel secondo caso grazie ad una condivisa spinta teorica alla riforma della drammaturgia e del teatro musicale italiano. L'«irrisoluto, retrospettivo, riflessivo»² viennese, inizialmente fervido ammiratore di D'Annunzio, si trova a collaborare con il bavarese, «provvisto d'una salute di ferro, robusto e intraprendente [...], mirante sempre più avanti, impulsivo»³, ed esaltato dallo stesso D'Annunzio come «barbaro magnifico e temerario», la cui arte guerriera combatte per vincere⁴. Dopo un tentativo di collaborazione

¹ La collaborazione di D'Annunzio con Pizzetti ha inizio nel 1905 con le musiche di scena per *La Nave* e, oltre alla *Fedra*, comprende il coro a cappella *Cade la sera*, il progetto non realizzato per l'opera *Gigliola*, ispirata da *La fiaccola sotto il moggio*, la lirica *I Pastori*, la *Sinfonia del Fuoco* per il film *Cabiria*, le musiche di scena per *La Pisanella* e, come ultimo lavoro, *La Figlia di Iorio*, del 1954.

² In questi termini si esprime Otto Erhardt nel descrivere il sodalizio creativo di Hofmannsthal e Strauss: vd. ERHARDT 1953, p. 185.

³ *Ibid.*

⁴ La citazione, tratta da una delle lettere inedite di D'Annunzio, è riportata in BASSI 1994, p. 15.

con Strauss per un dramma tutto moderno, ambientato nella Parigi contemporanea, l'Imaginifico, pienamente immerso nella gestione della sua roboante figura pubblica, costruita "come un'opera d'arte", finisce per avvicinarsi al giovane musicista emiliano, timido, schivo e lontano dai furori della vita mondana. Quest'ultimo si era cimentato pochi anni prima, ai suoi esordi, nella composizione dei cori per *La Nave* di D'Annunzio e aveva ricevuto dall'autore in persona, molto soddisfatto per la purezza della musica di quello "spirito entusiasta", la proposta di musicare una *Fedra* che avrebbe di lì a poco approntato allo scopo.

Su questo progetto di opera futura si coagulano presto tutte le ambizioni e i desideri di palingenesi della scena italiana, descritti con dovizia di dettagli e in diverse sedi sia dal musicista che dallo scrittore.

Per D'Annunzio si tratta in sostanza di mettere al bando il teatro verista e borghese, piaghe della scena contemporanea, e di portare sulle rive del Mediterraneo – superandole, ben inteso – le troppo nordiche acquisizioni della riforma attuata da Wagner, che ha avuto senza dubbio il merito di raccogliere nella sua opera «tutta questa spiritualità e questa idealità sparse intorno a lui» e «interpretando il nostro bisogno metafisico, ha rivelato a noi stessi la parte più occulta di nostra intima vita»⁵.

Il punto di partenza di questo cambiamento doveva essere cercato nella tragedia greca, che, con la sua armonica fusione di parola, musica e danza, offriva un sistema artistico totalizzante in cui inserire un nuovo eroe dai caratteri di superuomo, una volta evaporata l'essenza nietzscheana nella sua riproposizione al di qua delle Alpi.

Chiaro annuncio della nuova tendenza è affidato nelle pagine del *Fuoco* al semi-wagneriano Stelio Effrena, che fa riferimento alla nascita della *Città morta*, dramma ambientato nella Micene degli scavi di Schliemann, in cui il recupero archeologico del passato trascolora in un'atmosfera decadente, onirica, estenuante, e l'amore incestuoso si lega inscindibilmente alla morte, costituendo il banco di prova di un superuomo tutto mediterraneo che può scegliere – in un battito d'ali è risolta l'opposizione Nietzsche/Wagner – anche la decadenza e la malattia morale. Nei proclami del protagonista, a metà tra realtà e finzione nel loro evocare la relazione con la Duse e il comune progetto di teatro *more antiquo* sui colli nei pressi del lago Albano, fa la sua comparsa un ulteriore elemento essenziale alla comprensione del progetto dannunziano, l'esperienza della Camerata dei Bardi e di Claudio Monteverdi come filtro indispensabile per avvicinarsi all'autentico spirito musicale della tragedia antica.

⁵ D'ANNUNZIO 1914, pp. 25-26.

È proprio su questo punto, vero e proprio *trait d'union* dello spirito riformista di D'Annunzio e Pizzetti, che si innestano le riflessioni del compositore sulla riforma del teatro lirico, ospitate in numerosi saggi e articoli disseminati per tutto il corso della sua lunga carriera artistica⁶.

Pizzetti, insieme ad altri giovani musicisti della sua generazione, stava dunque cercando una soluzione innovativa, una strada autonoma per arginare le derive del melodramma post-pucciniano, denso di lirismo commerciale e melodismo da parata; le "effusioni liriche" sono infatti per il giovane compositore «dannose, anzi contrarie al dramma, quando vi siano introdotte per qualsiasi altra ragione che non sia la necessità assoluta dell'espressione»; dovrebbero invece nascere «per invincibile forza espansiva, dal risolvimento di un nodo drammatico, dal superamento di una crisi sentimentale, da una elevazione dello spirito dalla nemica realtà terrena verso una consolazione o una beatitudine superiore»⁷; attento a non oltrepassare i limiti che la poesia gli impone, il musicista deve dunque contribuire a rispettare le ragioni semantiche e drammatiche del testo, potenziando le parole senza caricarle di *pathos* aggiuntivo.

La strada intrapresa – come rileva "a caldo" Della Corte – fu proprio quella in parte già imboccata dalla Camerata dei Bardi e da Monteverdi, nel loro voler «rendere intelligibile e drammatica la parola, svincolandola dall'intrico della polifonia dei madrigali»⁸. Ebbene sì, lo scopo che si prefiggeva il giovane musicista rispetto all'annosa questione era proprio quello di riequilibrare il rapporto musica-parola, senza giungere però all'eccesso contrario rispetto agli illustri fiorentini, ovvero quello di umiliare la musica asservendola alla parola; solo l'illustre Cremonese era riuscito, secondo Pizzetti, a creare alcune pagine di autentica musica drammatica, centrando in pieno l'essenza della questione.

Sarà considerato più in dettaglio nella sezione dedicata alla prassi compositiva della *Fedra* il ruolo che in essa giocherà il recitativo melodico di stampo monteverdiano, nonché i modi della musica antica – di cui Pizzetti era fine conoscitore – rivissuti nell'intensa esperienza spirituale del gregoriano e nel salmodiare proto-liturgico.

Modelli traditi e antimodelli imitati

Il complesso sistema di modelli e antimodelli messi in campo dai promotori della riforma è ulteriormente chiarito nella lettera con cui D'Annunzio propone la *Fedra* all'editore Ricordi, il 5 aprile del 1909:

⁶ Cfr. *infra*, note 7, 21, 23, 26.

⁷ PIZZETTI 1954, p. 45.

⁸ DELLA CORTE 1925, p. 565.

Noi vogliamo fare un tentativo nuovo di dramma musicale latino, del quale abbiamo finalmente un'idea molto chiara, fuor d'ogni pregiudizio wagneriano (non crediamo, per esempio, alla necessità del *Leitmotiv*), fuor d'ogni eccesso straussiano, fuor d'ogni affettazione debussysta. Saremo contenti s'ella vorrà patrocinare questa impresa⁹.

Quanto a Strauss, fatta salva l'incoerenza degli atteggiamenti di D'Annunzio nei confronti della sua musica, sappiamo che nella riforma musicale auspicata dal compositore non potevano trovar posto certi "eccessi" del Bavarese, che sembra debbano però essere principalmente rinvenuti sul piano morale e – di conseguenza – su quello musicale¹⁰.

Il genio di Debussy, che si trova ad incontrare la creatività dannunziana nella prova del *Martyre de Saint Sébastien*, sotto l'egida del comune sentire decadente, pur essendo etichettato da Pizzetti proprio come il principale esponente di questa temperie culturale nel panorama della musica contemporanea, non manca tuttavia di essere elogiato come artefice di un primo tentativo di svecchiamento dell'espressione del dramma per musica, realizzato cercando una declamazione musicale che si adatti intimamente alla parola, conferendo a quest'ultima lo stesso valore ritmico che ha nel parlato e abolendo senza esitazione la musica inutile¹¹; e come tale, si guadagna in effetti un posto tra gli ambigui modelli della *Fedra*.

Senza dubbio più complesso il rapporto dei due artisti con Wagner, concepito edipicamente sul doppio versante della mimesi ammirativa e del bisogno vitale di emancipazione, come la stessa parabola "esistenziale" di Stelio Effrena sembra esemplificare in modo chiaro. Proprio in riferimento al *Fuoco* è stato già rilevato il debito di D'Annunzio a Wagner per la progettazione di un nuovo teatro, ma risulta comunque chiara anche dalla lettera appena citata la volontà di un superamento giocato tra l'altro sul piano del *Leitmotiv*; al presunto assurdo psicologico della tecnica wagneriana, che creerebbe il corrispettivo statico di un'interiorità in movimento, si potrebbe certo obiettare – ed è stato già fatto in altre sedi e con ben altra autorevolezza – che spesso il sistema dei *Leitmotive* si evolve e che si possono attribuire al medesimo personaggio diversi temi corrispondenti a diverse atmosfere emotive, cosa di cui sembra tener conto anche Pizzetti quando prepara i suoi lettori alla prima rappresentazione della *Walchiria* al Teatro Regio¹², nonché

⁹ Cfr. PIZZETTI 1980, p. 72.

¹⁰ Cfr. *infra*, nota 40.

¹¹ Pizzetti, come inviato del «Marzocco» a Parigi in occasione della prima del *Martyre*, recensisce molto positivamente il lavoro di Debussy, scorgendovi perfetta armonia tra la poesia e la musica (cfr. SANTOLI 1997, p. 240).

¹² Cfr. PIZZETTI 1921a, p. 122: «I motivi conduttori (*leit motive*) sono usati da Wagner per manifestare al sentimento – e da questo alla intelligenza – l'intimità e la disposizione psichica dei perso-

nell'atto della stessa composizione della *Fedra*. Anche D'Annunzio, però, nel metterla in discussione, tributa paradossalmente un grande onore alla tecnica wagneriana, presente fin dal *Trionfo della morte* e *Il Fuoco* all'interno dei suoi romanzi, nella forma di riprese di nuclei semantici o situazioni tipiche che puntellano il percorso esistenziale dei suoi personaggi¹³; tale è anche il caso di *Fedra*, che, proprio come avviene nel *Trionfo*, lascia trasparire in filigrana le immagini dell'eterno legame amore e morte, consacrato teatralmente dal capolavoro wagneriano *Tristan und Isolde* e divenuto nel vertiginoso comporre dannunziano il canovaccio artistico di un'esistenza d'autore.

L'incoerenza del Vate sposa dunque l'attitudine compositiva di Pizzetti, che può così trovare il proprio percorso originale senza attuare una *damnatio* totale delle più recenti acquisizioni del teatro d'opera europeo, a tutto vantaggio della caratterizzazione musicale del personaggio di Fedra, e fornisce un primo esempio di una delle tante categorie di "fruttuosi" tradimenti – quello della prassi rispetto alla teoria – che nel loro interagire faranno della *Fedra* un prodotto unico e inaspettato.

La Fedra di D'Annunzio tra innovazione e tradizione

J'ose, après Euripide, après Sénèque, après Racine, donner une Phèdre nouvelle. Vous m'avez donné la puissance de feconder la matrice épuisée¹⁴.

È con queste parole che d'Annunzio prospetta la nascita di *Fedra* alla sua amante del momento, ponendosi sulla scia di un'illustre tradizione la cui influenza non lo angoschia a tal punto da impedirgli di ricercare l'originalità nella trattazione di tanto abusata materia mitica. E c'è in effetti del vero in questi presupposti.

Di matrice euripidea è senza dubbio la prima parte del dramma, frutto di una *contaminatio* dei materiali dell'*Ippolito* con quelli delle *Supplici*. Da quest'ultima tragedia sono infatti mutuati il personaggio di Etra e il coro implorante delle madri degli eroi caduti a Tebe, in attesa del rientro delle salme scortate da Teseo, nonché il racconto fatto da Eurito, auriga di Capaneo, delle gesta del suo signore e dell'eroico sacrificio della consorte Evadne.

Chiaramente derivante da Seneca è il macabro particolare simbolico della castrazione di Ippolito al momento della morte e da Racine,

naggi e le loro impressioni sensuali nel modo più evidente, universalmente comprensibile».

¹³ Per l'influenza di Wagner nel teatro di D'Annunzio, cfr. BORGHETTI-PECCI 1998, pp. 67-78 (le pagine contengono inoltre una specifica mappatura dei temi "letterari" nella *Fedra* di D'Annunzio); PARATORE 1988; TEDESCHI 1988, pp. 7-34; GUARNIERI CORAZZOL 1990; MAZZARELLA 1992, pp. 72-84.

¹⁴ Lettera di D'Annunzio a Nathalie de Goloubeff del 10 dicembre 1908.

invece, l'inserimento di una trama secondaria, organizzata intorno ad una nuova caratterizzazione del personaggio di Ippolito; nell'ipotesto raciniano, infatti, il giovane non è più estraneo al regno di Venere, ma innamorato della prigioniera Aricia, figlia di un nemico di Teseo, e desideroso, nel dramma di D'Annunzio, di rapire insieme al padre la giovane Elena, della cui bellezza si parla in ogni dove.

Le novità maggiori sono però quelle concernenti la figura della protagonista e, di conseguenza, il ruolo giocato dalla Nutrice nella trama dei fatti. La vittima per eccellenza della vanità di Afrodite nel dramma di Euripide acquista nella tragedia di Seneca una maggiore sfrontatezza che la spinge a dichiarare al figliastro la propria passione; è però la Nutrice, vera e propria mezzana, a precipitare nel baratro Fedra, architettando il piano di denuncia di Ippolito al cospetto del padre. Analogo ruolo è svolto da Enone, la Nutrice nel dramma di Racine, che porta alla rovina una padrona caratterizzata da grande dignità regale ed eticità; la donna osa infatti confessare ad Ippolito un amore indegno per il quale desidera essere punita solo quando si diffonde a Trezene la notizia della morte di Teseo ed è pronta a scagionare il giovane dalle accuse della Nutrice, prima che un improvviso moto di gelosia alla notizia del suo amore per Aricia la faccia deviare dal suo proposito.

Nella *Fedra* di D'Annunzio il ruolo della nutrice è decisamente passivo, in base ad un rapporto inversamente proporzionale rispetto alla frenetica attività della sua padrona. La protagonista viene in questo caso ricodificata in base a due schemi comportamentali principali in parte sovrapponibili: quello del superuomo e quello della «donna fatale sintetica»¹⁵, secondo la felice espressione di Mario Praz.

È Fedra stessa, infatti, che dopo un'agguerrita e reiterata condanna delle gesta di Teseo, seduttore e ingannatore, tra le altre, di Arianna e di Antiope, l'amazzone madre di Ippolito, dichiara il suo amore al figliastro strappandogli un bacio, offre a questi come merce di scambio le ricchezze del proprio regno e il potere della propria famiglia, sfida con tono beffardo Afrodite e uccide per gelosia la giovane Ipponoe, prigioniera tebana offerta in dono ad Ippolito da Adrasto, sacrificandola presso l'altare ancora ingombro dei rami offerti dalle supplici.

Questa donna, debitrice involontaria di Salome ed Elektra, le super-femmine eponime delle due opere di Strauss, non si cura delle leggi umane e divine, ma vive per la sua passione, divenuta vera e propria monomania, ed è disposta a tutto per realizzarla; inoltre, proprio come nel caso del libretto di *Elektra* approntato da Hofmannsthal, il Vate aderisce con consapevolezza alla scelta innovativa di accentuare gli aspetti

¹⁵ PRAZ 1986, pp. 221 ss.

foschi e cruenti del mondo antico, in base ad una tendenza piuttosto diffusa nello scorcio tra i due secoli.

La negazione dell'esistenza degli dèi proclamata dalla figlia di Atreo e la cruenta empietà di Salome, comune anche alla *Fedra* di Swinburne (annoverata da parte della critica tra i veri e propri plagi del Vate)¹⁶, diventano nel personaggio dannunziano sfida diretta alle divinità, in primo luogo ad Afrodite, di cui vengono smascherati con violenza l'accanimento e la crudeltà:

Dea, che vuoi tu dunque da Fedra? Dura
belva, con la tua bassa
fronte sotto il pesante oro scolpita,
predatrice famelica di me,
con la tua bocca sul tuo mento invitto
calda come la bava di quel mare
che ti gettò negli uomini,
o mille volte adultera del cielo,
[...]
se mi guardi
ti guardo, se t'appressi
m'appresso, disperata di combattere.
(con la mano minacciosa fa l'atto di trarre il lungo ago crinale)
M'irridi? Se nemica
mi sei ti son nemica.
Armi non hai se non le tue micidiali mani molli.
Ti potessi trafiggere
a vena a vena come nel travaglio
della mia notte orrenda
con quest'ago trafiggo a foglia a foglia
il mirto sacro¹⁷.

La didascalìa, molto efficace non solo per le indicazioni sceniche, ma anche nel delineare l'atteggiamento e la personalità di Fedra, segnala che la donna si rivolge direttamente alla dea, appena materializzatasi nel palazzo di Teseo, e contribuisce ad accentuare l'empia provocatorietà delle parole che si accinge a pronunciare:

Sta in ascolto, protesa, respirando il vento con la bocca anelante. Di subito sobbalza e si volge, come se udisse nomato il suo nome; e vede riapparire la grande Afrodite seguace nell'ombra della lunga colonna. Cammina verso l'apparizione, curvandosi innanzi con aspetto ferino, quasi che le branche pieghevoli e tacite della pantera portino in sogno la sua sete e la sua rabbia. Parla da pria soffocatamente, acre d'empietà,

¹⁶ Cfr. LUCINI 1914, pp. 230 ss.

¹⁷ D'ANNUNZIO 1940, pp. 251-252.

con un incerto gesto della mano che sembra tergere dalla bocca una schiuma penosa e poi alzarsi vero la nube dei capelli come a tentar l'agocrinale che la traversa¹⁸.

Anche Artemide è apostrofata come bersaglio dell'odio di Fedra, che si esprime sia in modo diretto, sia attraverso l'esaltazione delle gesta superbe del più empio dei sette, Capaneo, e della virile morte della superfemmina Evadne, riportate nel corso di una lunga *rhesis* dell'auriga-aedo Eurito, eliminata nel passaggio da tragedia a libretto.

Una simile Fedra, volitiva e perfettamente consapevole dell'entità e della potenza della sua passione, non esita a rovinare Ippolito confezionando ad uso di Teseo un racconto dettagliato – inaudito nella tradizione classica – della falsa violenza subita e sfruttando, *alter ego* dell'autore in questa smania citazionistica, il filtro mitico offerto dalla vicenda di Edipo.

Coerentemente con questo quadro, la morte di Fedra sul cadavere di Ippolito non è concepita come suicidio, via d'uscita imposta rispetto ad una situazione irrimediabilmente compromessa, ma come momento supremo del trionfo della donna sulle dee e del suo ingresso in una dimensione super umana nella quale né il suo amore, né la sua persona, in cui «non è più sangue umano», potranno essere violati:

Sola

Io porterò su le mie braccia d'Ombra
Ippolito velato all'Invisibile¹⁹.

Il giovane, rapito al cielo di Fedra, viene velato dalla stessa matrigna; anche il ricordo della tragedia perduta di Euripide torna a vivere in questo gioco di citazioni e di modelli, come nella ricetta di una brava massai per cui nulla si spreca.

Se nel dramma di Racine la figlia di Minosse e di Pasifae, incarnazione delle due istanze di legge e desiderio che si dibattono nell'animo della donna, aveva i caratteri di un personaggio universalmente umano per il quale le ragioni della repressione sociale, fortemente interiorizzate, erano di impedimento nella piena accettazione della passione incestuosa rispetto alla quale l'unico rimedio non poteva che essere la morte²⁰, completamente ribaltato è invece l'esito raggiunto nella costruzione del personaggio dannunziano; la forte coscienza morale del personaggio raciniano, che si dibatte su uno sfondo costituito dalle gesta di un Te-

¹⁸ Ivi, p. 251.

¹⁹ Ivi, pp. 376-377; ancor più eloquente l'avverbio aggiunto nel passaggio al libretto: «Divinamente sola/ io porterò con le mie braccia d'ombra/ Ippolito velato all'Invisibile».

²⁰ Cfr. ORLANDO 1971, pp. 25 ss.

seo eroico, fondatore di civiltà, viene infatti completamente fagocitata dalla legge suprema del desiderio nella Fedra di D'Annunzio, tanto da passare da rimosso a imperativo esistenziale, la cui autenticità è senza dubbio da preferire alle trame e agli inganni orditi da un Teseo ribaldo, che se mai varcherà la soglia dell'Ade, «non sarà per render l'animo ma per forzar Persèfone».

Questa Fedra, pienamente novecentesca nel suo portare alla luce il rimosso, relega la figura di Minosse nello spazio esornativo riservato ai patronimici o alle ricchezze di famiglia promesse in cambio dell'amore di Ippolito, per concentrarsi in modo ossessivo sulla figura di Pasifae, la cui vergogna sembra esser stata principalmente quella di non aver superato il ristretto circuito delle leggi umane, riducendo la sua passione a *monstrum* da segregare in un labirinto.

Da tragedia a libretto

Ogni dramma poetico, nato da uno stato musicale dello spirito, tende naturalmente "alla condizione di musica"²¹.

L'Imaginifico esprime con queste parole la sofferenza per l'assenza di una melodia che potesse completare la sua creazione poetica, in questo caso la tragedia *La Nave*. Il balsamo della musica di Pizzetti, già una volta efficace, viene di nuovo invocato per redimere gli "incompleti" versi di *Fedra*, salvaguardandone però l'essenza drammatica.

Si trattava per prima cosa di stabilire come dovesse effettivamente presentarsi il dramma da musicare e in che modo l'enfasi tragica dannunziana e la tronfia retorica *fin de siècle* – di cui è stata riportata per ora in questa sede solo anodina testimonianza – potessero adattarsi alla rarefazione del linguaggio musicale ricercata dal musicista.

Trascurando per il momento la soluzione più efficace esperita dal musicista, *felix culpa* per eccellenza di questo incontro artistico, occorre far riferimento per prima cosa ad una misura basata sul criterio meramente quantitativo, che consiste nello sfoltire alcune sezioni della tragedia, lasciando intatta la struttura drammatica.

Vittima dei tagli è il già citato racconto dell'auriga Eurito incentrato sulla morte di Capaneo ed Evadne, risonanza epica della *hybris* di Fedra, nonché, all'inizio del secondo atto, un lungo stralcio del dialogo fra Fedra ed Eurito, divenuto aedo grazie al dono di una cetra da parte della "Minoide". Novello Smeton – e non sorprende viste le frequenti incursioni di D'Annunzio nel campo della musica e in particolare del

²¹ Il testo è tratto da un'intervista rilasciata da D'Annunzio per il «Corriere della Sera» nel 1915 ed è citata in SANTOLI 1997, p. 204.

melodramma – Eurito tesse nei versi della tragedia un’ambigua dichiarazione di amore a Fedra, il cui pensiero è però costantemente rivolto ad Ippolito. La sezione è eliminata nel libretto e in generale il ruolo dell’aedo vi appare ridimensionato; Eurito viene chiamato quasi esclusivamente auriga, come se nella versione definitiva fosse subentrato un nuovo aedo a rivendicare il valore universale ed eternatore della poesia dannunziana, la musica.

Restando sempre nel secondo atto, quello più modificato nel corso della transcodificazione e fonte di maggior cruccio per il compositore, che dovette aspettare quindici interminabili mesi per appropriarsi delle modifiche commissionate al Vate, oltre alla riduzione della presenza scenica di Eurito, presto soppiantato dall’arrivo del pirata fenicio col suo colorato e confuso seguito di mercanzie orientali, vede ridotta notevolmente anche la parte epica del racconto di Ippolito circa il suo tentativo di domare il corsiero Arione, ulteriore dono di Adrasto, e i *mirabilia* riferiti dallo stesso pirata, che indugia, sollecitato da Ippolito, sulla bellezza della giovane Elena.

Anche il confronto tra Fedra e Ippolito che segue immediatamente alla rivelazione è ridotto all’essenza del conflitto drammatico e sfrondata dei tanti eruditi riferimenti mitologici che avrebbero rischiato di rendere meno autentico lo scontro tra i due protagonisti.

Degna di nota, inoltre, l’eliminazione nell’ultima scena dei riferimenti agli amori omoerotici di Ippolito, tramite il ridimensionamento della figura di Procle, uno degli efebi del corteggio del giovane.

Il lamento sul cadavere di Ippolito da parte di Etra all’inizio del terzo atto diviene nella rielaborazione un intermezzo tra gli ultimi due atti ed è affidato in parte alla donna, in parte al coro di efebi; questa trenodia, che D’Annunzio definisce «uno dei vertici della moderna musica, degna d’esser paragonata alle più alte pagine dei maestri del XVI e del XVII secolo italiani»²², si presenta come un’imitazione della polifonia vocale del Quattrocento e ospita al suo interno riferimenti alla musica antica e ai melismi protocristiani. Non è un caso che il pezzo più spiccatamente melodico e di intensa musicalità, nel senso tradizionale del termine, esempio di “musica epica” all’interno di un dramma, venga relegato da Pizzetti proprio fuori dal vero e proprio tessuto drammatico della sua *Fedra*.

L’universo musicale di Fedra

Dunque il testo così ottenuto nel suo passaggio a libretto, composto di

²² PIZZETTI 1980, p. 118.

endecasillabi e settenari disposti in un *continuum* prosastico che evitasse «versi brevi disposti in strofette simmetriche»²³, confezionate appositamente per servire la musica e condite con abbondante sentimentalismo, si prestava ad un progetto musicale ben determinato e propalato al mondo dal compositore in modo quasi fanatico, ma non certo privo di sorprese e scarti produttivi rispetto alla teoria.

Ricapitoliamo dunque i capisaldi di questo sistema ideologico per cercarne conferma o smentita all'interno della trama musicale di *Fedra*, cominciando dal nucleo forte di questo, il rapporto musica parola.

La composizione musicale dell'opera si struttura in un declamato sillabico che disegna l'incedere della linea melodica tramite gli accenti tonici di parola e in base alla dinamica dei sentimenti espressi dai personaggi, e determina il tessuto sinfonico orchestrale. A differenza delle arie e di altri luoghi deputati alle "effusioni liriche", il recitativo impone infatti, secondo Pizzetti, una disciplina alla musica nel suo lasciarsi modellare dalla parola stessa ed è quanto di più autenticamente drammatico si possa reperire nel melodramma tradizionale.

Più vigoroso di quello di Debussy, più dolce di quello di Strauss e lontano dalla monotonia del recitativo russo dei "cinque" che reagivano all'influenza italiana ottocentesca²⁴, il recitativo pizzettiano si presenta nelle due modalità di secco e rapido, o di melodico e drammatico, a seconda delle esigenze espressive, e mutua le sue caratteristiche dal recitativo melodico di Monteverdi – uno dei modelli del ritorno all'antico auspicato da Pizzetti – e da Vincenzo Bellini, autore molto studiato negli anni precedenti la composizione della *Fedra*²⁵.

Addio per sempre, dunque, alla struttura chiusa delle arie dell'opera lirica, sulla scia di Wagner, senza però riprodurre lo sbilanciamento che nelle opere di quest'ultimo si era venuto a creare sul versante musicale, a favore della sostanza sinfonica. Anche Paul Dukas con *Ariane et Barbebleue* e Claude Debussy con *Pelléas et Mélisande*, entrambi oggetto di alcuni articoli del Pizzetti critico musicale²⁶, si erano posti sulla strada giusta, ma non erano immuni da un difetto di fondo riscontrabile già nelle scelte del loro comune librettista Maurice Maeterlinck, che aveva pensato che il suo dramma dovesse essere allungato, allargato in ogni episodio per offrire alla musica un vasto campo di svolgimento, per dar modo al musicista di far valere la ricchezza della sua facoltà creativa e di mostrare la sua scienza e la sua abilità tecnica: errore è stato aver creduto

²³ PIZZETTI 1914b, p. 272.

²⁴ DELLA CORTE 1925, p. 566.

²⁵ Cfr. I. Pizzetti, *La musica di Vincenzo Bellini*, in PIZZETTI 1981, pp. 50 ss.

²⁶ Pizzetti aveva avuto modo di ascoltare e recensire le prime italiane delle due opere in qualità di critico della «Rivista musicale italiana», nel 1908 (PIZZETTI 1908a e 1908b).

to necessario forzare l'espressione verbale dei personaggi a un continuo lirismo per favorire lo svolgimento della melodia²⁷.



Una parola poetica potentemente lirica come quella dannunziana ebbe senza dubbio l'effetto di far risaltare la scelta sobria e minimalista del declamato di Pizzetti, che costituisce una prima novità, nel suo contrapporsi alle suggestioni retoriche del libretto.

Dunque è sempre prima di tutto la parola a dettare le sue risonanze più profonde alla musica e a suggerire a questa ambienti e atmosfere, coadiuvata nella caratterizzazione dei personaggi principali dalla tecnica del tema conduttore di matrice wagneriana, il cui uso è avallato anche dalla sua effettiva presenza in ambito narrativo nel testo da musicare. Ma la "mediterraneizzazione" della tragedia, base della riforma, comportava il dispiegamento di nuove energie musicali che Pizzetti attinge, come accennato, dal complesso mondo della musica antica riletta in chiave cristiana.

Non si tratta di una ripresa archeologica, né tantomeno di rigore filologico, ma di un'operazione di appropriazione culturale filtrata attraverso la moda arcaizzante della fine dell'Ottocento e incarnata nei due volumi di un'opera francese che ha rappresentato una tappa fondamentale nello studio della musica antica ed è stata punto di riferimento imprescindibile per gli studi e le scelte musicali di Pizzetti: *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, di François-Auguste Gevaert, del 1875-1881.

Sulla scorta dell'illustre studioso, Pizzetti trasferisce la *summa* delle conoscenze in materia nel suo saggio *La musica dei Greci*, in cui spiega il sistema delle *harmoniai* dei Greci ed esorta il musicista contemporaneo a riscoprire la varietà di espressione e le possibilità compositive dei sette modi della musica antica e dei loro rispettivi *ethe*, la cui ricchezza non può non essere andata perduta nel processo di riduzione che ha portato ai due modi della musica contemporanea²⁸.

²⁷ PIZZETTI 1908a, p. 87.

²⁸ PIZZETTI 1914a, p. 5; in questi stessi termini il compositore si esprimerà anche in una lettera all'avvocato Bocca del 1907, apparsa su «Rivista Musicale Italiana» col titolo *La musica per "La Nave" di Gabriele D'Annunzio*: «È noto che, mentre noi musicisti moderni possiamo comporre le nostre melodie in due modi solamente, gli antichi greci e latini, potevano comporre le loro in sette modi differenti, distinti dalla posizione dei semitoni nella formazione della scala. Ora non solo io non credo che i nostri due modi abbiano raccolto in se stessi le caratteristiche espressive dei modi abbandonati, sì da bastare essi soli a qualsiasi genere di espressione musicale ottenibile dalla melodia senza modulazioni, ma sono convinto che nei modi abbandonati è una ricchezza e una varietà di espressione della quale i musicisti non hanno potuto ben conoscere il valore per essere smarriti troppo presto per una falsa strada, una ricchezza che è tutta da prendere e che deve essere scoperta per gli artisti che cercano instancabilmente la bellezza nelle sue forme più pure».

Come ricorda Pizzetti, infatti, nel sistema d'ottava formato dalla giustapposizione di due tetracordi si possono avere sette forme differenti ottenute tramite spostamento della successione degli intervalli al loro interno o prendendo come punto di partenza ognuno dei sette diversi gradi della scala. Chiamando "modi" queste forme si arriva a ciò che i greci chiamavano "armonie" e gli aristossenicici "specie d'ottava"²⁹. La maggiore varietà conferita da questo sistema era implicita proprio nelle sette differenti strutture intervallari interne alle scale, non dalla loro possibilità di essere trasportate a diverse altezze, senza però toccare la successione degli intervalli.

Quanto alla corrispondenza tra stati d'animo, sfera emotiva e linguaggio musicale - la cosiddetta teoria degli *ethe*, non è certo possibile per Pizzetti dare un valore assoluto a queste nozioni, che d'altra parte non godono di una base oggettiva neppure nelle testimonianze antiche, ma è indubbio che certe successioni di suoni sono più atte di altre a suscitare determinate emozioni e possono essere impiegate come risorsa ulteriore per connotare una situazione drammatica (ad esempio il dorico sembra sposarsi particolarmente bene con l'idea di fierezza e virilità, il frigio con atmosfere molli e conviviali, per altri, però, con la sfera della persuasione e dell'incitamento, e così via).

Senza addentrarmi in elucubrazioni sul sistema dei tetracordi da Aristosseno fino al gregoriano e rimandando per una dettagliatissima analisi musicale della *Fedra* ad altre sedi a questo deputate³⁰, mi limiterò a lumeggiare gli effetti macroscopici di questa impostazione e a verificare la loro interazione con altre scelte innovative del compositore, nonché con la base tonale dell'opera che non viene da queste scardinata, ma potenziata e allargata.

All'insegna del *Leitmotiv* si apre il preludio di *Fedra*, che attraverso una melodia sinuosa e ciclica affidata alle viole, ci presenta la protagonista femminile nella sua monomania, destinata a ripresentarsi più volte in questa prima parte dell'opera, sottoposta a diverse armonizzazioni e affidata ora ai clarinetti, ora ai violoncelli, ora al pieno dell'orchestra³¹.

La scelta del «sistema immutabile nel genere cromatico» come base dell'ottava utilizzata da Pizzetti³² nel preludio e nell'esposizione del

²⁹ PIZZETTI 1914a, p. 4.

³⁰ Rimando in primo luogo a BORGHETTI, PECCI 1998, capp. VII e ss.; l'opera prende in esame in modo molto dettagliato (a volte si giunge persino all'anatomia della singola triade) e con grande competenza tutte le questioni musicali inerenti la *Fedra*. La monografia fornisce inoltre l'edizione critica del libretto. Segnalo poi SANTI 1988 e GATTI 1954, pp. 13-23.

³¹ Faccio riferimento per l'analisi musicale alla partitura d'orchestra autografa conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Pizzetti 4, datata Brivio, 3 marzo 1909-Vicchio di Mugello, 5 ottobre 1912; la partitura reca in frontespizio l'indicazione «Di Gabriele e di Ildebrando, "Fedra"».

³² Cfr. BORGHETTI, PECCI 1998, pp. 98 e ss.

tema della protagonista riconduce dunque, nelle intenzioni dell'autore, lo spiccato cromatismo non ad una mera ornamentazione della scala diatonica, ma ad un modo di essere della melodia, basata su un nuovo sistema di intervalli. I tetracordi cromatici si sovrappongono però ad un impianto tonale tradizionale e ai semitoni non è riservata una posizione strutturale nella linea melodica, ma possono essere di volta in volta letti come note di passaggio o appoggiature che finiscono per far rientrare la peculiarità compositiva nell'ambito della sfumatura, giustificando quanti musicologi vi hanno percepito ad un primo ascolto un modulo espressivo tipicamente wagneriano.

La presenza della solida armonia "franco-tedesca" convive con la modalità anche nella prima scena del primo atto, in cui la trepidazione delle supplici è espressa da un ossessivo accompagnamento di terzine di crome e i frammenti melodici rimandano al modo dorico che trasmette un senso di gravità e desolazione. La concitazione delle madri, inoltre, trova in questo inizio un forte alleato nel rapido sillabato del *melos*, traduzione efficace di quel nesso inscindibile parola-musica teorizzato dal compositore.

Il carattere emotivo legato al dorico, appartenente alla sfera della ferezza, della virtù e del rispetto delle leggi umane e divine, segna nell'opera la presenza in scena del coro delle supplici, venerabili madri di eroi esemplari per tutta l'Ellade, il cui universo valoriale, come la musica segnala, si trova immediatamente in contrasto con quello della sfrontata protagonista, accompagnata al suo ingresso dal suono di un clarinetto solista e da una persistente dissonanza in orchestra provocata dalla mancata risoluzione dell'appoggiatura superiore della 5^a della triade di tonica. Fin troppo scontato il nesso tra la musica e la situazione drammatica; l'empia e delirante Fedra, che invoca Tanato e lancia sarcastiche battute all'indirizzo di Teseo, creduto morto dalle donne, è, fin dal suo primo apparire, isolata rispetto alla comunità «conforme alla legge degli Iddii»³³:

Fedra [...] dissona con la «Legge santa di tutta l'Ellade», né "risolve" in essa; *castitas* e *pudicitia* non le convengono. Il clarinetto e la dissonanza in orchestra iniziano appunto a raccontarci – ognuno a suo modo – il personaggio della Cretese: l'uno ne lascia intuire la solitudine, l'isolamento, l'altra la ribellione temeraria, la *hybris* prometeica contro l'ordine stabilito dalla divinità e accolto dagli uomini, quando ancora non abbiamo appreso nulla dalla sua viva voce³⁴.

³³ Si fa riferimento all'edizione del libretto contenuta in BORGHETTI, PECCI 1998, v. 156.

³⁴ Ivi, p. 121.

Un accenno ad un cantabile, che si risolve in un nuovo declamato inerva la presenza di Fedra sulla scena fino all'arrivo di Eurito con i tre doni per Ippolito, quando una nuova armonizzazione del tema della *hybris* circola nell'orchestra e nella linea melodica, ricca di destabilizzanti appoggiature e trascinanti ritmi sincopati. Il tema così congegnato si viene a legare al modo di agire di Fedra nei confronti delle due presenze femminili con cui si vede costretta in qualche misura a dividere la propria passione per Ippolito: la schiava Ipponoe e la figura di Elena, in seguito evocata dal Fenicio e dallo stesso Ippolito. La Cretese, disposta a sfidare il mondo, non tollera interposizioni sulla via verso Ippolito, come non tollera ostacoli di sorta all'espressione del suo potere e della sua personalità. Non c'è opposizione né sineddoche tra l'ambito della passione e quello della *hybris*, ma semmai sovrapposizione: più che essere uno degli aspetti dell'esercizio della superba autorità di Fedra sul mondo, la sua passione incestuosa costituisce infatti all'interno della struttura drammatica la totalità della sfera emotiva della donna, le cui azioni e il cui comportamento non ci è dato di configurare all'infuori di quella³⁵.

Se gli intervalli associati da Pizzetti a Fedra risultano essere la seconda, spesso presentata in forma di appoggiatura, o la quarta, anche nelle sua "diabolica" veste di aumentata, l'ingresso in scena di Ippolito (e in seguito anche quello di Teseo) all'inizio del secondo atto (vv. 580 ss.) riporta ad un più stabile e solare intervallo di quinta e presenta un nuovo tema che col suo *vivace* rimanda all'energia e alla vitalità del figlio di Teseo che è appena riuscito a immorsare Arione e si dichiara fiero vincitore. L'armonia tonale ospita in questo frangente il modo lidio (ecclesiastico) che, con il suo terzo grado maggiore, sortisce un effetto acustico ed "emotivo" paragonabile a quello del modo maggiore, e risulta sgombro di dissonanze, tolto un qualche accessorio abbellimento che l'orecchio isola chiaramente come tale; il regime modale-diatonico sembra dunque collegare l'universo puro del giovane a quello delle supplici, sortendo l'effetto di far risaltare ancora di più la devianza della protagonista. La gagliardia del giovane come domatore si riverbera inoltre nel giro di pochi versi su altre sfere dell'attività umana: Ippolito, sazio di cacciare cervi, vuole vincere la gara del corsiero ai giochi istmici e accompagnare il padre nelle sue spedizioni militari. Si sta sviluppando «un eroe nuovo»³⁶, sostenuto in orchestra dal prevalere degli ottoni che

³⁵ Diversamente intende Barberi Squarotti, che vede nella passione un mezzo per l'estrinsecazione della *hybris* della donna; l'autore approda in ogni caso all'unica conclusione valida all'interno dei confini letterario-musicali dell'opera di cui ci stiamo occupando, cioè che «l'amore non è separabile dalla volontà di potenza» (cfr. BARBERI SQUAROTTI 1977, p. 125).

³⁶ BORGHETTI, PECCI 1998, v. 619.

sembrano impegnati in una vera e propria fanfara militare.

La matrigna non tarda a dare prova della sua superbia offrendo al giovane l'impero e la potenza dei suoi padri, così come non esita a ricomparire in orchestra il tema della *hybris*, che continuerà a serpeggiare nel corso del dialogo tra i due, per tutto il tempo che Ippolito rinfaccerà alla donna di aver ucciso la schiava a lui destinata e durante l'evocazione della bellissima Elena nelle parole del mercante fenicio, che intanto si è fatto strada ed è giunto al cospetto dei sovrani.

La situazione drammatica e musicale rimane sostanzialmente la stessa fino a quando, allontanatosi il Fenicio, Fedra si avvicina al giovane trasognato e sulle note di un nuovo tema lento e sensuale, che potremmo definire della "passione pura", strappa al giovane quel bacio che ci porta nel momento centrale del dramma.

L'irrinunciabile eredità wagneriana, al di là di tutte le limitazioni teoriche, penetra nel libretto e passa anche alla musica costituendo una vera e propria marca compositiva di questo passo cruciale:

«O voce! O labbra / per la dolcezza, o ciglia / per il pianto [...]» esclama [Fedra] (vv. 768-770): e nell'armonia si ode un'eco degli accordi che sostengono lo *Helden-Thema* nel terz'atto del *Tristan und Isolde*. Un dettaglio rafforza il sapore wagneriano di questo passo: questa 7^a risuona all'orecchio come un *Tristan-Akkord*, e Pizzetti la inserisce nel modello di una progressione modulante alla 3^a minore superiore che richiama alla memoria la *Tristan-Sequenz*. [...] Né poteva mancare una versione del tema della *hybris* in cui Pizzetti – come già Puccini prima di lui – pagasse il suo tributo alla *Tristan-Initiale*: e a forzare la sua mano in tal senso non poteva che essere l'imminenza del bacio di Fedra (situazione cui la *Tristan-Initiale* – emblema ormai quasi popolare di Desiderio e di Dolore – calza come un guanto)³⁷.

In questo momento di suprema *trance* drammatica della protagonista non è inopportuno per il compositore ricorrere ancora una volta alle acquisizioni della musica contemporanea in altri luoghi trattate come oggetto di diffidenza o prese *cum grano salis*: è certo il caso dell'impiego degli accordi di nona tanto cari al "più decadente dei musicisti" e qui impiegati per armonizzare il tema della pura passione, conferendo ad esso un senso di indeterminatezza quasi onirica.

Il declamato si riappropria del suo dominio e corre precipitoso verso la rovina di Ippolito; la seconda metà del II atto è infatti dedicata alla realizzazione del piano di Fedra, che, vedendosi rifiutata sdegnosamente, si risolve a denunciare il giovane di violenza al cospetto di Teseo appena sopraggiunto. Si compie dunque il fato di Ippolito, complice

³⁷ Ivi, p. 141.

la maledizione paterna. Il terzo atto è preparato da una trenodia, come si è già detto, sviluppata secondo il solenne e vigoroso modo dorico, con i suoi gradi congiunti intonati dai tenori e ribaditi via via dalle otto voci miste suddivise in due semicori; il canto trasporta ancora una volta l'ascoltatore nell'universo valoriale delle supplici e di Etra, condiviso anche dal giovane, come la musica stessa si è incaricata di suggerire; si tratta infatti, a ben vedere, di un nuovo compianto per la morte eroica di un giovane, dopo quello che aveva aperto la tragedia. Dopo la *rhesis* dell'auriga Eurito, altra inserzione epica nel corpo tragico di *Fedra*, alla quale assistono provati Teseo, Etra, gli efebi e tutti i famigli, si vede avanzare il carro di Fedra, tra lo stupore degli astanti. Avvicinatasi al corpo del giovane col suo «passo d'ombra» e la sua «voce spiratale», ordina che il giovane venga velato e che tutti si allontanino; dopo aver prescritto i riti con i quali assicurare ai posteri memoria di Ippolito, proclama con solennità l'innocenza ingiustamente punita.

La semiotica musicale sceglie in questo caso di stabilire una consonanza tra l'atmosfera di «calma serenità e quieta grandezza» associata prima alle supplici, poi ad Ippolito e al suo seguito che intona il lamento funebre, e la caratterizzazione della protagonista in questo cruciale momento, attraverso la realizzazione di un tappeto melodico misolidio affidato alla tromba solista e all'arpa; Fedra può incedervi solenne, dotata di una nuova dignità destinata a non abbandonarla più fino alla fine del dramma. Dignità che non è però in nessun modo assimilazione ai valori dominanti. La musica lo dimostra, creando ulteriori strumenti per rendere la complessa costruzione drammatica di Fedra.

Il dissonante tema della *hybris* ricompare a questo punto per essere purificato attraverso il trattamento della scala esatonale di matrice debussyana, che si appropria di lì a poco anche del tema della passione, dando pieno risalto al clima etereo e diafano della morte che sta avvolgendo, come il velo di Ippolito, i due protagonisti. Ancora una volta la decadenza può avere un valore "etico" e la scelta di violare la base armonica tradizionale con questo preciso strumento si rivela quanto mai efficace; come si rivela d'altra parte efficace in questo policromo finale l'affidarsi ancora una volta a suggestioni wagneriane per accompagnare la morte di Fedra, finalmente congiunta all'oggetto del suo desiderio.

Nel breve giro di versi finali la protagonista passa per tutte le regioni emotive che caratterizzano la sua essenza drammatica e musicale:

([...] Tutti si tacciono contro la sublime bianchezza della Titanide vedendo l'arco di Artemide apparito. Con non umana voce ella parla mentre sale e splende nelle sue vene la purità della morte).

Ah, m'hai udito, dea! Ti vedo bianca.

Bianca ti sento in tutta me, ti sento

gelida in tutta me, non pel terrore,
 non pel terrore, ch  ti guardo. Guardo
 le tue pupille crude
 come le tue saette. E tremo, s ,
 ma d'un gelo che infuso m'  da un'altra
 ombra ch'  pi  profonda della tua
 ombra. Ippolito   meco.
 Io gli ho posto il mio velo perch  l'amo.
 Velato all'Invisibile
 lo porter  sulle mie braccia azzurre,
 perch  l'amo. O Purissima, da te
 ei si credette amato e ti chiam .
 Ma l'amor di una dea pu  esser vile.
 Mirami. Vedo porre la saetta
 sul teso arco lucente.
 Nel mio cuore non   pi  sangue umano.
 E giugnere col dardo non puoi l'altra
 mia vita. Ancora vinco!

Ippolito, son teco.

*(cade su i ginocchi presso il cadavere mettendo un grido fievole come un
 anelito su dallo schianto del cuore. Ma, prima di abbandonarsi spirante
 sopra il velato, rialza ella il volto notturno ove il sorriso trema con l'ul-
 tima voce).*

Vi sorride,
 o stelle, su l'entrare della Notte
 Fedra indimenticabile!³⁸

Un'ulteriore comparsa delle cifre musicali legate al motivo della *hybris* sostiene l'ultima invocazione della donna ad Artemide, accusata di vilt  nei confronti di Ippolito, e prelude alla comparsa del tema della "pura passione" che, nell'etereo clima esatonale, presenta una Fedra libera dal peso della carne e del peccato, ed esaltata anche dal vittorioso confronto con la meschinit  della dea. Una nuova Fedra   dunque pronta ad affermare la sua presenza, una Fedra vittoriosa e trasfigurata che dopo un percorso di purificazione pu  proclamare l'autentica superiorit  dell'amore che la affranca dalle limitate leggi del mondo. Il nuovo volto di Fedra, la sua eroica figura in punto di morte, ha il suo corrispettivo musicale in un'estrema declinazione della semiosi musicale applicata alla protagonista: il tema della «puret  della morte», o, wagnerianamente, il tema del *Liebestod*.

Siamo ormai nel regno della tonalit  e l'intervallo di quinta con la sua spinta cosmica ristabilisce i suoi pieni diritti rispetto alla diabolica quarta della *hybris* di Fedra; non c'  pericolo, per , di identificare

³⁸ Ivi, vv. 1372 ss.

questa scelta con la semplice reintegrazione di Fedra nel mondo delle supplici e di Teseo; la scelta di citare, nel momento della morte della protagonista, l'*Isoldes Liebestod*, seguendo uno stimolo che proveniva già dal libretto³⁹, consente a Pizzetti di collocare il suo personaggio in un universo superumano, dominato dall'amore, quintessenza di ogni passione umana e divina.

Se il libretto nella sua autonomia poetica sembra puntare essenzialmente sulla sfida e la vittoria di Fedra rispetto al mondo della divinità, grazie all'arma di un'empietà spiegata come prerogativa superomistica, è invece compito della musica e portato originale di Pizzetti consentire il disvelamento di un nuovo volto della protagonista, quello che, basato sulla redenzione attraverso l'amore, la rende nello stesso tempo molto più umana e molto più divina.

Ed è proprio su questa doppia anima della protagonista che si gioca la più feconda incoerenza tra il progetto musicale e quello letterario; le scelte del compositore sembrano infatti comunicare che l'essenza ultra-umana di Fedra non è raggiunta tramite l'empia violazione delle leggi umane e l'abbassamento oltraggioso del *numen*, ma per mezzo di una sublime passione vissuta con autenticità fino alla morte e spogliata di ogni aspetto sordidamente umano. D'Annunzio definisce "dio umano"⁴⁰ il risultato della poiesi musicale di Pizzetti e porta mirabilmente alla luce il nuovo ossimoro che rivitalizza la figlia di Minosse e di Pasifae.

Coglie dunque nel segno Luigi Baldacci quando parla già per la *Fedra* di un «D'Annunzio eticizzato»⁴¹; l'eroina dannunziana avrebbe potuto infatti presentare per Pizzetti troppi tratti in comune con la Salome Straussiana, protagonista di un «dramma senza umanità, senza eroismo, senza amore, senza pietà [...]; un dramma senza giustificazione, né etica né estetica [...], uno stupendo saggio rappresentativo di un caso di perversione sensuale, di isterismo lussurioso: ma senza nemmeno un attimo di volontà morale [...] il male senza vergogna e senza purificazione»⁴².

La musica si incarica invece di presentarci una Fedra purificata, il cui peccato è sublimato nell'amore e redento attraverso la morte.

Interessanti in questo senso le considerazioni di matrice sociologica di Piero Santi, che vede nell'eroina pizzettiana, figura redenta e reden-

³⁹ Cfr. nota 13; Vincenzo Borghetti segnala il gioco di riprese e rispondenze che anima gli ultimi 110 versi del libretto, sede del motivo "della morte d'amore"; insistita la ripetizione della solitudine dei due amanti rispetto alla comunità, l'elemento del velo come testimonianza dell'amore di Fedra, l'unione inscindibile nella morte (BORGHETTI, PECCI 1998, pp. 72-73).

⁴⁰ PIZZETTI 1980, p. 98.

⁴¹ BALDACCI 1981.

⁴² PIZZETTI 1939.

trice, esemplarmente umana, uno statuto morale molto divergente rispetto a quello di D'Annunzio, alimentato nella sua veste musicale dal «solidarismo interclassista di una dottrina sociale che, muovendo da Leone XIII e da Toniolo, sarà destinata a conoscere essenziali metamorfosi lungo la storia della comunità italiana del primo quarantennio del Novecento»⁴³. Non è forse inappropriato concludere citando, come fa Santi, un passo tratto da un'intervista radiofonica al compositore del 1935, nella quale vengono spiegate le ragioni di una presa di distanza dal poeta abruzzese, che va comunque rapportata alla particolare situazione politica italiana:

Nella vita umana ciò che soltanto o soprattutto conta è l'amore, intesa la parola in tutta l'ampiezza del suo significato? Sì, anche, ma non è tutto. Il concetto sarebbe piuttosto questo: che la vita umana è una dura prova la quale deve essere accettata e compiuta con piena coscienza della sua tremenda durezza, ma con la volontà e il proposito di non volervisi sottrarre con dolo o inganno: e non già per acquistarsi merito in previsione o speranza di una futura ricompensa, ma per aiutare con l'esempio gli altri esseri umani a fare il medesimo, obbedienti anch'essi a quelle arcane leggi divine e naturali, e a quell'altre imposte agli uomini dalla loro convivenza, che ogni giorno porgono imperativi morali ad ogni individuo in quanto egli è un individuo e in quanto egli è un membro dell'umana società. Umile morale? Apparentemente sì, se si vuole: ma in sostanza ben più virilmente eroica che non, per esempio, la bestemmia e la vana rivolta di un Capaneo, o la concezione del superuomo o altre simili concezioni superbe⁴⁴.

Questa divaricazione, al di là di eventuali opportunismi, era già presente fin dai tempi della composizione della *Fedra*, ma, lungi dal creare incoerenza, aveva contribuito a dare luce ad un personaggio complesso, dalle molteplici sfaccettature, il cui carisma scenico era valorizzato e guidato da un saldo *ethos* musicale e diveniva efficace tramite per un nuovo senso del teatro, un tentativo di svecchiamento che, tra tradimento e fedeltà, nazionalismo ed europeismo, ha senza dubbio avuto il merito di indicare nuovi possibili sviluppi del linguaggio musicale drammatico.

L'erudizione alla base del progetto, il sottile intellettualismo di alcune scelte musicali, la nostalgia di un cantabile che appagasse l'orecchio, hanno certo escluso *Fedra* da una vita teatrale attiva, senza privarla, però, di un successo di stima da parte dell'*élite* colta del mondo letterario e musicale coevo, fin dalla prima, tormentatissima, rappresentazio-

⁴³ SANTI 1988, pp. 49-71 e GATTI 1954, pp. 47-48.

⁴⁴ PIZZETTI 1980, p. 253.

ne scaligera del 1915⁴⁵.

Dunque un pregevole punto di partenza per il giovane Pizzetti, che elabora il suo codice assiologico misurandone il valore all'ombra del pachidermico ego dannunziano e si proietta in un autonomo percorso di purificazione che lo porterà solo alla fine della sua carriera artistica, dopo quarant'anni, a riavvicinarsi al Vate⁴⁶.

⁴⁵ Per le vicende relative alla messa in scena di *Fedra* si veda l'ampia documentazione contenuta in SANTOLI 1977, pp. 168-216.

⁴⁶ Si tratta della musica per *La figlia di Iorio*, realizzata e portata sulle scene nel 1954.

ABSTRACT

The musical tragedy Fedra, based on D'Annunzio's text and Ildebrando Pizzetti's music, is one of the most eloquent examples of cooperation between the two artists. At the beginning of the last century their ideas for a renewal of the Italian theatre were transferred into this project, it would have been impossible to achieve without the close connection between music and poetry, which had already been shown in classical tragedy. This research analyses the mechanisms which have presided over the transformation from D'Annunzio's tragedy into the libretto and the complex interlacement of musical and literary models and anti-models, in an attempt of highlighting how this cooperation, between betrayal and loyalty, nationalism and Europeanism, have generated new possible developments of musical and dramatic language.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BALDACCI 1981

L. Baldacci, *I libretti di Ildebrando*, «La Nazione», 31 luglio 1981.

BARBERI SQUAROTTI 1977

G. Barberi Squarotti, *Lo spazio della diversità: la «Fedra»*, «Quaderni dannunziani» IV (1977), pp. 115-141.

BASSI 1994

A. Bassi, *Gabriele D'Annunzio e i musicisti*, «Studi e documentazioni» XXVII (dicembre 1994), pp. 3-21.

BORGHETTI, PECCI 1998

V. Borghetti, R. Pecci, *Il bacio della Sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e «Fedra»*, Torino, EDT, 1998.

D'ANNUNZIO 1914

G. D'Annunzio, *La musica di Wagner e la genesi del Parsifal*, Firenze, Quattrini, 1914.

D'ANNUNZIO 1940

G. D'Annunzio, *Tragedie, sogni, misteri*, vol. II, a cura di E. Bianchetti, Milano, Mondadori, 1940.

DELLA CORTE 1925

A. Della Corte, *Ildebrando Pizzetti e la «Fedra»*, «Rivista d'Italia», aprile 1925, pp. 559-570.

ERHARDT 1953

O. Erhardt, *Richard Strauss, Leben-Wirken-Schaffen*, Olten, Verlag Otto Walter, 1953 (trad. it. *Richard Strauss. La vita e l'opera*, Milano, Ricordi, 1957).

GATTI 1954

G. Gatti, *Ildebrando Pizzetti*, Milano, Ricordi, 1954.

GUARNIERI CORAZZOL 1990

A. Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1990.

LUCINI 1914

G.P. Lucini, *Phaedra e "Del Plagio"*, in Id., *Antidannunziana: D'Annunzio al vaglio della critica*, Milano, Studio editoriale lombardo, 1914.

MAZZARELLA 1992

A. Mazzarella, *La visione e l'enigma: D'Annunzio, Hofmannsthal e Musil*, Napoli, Bibliopolis, 1992.

ORLANDO 1971

F. Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1971.

PARATORE 1988

E. Paratore, *D'Annunzio e Wagner*, in *D'Annunzio e la cultura germanica*, Atti del Convegno di Sudi (Pescara, 3-5 maggio 1984), Centro Nazionale Studi Dannunziani, Pescara, 1988, pp. 100-117.

PIZZETTI 1908a

I. Pizzetti, *Ariane et Barbebleue*, «Rivista Musicale italiana» XV, 1 (1908), pp. 81-89.

PIZZETTI 1908b

I. Pizzetti, *Pelléas et Mélisande*, «Rivista Musicale Italiana» XV, 2 (1908), pp. 351-6.

PIZZETTI 1912

I. Pizzetti, *Di Gabriele e di Ildebrando*, «Fedra», partitura autografa, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Pizzetti 4.

PIZZETTI 1914a

I. Pizzetti, *La musica dei greci. Studio storico critico*, Roma, Musica, 1914.

PIZZETTI 1914b

I. Pizzetti, *I versi per musica*, in Id., *Musicisti contemporanei. Saggi critici*, Milano, Treves, 1914.

PIZZETTI 1921a

I. Pizzetti, *La prima rappresentazione della Walchiria al Teatro Regio*, in Id., *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, pp. 121-127.

PIZZETTI 1921b

I. Pizzetti, *La musica di Vincenzo Bellini*, in Id., *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, pp. 58-112.

PIZZETTI 1939

I. Pizzetti, *Malipiero-Strauss-Respighi*, «La tribuna», 9 febbraio 1939.

PIZZETTI [1932], 1945

I. Pizzetti, *La musica e il dramma* [1932], in Id., *Musica e dramma*, Roma, La Bussola, 1945, pp. 38-60.

PIZZETTI 1980

I. Pizzetti, *Cronologia e Bibliografia*, a cura di B. Pizzetti, Parma, La Pilotta, 1980.

PIZZETTI 1981

I. Pizzetti, *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, 1981.

PRAZ 1986

M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1986.

SANTI 1988

P. Santi, «*Fedra*»: *umano troppo umano in D'Annunzio e Pizzetti*, «Civiltà musicale» I, 1988, pp. 49-71.

SANTOLI 1997

C. Santoli, *Gabriele D'Annunzio. La Musica e i musicisti*, Roma, Bulzoni, 1997.

TEDESCHI 1988

R. Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

MARIA GRAZIA CIANI

Il *Prometeo* di Luigi Nono e Massimo Cacciari*

Il passato è un rifugio sicuro. Il passato è una costante tentazione. E tuttavia il futuro è l'unico posto dove possiamo andare.

Renzo Piano

Prometeo in musica

SFOGLIANDO i repertori di storia della musica, tra fine Ottocento e inizio Novecento troviamo varie composizioni ispirate al mito di Prometeo. Oratori, cantate, opere, tutte di autori illustri: Honegger, Halévy, Fauré, Orff, Wolf, Jelinek ecc. Sono, in genere, composizioni musicali legate a un testo preciso: si tratti, come nel caso di Honegger, di Eschilo nella traduzione “ufficiale” di Bonnard, o di libretti adattati, sempre sulla base di Eschilo, dagli stessi compositori (Halévy); oppure del Prometeo goethiano cui si ispirano Schubert, Wolf, Jelinek. Un panorama, musicalmente parlando, di tipo tradizionale, ligio all'antico mito e alle interpretazioni imperanti da Goethe in poi, lungo tutto il Romanticismo fino a Nietzsche.

Un'eccezione, se così si può definire, è costituita da *Le creature di Prometeo*, balletto eroico-allegorico in due atti, rappresentato per la prima volta nel 1801 al Burgtheater di Vienna con musiche di Ludwig van Beethoven, concepito e messo in scena dal più celebre coreografo/scenografo del tempo, il napoletano Salvatore Viganò. A tutt'oggi non è chiaro che cosa determinò l'incontro di due personalità così diverse e perché Viganò si sia rivolto a un compositore estraneo a questo genere di committenza. Nell'ideazione di Viganò, Prometeo conduceva sul Parnaso due statue animate e le affidava ad Apollo, alle Muse, ad Anfione e Arione, a Orfeo e Pan perché le istruissero in tutte le forme d'arte (musica tragedia commedia danza): ne scaturiva un'articolazione in quadri distinti a ognuno dei quali dovevano corrispondere coreografie e musiche diverse. Il risultato, da parte di Viganò, fu geniale e innovativo, lontano dalla retorica neoclassica, con tratti di modernità che, secondo il critico

* Nell'ambito della mostra “Visioni del suono” ideata dall'Università degli Studi e dal Conservatorio Pollini di Padova, aperta fino al 18 luglio 2012 presso il Centro di Ateneo per i Musei dell'Orto Botanico patavino, è stato esposto il modellino dell'arca realizzata da Renzo Piano per il *Prometeo* di Luigi Nono.

musicale Carli Ballola, anticipano lo Stravinskij di *Apollo Musagete* e di *Orfeo* o il Petrassi della *Follia di Orlando*. La partitura beethoveniana si divide in sedici episodi più una *ouverture*; il musicista segue fedelmente la traccia di Viganò, componendo una musica pregevole ed elegante; la sua creatività inconfondibile si esprime in tutta la sua originalità nella celebre *ouverture*, eseguita spesso come pezzo a sé stante ed entrata stabilmente nel repertorio sinfonico beethoveniano¹. L'originalità del balletto è legata però soprattutto alla concezione drammaturgica e alla relativa coreografia (successivamente tuttavia Viganò ampliò il progetto, lo infarcì di altre musiche e coreografie, alterandone e guastandone l'input originario).

Altra realizzazione "diversa" è senz'altro il *Prometeo. Poema del fuoco* di Alexandr N. Skrjabin, composto per orchestra con piano ed eseguito per la prima volta a Mosca nel 1911. Come molti romantici anche Skrjabin aderisce al concetto wagneriano di *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte "totale" che fonde suoni e sensazioni visive: di fatto nel suo *Prometeo* la rappresentazione richiede la proiezione di luci colorate per cui il musicista aveva fissato, in uno schema, la corrispondenza con determinati accordi: ogni modulazione armonica ha una sua corrispondente "modulazione" cromatica². L'autore elabora uno stile molto personale e soggettivo e tuttavia si muove nella stessa direzione che, nello stesso periodo e indipendentemente l'uno dall'altro, stanno percorrendo il pittore Wassily Kandinsky e il musicista compositore Arnold Schönberg³.

Il 1911 è l'anno magico della svolta, il tempo in cui matura il tentativo di rivoluzionare il concetto di arte, di svincolarla da ogni genere di costrizione. Siamo nell'aura del *Blaue Reiter*.

Agli inizi del secolo, un cavaliere azzurro

La "ribellione" ha le sue prime manifestazioni nella pittura e nella musica. La coincidenza di idee è pressoché simultanea e trova espressione indipendente nelle elaborazioni teoriche e nelle sperimentazioni pratiche di Kandinsky e Schönberg. Il *Manuale di armonia* di Schönberg è del 1911 e *Lo spirituale nell'arte* di Kandinsky appare nel 1912. A questi saggi si legano i drammi sperimentali *La mano felice* del primo e *Il suono giallo* del secondo. Pittura e musica seguivano percorsi evolutivi strettamente legati: dissoluzione dell'oggetto, dissoluzione della tona-

¹ POGGI, VALLORA 1955, p. 169.

² Per un'analisi approfondita dell'opera di Skrjabin vedi Leonid Sabaneev in KANDINSKY E MARC 1912, pp. 97 ss.

³ STUCKENSCHMIDT 1969, p. 20. Kandinsky tuttavia giudica «elementare e univoco» il tentativo di Skrjabin, in quanto egli utilizza esclusivamente la "consonanza", cioè la ripetizione di un particolare effetto musicale in un corrispondente effetto pittorico (KANDINSKY 1952, p. 84; DI MILIA 2002, pp. 125 ss., vd. 128).

lità, emancipazione delle forme e dei colori, emancipazione della dissonanza. Fondamentale, da questo punto di vista, è la corrispondenza tra Kandinsky e Schönberg, in cui i due artisti si “riconoscono” l’uno nell’altro. In una lettera del 18.1.1911, Schönberg scrive: «Penso infatti che l’armonia del nostro tempo non debba essere ricercata attraverso una via “geometrica”, bensì attraverso una via rigorosamente antigeometrica, antilogica. Questa via è quella delle “dissonanze nell’arte”, dunque anche nella pittura come nella musica. E la dissonanza pittorica e musicale di “oggi” non è altro che la consonanza di “domani”»⁴.

In particolare, Kandinsky cercava il denominatore comune di tutte le arti, le loro interrelazioni, la “traducibilità” di un genere artistico in un altro. Con grande intraprendenza egli chiama a raccolta i rappresentanti delle arti per un’ardita revisione dell’arte in sé, e concepisce un manifesto programmatico che segni il rinnovamento, l’emancipazione, la ricerca della “verità” sopra la bellezza⁵.

Der Blaue Reiter, primo e unico numero di una rivista che non ebbe seguito, esce nel maggio del 1912 a Monaco, Piper & Co. Verlag, per le cure di Kandinsky e Franz Marc⁶. Contiene scritti di Franz Marc, August Macke, Thomas von Hartmann, Leonid Sabaneev e naturalmente più di un saggio di Kandinsky. Il contributo di Schönberg si intitola *Il rapporto con il testo* e rimane fondamentale proprio per la difficile soluzione della corrispondenza tra musica e parola. Ma, nel complesso, le teorie di Kandinsky non ricevono la piena adesione di Schönberg. Nonostante tutto egli è e sarà sempre diverso e seguirà con fermezza la sua personale evoluzione. E in questo suo essere contemporaneamente nel sistema e al di fuori di ogni sistema vi è qualcosa di unico e assoluto, ed è anche, sia pure su un altro piano, il filo rosso che lo lega a Luigi Nono.

Una nave in San Lorenzo

Il 22 settembre 1984, nella chiesa secolarizzata di San Lorenzo a Venezia viene rappresentata in prima assoluta l’opera *Prometeo. Tragedia dell’ascolto*, per soli coro e orchestra, musica di Luigi Nono, testi a cura di Massimo Cacciari, spazio musicale di Renzo Piano, regia delle luci di Emilio Vedova, direzione di Claudio Abbado, realizzazione informatica

⁴ SCHÖNBERG, KANDINSKY 1980, pp. 17-18. Vedi anche HAHL-KOCH 1980, pp. 197 ss.

⁵ HAHL-KOCH 1980, pp. 197 ss.

⁶ L’idea originaria di Kandinsky è documentata da una sua lettera a Franz Marc del 19 giugno 1911. Una seconda edizione dell’almanacco uscì nel 1914. Nel 1965, sempre per i tipi di Piper Verlag, l’opera, esaurita da tempo, fu riedita come il più significativo documento programmatico dell’arte del XX secolo. Nel 1984 venne pubblicata una nuova edizione tedesca, riveduta e corretta, a cura di Klaus Lankheit. La prima traduzione italiana, di Rosa Calzecchi Onesti, uscì nel 1967 (*Il cavaliere azzurro*, Bari, De Donato); nel 1988, per SE di Milano, venne pubblicata un’altra traduzione ad opera di Giuseppina Gozzini Calzecchi Onesti, basata sull’edizione tedesca del 1984.

a cura di Luigi Nono e Alvisse Vidolin, realizzazione *live electronics* dello Studio sperimentale di Friburgo (Luigi Nono e Hans Peter Haller). Un *parterre de rois* per un evento eccezionale, punto di arrivo di un lungo, tormentato cammino e nuovo inizio per la storia dell'evoluzione musicale e teatrale e per la tradizione del mito.

Il 25 settembre 1985 l'opera viene replicata alla Scala di Milano in una versione che presenta molte modifiche (in parte già compiute *in itinere* durante le prove a San Lorenzo) e che pertanto deve essere considerata definitiva. Ma che cosa c'è di definitivo in un'opera e, in generale, in ogni rappresentazione teatrale, musicale e non? Ogni evento richiede un "a capo" ad ogni riproposizione dello spettacolo: in particolare questo *Prometeo*, per la complessità dei fattori messi in gioco e le precise e lungamente meditate esigenze del compositore, deve essere reinventato ogni volta, ogni volta riadattato per l'ascolto (la tragedia è l'ascolto), e quindi rilanciato al di là dei suoi stessi confini sull'onda di una prosecuzione infinita.

Per molti aspetti, lo stesso evento veneziano è in sé irripetibile, tanto «da far seriamente dubitare che possa mai ripetersi altrove», come scriveva Massimo Mila all'indomani dell'eccezionale, storica "prima"⁷. È in *quel* luogo infatti che la convergenza tra musica letteratura arti visive e architettura (l'ideale del *Gesamtkunstwerk*) sembra trovare la sua realizzazione perfetta. «Venezia è un sistema complesso che offre quell'ascolto pluridimensionale di cui si ha bisogno... Venezia è un multiverso acustico assolutamente contrario al sistema egemone di trasmissione, di ascolto del suono a cui siamo abituati da secoli». «Io mi trovo adesso, pensando *Prometeo*, in una condizione particolarissima... io mi sento come se la mia testa fosse San Lorenzo... Mi sento occupare dallo spazio della chiesa di San Lorenzo, e dai suoi silenzi... e ascoltando tutto ciò cerco di trovare i suoni che possono leggere, scoprire quello spazio e quei silenzi, i suoni che poi diventeranno *Prometeo*»⁸.

A Venezia, in *quel* luogo, per *quel* *Prometeo*, Renzo Piano non realizza una scenografia, ma inventa uno "spazio musicale", un luogo-strumento subordinato al *suono*, che deve risultare dominante in assoluto e nello stesso tempo parte di un tutto, punto focale della convergenza concepita dal compositore. L'architetto immagina «qualcosa di simile a un violino, o meglio, a un liuto o a una mandola», uno strumento musicale, appunto, ma talmente grande da contenere dentro di sé l'intero spettacolo, pubblico compreso. Uno strumento in legno di enormi proporzioni che, per la materia, si ricollega idealmente agli strumenti del

⁷ MILA 2010b, pp. 318 ss.

⁸ NONO 1984b, pp. 30, 32.

passato – costruito con la stessa logica di questi: di fatto, una barca, una nave che Piano concepisce non finita, come un cantiere perpetuamente *in fieri* che riflette l'esigenza noniana di uno spazio mobile, non fisso, non perfetto, non irremovibile. La chiglia è incompiuta e la nave appare come perforata, per lasciar passare il suono senza rifletterlo. Così il suono raggiunge l'esterno, i muri della chiesa di San Lorenzo, in questo caso, oppure contenitori di altro genere, ma è chiaro che San Lorenzo agisce sulla nave incompiuta come nessun altro luogo e il suono riverbera al di là della chiesa stessa nella naturale polifonicità dell'ambiente veneziano (i suoni delle campane, il rumore dell'acqua...)⁹.

Nell'esperienza di San Lorenzo non solo il luogo diventa strumento piegato alle esigenze del suono e dell'ascolto, ma anche il colore – sulle orme di Skrjabin, Schönberg e Kandinsky – non è più simbolo di se stesso ma suono da ascoltare. «Per Prometeo abbiamo tentato di ascoltare il colore insieme al suono»¹⁰.

Spazio colore parola silenzio. E il suono che domina su tutto. Per comprendere questa realizzazione in tutta la sua innovativa complessità, è necessario fare un passo indietro e ripercorrere, brevemente, il cammino – difficile e tormentato – che ha condotto a questo *Prometeo*. Bisogna recuperare, per sommi capi, quella che Mila definisce la “linea Nono”.

Dalla bottega veneziana alla scuola di Darmstadt

L'apprendistato di Luigi Nono (nato a Venezia nel 1924) non segue un percorso accademico. È un *iter* particolare che riflette un tratto caratteristico della sua personalità: l'assoluta indipendenza del suo essere musicista, la padronanza della tecnica compositiva, al di là e al di sopra di ogni influenza e di ogni scuola. Ciò non esclude affatto lo stretto rapporto con la tradizione, ma nel suo caso l'“allusione necessaria” diventa il mezzo per distruggere l'allusione stessa riportandola a nuova vita nel nuovo modo di “essere nella musica”. D'altronde il confronto con il passato per elaborare il linguaggio musicale del presente era alla base delle teorie di Gian Francesco Malipiero, che può essere considerato il capostipite della nuova scuola veneziana, anche se fu, come dice Mila, «il più irregolare dei maestri».

«Innestandosi col passato si vive» scriveva Malipiero a Nono. Da lui gli allievi Bruno Maderna e Nono stesso ereditarono, oltre a questo concetto fondamentale, la coscienza di una missione: «missione di combattimento contro i regimi culturali di tutti i tempi, e di spasimo per

⁹ PIANO 1984, pp. 55 ss.

¹⁰ CACCIARI 1984a, p. 27.

la ricerca di alterità virtuose, da trovare fuori, lontano nel tempo, nello spazio e nel contesto sociale, da ogni esperienza concreta, abitudinaria, borghese»¹¹. Non l'impegno civile, che fu fondamentale soprattutto per Nono, ma che esulava dagli interessi di Malipiero. Questo singolare personaggio, maestro *sui generis*, non impone ma suggerisce, si isola ma spinge i suoi allievi altrove, soprattutto li affida al magistero di Hermann Scherchen proiettandoli quindi nell'universo avanguardistico della Neue Musik, destinazione la scuola di Darmstadt dove si raccolgono gli epigoni della grande scuola di Vienna. Nonostante l'ampliamento dell'esperienza e i contatti fecondi con la musica di "fuori", è probabile che sia proprio l'ironico scetticismo di Malipiero a preservare gli allievi da un'adesione troppo dipendente, per cui la loro identità creativa rimarrà sempre e comunque «del tutto senza patria, apolide»¹².

L'immissione della "bottega veneziana" nell'aura della scuola musicale viennese, l'approfondimento del magistero della triade famosa, costituita anche in questo caso da un maestro e due allievi – Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg – è tuttavia determinante. La nuova poetica, che esalta la centralità del suono, diventa premessa irrinunciabile anche per gli adepti "stranieri".

L'esperienza di Darmstadt unisce e poi divide gli eredi della scuola viennese (Boulez, Stockhausen, Pousseur) e, da un certo punto di vista, disgiunge anche i cammini di Maderna e Nono (ma non incrina di certo la loro comune "anima di base"). Nella diaspora ideologica che si consuma a Darmstadt, ciò a cui Nono si attiene – sempre nel suo modo indipendente e intimamente libero – è il magistero di Schönberg, in cui ritrova anche le tracce del rigore tradizionalista di Malipiero. «Uno dei compiti più nobili della teoria – scriveva Schönberg nel suo *Manuale di armonia* – è di sorvegliare l'amore per il passato e di aprire, nello stesso tempo, lo sguardo verso il futuro: in tal modo essa può essere storica»¹³. E in una lettera a Webern, il 22 gennaio 1931, in relazione ai corsi che quest'ultimo doveva tenere a Mondsee: «L'unica cosa che vorrei raccomandarti è di disporre le analisi (mediante la scelta delle opere) in modo che possa risulterne lo sviluppo verso la composizione dodecafonica. Quindi, p.e., i Fiamminghi, Bach per il contrappunto, Mozart per la struttura delle frasi e anche dei temi, Beethoven, ma anche Bach, per la transizione, Brahms ed event. Mahler per le molteplici variazioni e implicazioni degli esiti finali»¹⁴.

Commenta, a conclusione, Glenn Gould: «Per lui era semplicemente

¹¹ MORELLI 2005, p. 112.

¹² MORELLI 2005, p. 113; vd. anche *Ricordo di due musicisti*, in NONO 2007a, pp. 195-197.

¹³ SCHÖNBERG 1911, vol. I, p. 37.

¹⁴ SCHÖNBERG 1958, p. 158.

impossibile tagliare i ponti con il passato: aveva bisogno di mantenere vivi dei legami per poter andare avanti nella sua esplorazione del territorio sconosciuto della dodecafonìa»¹⁵.

Alla tecnica dodecafonica di “colore” schönberghiano Nono unisce poi l'esaltante esperienza tecnologica della musica elettronica (dalle sperimentazioni di Luciano Berio e Bruno Maderna nello Studio di fonologia musicale della RAI di Milano fondato da Berio nel 1954 – allo studio sperimentale di Friburgo diretto da Hans Peter Haller).

Sono queste le fondamenta su cui viene costruito *Prometeo*.

Verso Prometeo

La produzione di Luigi Nono è segnata dall'inquietudine di una ricerca perenne e quindi ogni tappa segna una posizione raggiunta e già in via di superamento, in un processo che non è di sterile sperimentazione ma di necessaria e inarrestabile evoluzione.

Il cammino che porta a *Prometeo* è segnato da “azioni” teatrali che rappresentano questo continuo divenire della sua concezione drammaturgica. Ci soffermiamo solo su due di queste.

Intolleranza 60 (sul tema, appunto, dell'intolleranza) nasce da una proposta di Angelo Maria Ripellino, è un'azione scenica in due parti per soli orchestra e nastro magnetico. In essa Carlo Giulio Argan coglie subito il legame con la tragedia greca in quanto «dramma visivo e sonoro totale che, trattando i grandi temi della lotta politica, esprime la dialettica tra pubblico e privato»¹⁶. *Intolleranza* presenta tutte le caratteristiche della “linea Nono”: episodi molteplici montati su testi molteplici (Brecht, Eluard, Majakovskij, Sartre, Ripellino ecc.) – quindi frammentazione – rifiuto della scena fissa, uso di pannelli, proiezioni, collage, fotomontaggi, giochi di luci e di colori. In questa azione scenica si evidenzia più che mai il superamento del teatro ottocentesco e del suo tradizionale libretto d'opera. «Il rifiuto del libretto d'opera corrispondeva al più drastico rifiuto del melodramma, basato sul rapporto naturalistico canto-musica [...] Era necessario agire nella storia operando la stessa frattura “progressista” dell'*Orfeo* (1607) di Claudio Monteverdi e di *Il prigioniero* (1943-1948) di Luigi Dallapiccola»¹⁷.

¹⁵ GOULD 1974, p. 64.

¹⁶ Vd. RAMAZZOTTI 2007, p. 81; In generale il saggio è notevole per completezza, ricchezza di informazioni, acutezza delle analisi. Comprende preziose appendici che contengono: *Tre interviste inedite a Luigi Nono* (pp. 219 ss.), *Due lettere inedite di Luigi Nono a Giuseppe Ungaretti* (pp. 241 ss.), il Catalogo delle opere, Discografia e filmografia, Bibliografia esaustiva a cui si rinvia per ogni approfondimento.

¹⁷ RAMAZZOTTI 2007, p. 76. A proposito di Wagner, Kandinsky osserva che egli «usò la parola come mezzo narrativo [...] ma non creò un ambiente adatto a questo scopo, perché di norma le parole vengono sopraffatte dall'orchestra [...] Ma già il tentativo di spezzare la tessitura ininterrotta del canto inflisse un colpo efficace alla pretesa “unitaria”, anche se lasciò intatto lo svolgimento es-

Al gran sole carico d'amore (tema-base: la Comune di Parigi del 1871), azione scenica in due parti per soli, piccolo e grande coro, orchestra e nastro magnetico, viene compiuta tra il 1972-1974, eseguita nel 1975, rielaborata in una nuova versione e ripresentata nel 1977. I testi sono di Brecht, Fidel Castro, Ernesto "Che" Guevara, Gorkij, Gramsci, Lenin, Marx, Pavese, Rimbaud... La composizione accentua le caratteristiche di frammentarietà dei testi e degli episodi, con un orientamento marcato verso il frammento sonoro. Durante la lavorazione di quest'opera, Nono ha già la mente rivolta al *Prometeo*.

È opinione diffusa che, dopo *Al gran sole*, Nono affronti una crisi che lo allontana dai contenuti esplicitamente politici e lo porta alla valorizzazione degli elementi simbolici che trascendono la storia.

Prometeo matura in un'atmosfera di profonda meditazione e di feconde discussioni con il filosofo Massimo Cacciari. Alle spalle ci sono tutte le esperienze del "prima" e dell' "altrove", ma il crogiuolo è squisitamente veneziano, l'aura è densa di passato e di un futuro tutto da definire. È un ritorno. È un inizio. Il volume *Verso Prometeo*, a cura di Massimo Cacciari, edito da Ricordi nel 1984 (dunque in concomitanza con l'evento di San Lorenzo), raccoglie le testimonianze di un "cammino senza strade", "un cammino che si fa camminando", e offre i materiali tecnici, letterari e metafisici da cui ha origine la nuova opera; dai frammenti di diari di Nono al saggio di Cacciari sulla "tragedia dell'ascolto", dalla conversazione Nono-Cacciari-Bertaggia all'intervento di Hans Peter Halle sulla tecnica del *live electronics* di Friburgo, dalle riflessioni di Renzo Piano sullo spazio musicale per *Prometeo* (su cui mi sono già soffermata) al testo elaborato da Cacciari unendo la sua concezione del mito al pensiero e alle esigenze dell'amico: un mondo di creatività in ottanta preziosissime pagine.

Per quanto riguarda Nono, la linea appare definita: centralità del suono, sviscerato in tutte le sue sfumature e nelle pieghe più nascoste che l'uso dell'elettronica può scoprire e rivelare; frammentazione della forma musicale, trasfigurazione sonora del testo. Il suono, soprattutto, condiziona l'insieme, lo ingloba senza tuttavia sminuirlo e soffocarlo: e questo, i collaboratori di Nono nell'impresa del *Prometeo* l'avevano capito e accettato. In questo senso, l'apporto di Cacciari è unico ed eccezionale. Alla frammentazione della struttura musicale egli risponde con frammenti di testi (filosofici e lirici, antichi e moderni) non più assemblati a collage ma composti con valenza metafisica in funzione del suono. Il testo letterario non è più tale in quanto diventa, è, musica.

teriore»; cfr. KANDINSKY-MARC [1912], 1988, p. 167 (una prima traduzione italiana è quella del 1967, Bari, De Donato).

Sulla scia di Hölderlin (isolare la parola per cogliere il suono verbale), di Rilke (le parole sono immagini sonore da “ascoltare”) e soprattutto dello stesso Schönberg¹⁸, Cacciari ricrea la parola in funzione del suono. «Ciò che si incontra e confligge, ciò che “accade”, ciò che “diviene” è suono soltanto», e ancora: «La parola è sempre ostacolo al suono, per interagire con la musica deve recuperare la sua più segreta anima vocalica»¹⁹. Torna alla mente l’affermazione di Kandinsky: la parola è un suono interiore.

Per il testo elaborato da Cacciari, Mila parla di «indiscutibile bellezza poetica»²⁰. Ma non si tratta solo di questo: è chiaro che il contrappunto di voci creato dai frammenti (da Eschilo a Benjamin, in italiano greco tedesco) assume valore simbolico universale e crea un corale a sé stante, di compiuta bellezza. Ma occorre sottolineare l’obiettivo raggiunto, la trasfigurazione auspicata da Schönberg, la parola che si mimetizza e diventa suono ritmo e accento, ripetizione, variazione, eco. Osserva ancora Mila nello stesso articolo: «È vero che Cacciari, ponendo a servizio di Nono la sua cultura nella scelta dei testi classici per l’edificazione del mito di Prometeo, lo indirizza verso altezze spirituali ai confini del misticismo e della trascendenza, eppure è proprio Cacciari a insistere sulla assolutizzazione del suono, sulla sua trasformazione e mobilità nello spazio e sulla sua dialettica col silenzio»²¹. Poiché il dramma si fa suono, la tragedia è “dell’ascolto”. Dice Nono: «Malipiero ha avuto il merito di indicare la necessità dell’ascolto della musica del ’500 e lo studio dei trattatisti. Ma egli non seppe proporre nel contempo un modo rinnovato di ascolto della musica»²². Ascoltare, *akouein*. Cacciari rivendica, con Nono, la necessità di una civiltà dell’*akouein* che si contrapponga a quella imperante dell’*idéin*. «Tutta la nostra civiltà è l’apice di un’avventura che proclama e attua il predominio del vedere sull’ascoltare. È una civiltà dominata dall’*idéin*, dal sapere come *idéin*... Schönberg lo sapeva bene! Alla logica eidetica, al Dio della rivelazione incarnata, scandalosamente si contrappone l’“Ascoltami, Israele!”»²³.

La poetica dell’ascolto assoluto ingloba – accanto alla semantica acu-

¹⁸ Luigi Rognoni scrive che Schönberg «affrontò tutta la problematica del linguaggio musicale, sia nella sua autonomia semantica e strutturale, sia nel suo rapporto con la “parola” che interiorizzandosi nella voce musicale diviene messaggio». E aggiunge ancora «La *Sprechstimme* schoenbergiana è una diretta conseguenza del declamato wagneriano, ma va oltre: essa tende alla trascendenza del linguaggio parlato... per conferire alla parola valore di struttura musicale. Al concetto di *Sprechmelodie* (che già si afferma ne *La mano felice* e si attua pienamente nel *Pierrot lunaire*...), va collegato quello della *Klangfarbenmelodie* che si pone in stretta funzione “espressiva” nel rapporto fra musica e parola» (ROGNONI 1966, p. 251).

¹⁹ CACCIARI 1984b, pp. 20-21.

²⁰ MILA 2010b, p. 317.

²¹ MILA 2010d, p. 331.

²² NONO 1984b, p. 28.

²³ CACCIARI 1984b, pp. 25-27.

stica – la poetica del silenzio. Nel *saper ascoltare* è incluso anche l’ascolto del silenzio («la più straordinaria potenza di ascolto» secondo Cacciari), dove il silenzio, ovviamente, non è assenza di suono ma presenza di inudibili voci, «infiniti respiri» (Nono), dove la massima tensione è nelle pause tra suono e suono. «I silenzi – osservava Giorgio Manganelli – funzionano esattamente come le note musicali. Non sono un’altra cosa. Non sono una interruzione o uno iato, né uno spazio: sono una nota particolare il cui grado è caratterizzato dal manifestarsi come assenza», e ancora «l’alone del silenzio è in qualche modo protettivo, in qualche modo più intenso e portante nei confronti della nota»²⁴.



Altra componente fondamentale per la comprensione del dramma è infine il concetto di *possibilità*. Se la scuola di Darmstadt rischiava di isterilirsi nel predominio del “principio seriale” – Nono si attiene invece alla «dimensione di possibilità dell’*ars combinatoria* di Schönberg». Cacciari ricorda l’affermazione di Schönberg nelle prime pagine della *Harmonielehre*: «Io indico i possibili». E Nono ribadisce: «In Webern è continuamente possibilità. Costante apertura di costellazioni di Possibilità», e ricorda la sesta di Mahler e il *Tristano* di Wagner che «non finisce, non termina mai nemmeno con lo svanire della musica scritta» e dove «le voci non sono più voci, il testo non è più testo: dove tutto è suono, ma suono combinato da un Wagner che cerca, anche lui!, un’altra profondità, un’altra dimensione»²⁵. Ricordiamo ancora una volta Kandinsky: «Gli accordi “leciti” e “illeciti”, lo scontro di colori diversi... l’emergere di un suono, il precisarsi o il dissolversi di una macchia, la definizione grafica dei suoi contorni, il suo dilagare, il fluire dei colori ecc. suggeriscono una serie infinita di possibilità pittoriche (= cromatiche)»²⁶. Il possibile «che resiste anche oltre il finito e si fa ascoltare nel silenzio», gli «infiniti possibili» che dilatano l’orizzonte del compositore-ascoltatore, investono in pieno anche la realizzazione del *Prometeo*. «Con chiarezza sperimento che non mi è più sufficiente pensare e sentire come finora ho pensato e sentito, ancora in *Das atmende Klarsein* e in *Gelidi mostri*. Il tipo di relazioni che si sono allora stabilite tra i suoni, lo spazio che determinava quelle composizioni, lo spazio che si faceva ascoltare e mi faceva ascoltare: sento che tutto ciò è ancora infinitamente limitato, *non basta a Prometeo!*»²⁷.

²⁴ TERNI 2001, pp. 46-47. Sul tema del silenzio si ricordi anche l’ampia digressione di Nono nell’intervista con Enzo Restagno, in RESTAGNO 1987, pp. 16-17.

²⁵ NONO 1984b, p. 34.

²⁶ KANDINSKY 1952, p. 75.

²⁷ NONO 1984b, p. 37.

«Non basta a Prometeo»

Alla fine, come si presenta quest'opera, meta lungamente sognata, al limite, appunto, del possibile? Nel volumetto pubblicato dal Teatro alla Scala per la seconda rappresentazione assoluta del *Prometeo*, Iürg Stenzl traccia una *Guida all'ascolto*, da cui ricaviamo, in una specie di riassunto molto ridotto, le linee portanti della struttura²⁸.

Il *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, per soli, coro, gruppi d'orchestra, gruppi di strumenti e voci parlanti, inizia con un *Prologo* di circa venti minuti, in cui le voci, appena percepibili, dicono il testo greco – è la cosmogonia di Esiodo – accompagnati da un gioco di strumenti soli, molto lenti, da un “coro lontanissimo”, da gruppi d'orchestra e solisti accompagnati dal coro, che suonano tempi diversi.

Seguono cinque *Isole*, due *Interludi*, due *Stasimi*, due *Gruppi di tre voci*, variamente distribuiti.

La prima *Isola* (28 minuti ca.) si basa su un trio d'archi, lento e appena udibile, ricoperto a intervalli regolari dai gruppi di orchestra. Il testo letterario (costituito dal racconto di Prometeo, le sue azioni, il castigo ecc.) non è stato musicato né viene letto: è scritto qua e là nel testo musicale dei gruppi d'orchestra e degli archi. Ad esso “rispondono” gli strumenti, i silenzi, le pause.

Nella seconda *Isola* (quindici minuti ca.), le parole di Io e di Prometeo si sovrappongono e si alternano, accompagnate da gruppi vocali-strumentali, con un coro comune; fanno parte di questa seconda isola un frammento del *Schicksalslied* di Hölderlin, recitato e cantato ma in realtà azzerato dal concorso di elettronica analogica (apparecchi di ritardo, filtri ecc.) che fonde tutto in un coro; segue lo *Stasimo* primo, cinque minuti di pezzi corti in cui i tempi variano, cantanti e gruppi d'orchestra cantano e suonano insieme, vi è un coro con “ricordi lontanissimi” ecc.

Il primo *Interludio*, di otto minuti ca., si basa su alcuni versi del “Maestro del Gioco” di Benjamin e segna una svolta nell'ambito del dramma: suono e canto si svolgono ai limiti dell'udibilità, è un movimento in pianissimo, senza contrasti drammatici, che parla della «debole forza messianica» (Benjamin). Segue:

Tre Voci A (venti minuti ca.) dove tre solisti cantano frammenti del “Maestro del Gioco” (VII, VIII, IX) accompagnati dagli archi in un continuo sonoro drammaticamente amplificato da computer e apparecchi di ritardo. All'inizio e alla fine risuona l'invito: «Ascolta!».

La *Terza, Quarta, Quinta Isola* hanno una durata di venti-venticinqueminuti e sono caratterizzate da una frammentazione continua, dove ognuna delle parti ha un suo organico, con rapporti fra cantanti e

²⁸ NONO, CACCIARI, PIANO 1985, pp. 14 ss.

strumentisti completamente diversi.

Con *Tre Voci B* si torna, per sette minuti circa, al “Maestro del Gioco”: i frammenti X, XI, XII si danno il cambio in tre tempi cui corrispondono tre livelli dinamici (pianissimo, piano, fortissimo) che a loro volta corrispondono a tre tipi di movimenti sonori nello spazio (statico, poco mosso, molto mosso). Si collega al primo *Interludio* per la triplice evocazione de «la debole forza...».

L'Interludio Secondo fa giocare per cinque minuti i gruppi di strumenti a organico identico, in tutti i pianissimi possibili, con otto diversi tempi che si ripetono.

Conclude l'opera lo *Stasimo Secondo*, in cui gli strumenti raddoppiano per gran parte i singoli suoni dei cantanti. Il “nuovo” è qui rappresentato dalla fusione tra la continuità melodica e una scrittura frammentata. Il testo che, tranne per 7 versi, è musicato, parla di un “nuovo Prometeo”. Apre molteplici vie... ma vi è anche un’eco lontanissima” verso Prometeo, incatenato alla roccia...

Prometeo e il suo mito

«Possono, tali frammenti, sostenere un'opera?» si chiede Mila all'indomani della prima. E si risponde: «Nono l'ha fatto. Si è buttato alle spalle ogni regola di sintassi del discorso musicale e ha prodotto una fascia di polifonia vocale, strumentale, elettronica... dove il frequente stilema del salto ascendente di ottava sembra quasi sancire un'irriducibile aspirazione all'empireo»²⁹. Sul carattere della composizione Mila non ha dubbi: «È un dramma del suono... un'azione sacra di nessuna religione, né prometeica né ebraica né cristiana, bensì un'azione che si svolge nelle interne fibre del suono»³⁰.

Ma allora, che ne è di Prometeo? Dove porta il misticismo di cui Cacciari avvolge il mitico personaggio cui conferisce l'aura biblica del progenitore? E soprattutto, che cosa rimane della figura del titano ribelle, tramandata da una tradizione conservatrice e tenace, il protettore dell'umanità, l'eroe del progresso, la vittima di Zeus, il Cristo in croce dell'era romantica? Niente più che un corpo gigantesco e pesante, inchiodato, oltre che alla rupe, anche dall'assenza di ritmo e melodia: un “bestione sonoro” cui resta solo il respiro e nessun'altra forma di comunicazione. Questa è l'opinione di Massimo Mila, il quale non si perita di affermare che «si ha l'impressione che a Nono di Prometeo, ribelle che sia o cosmicamente integrato, non gliene importi niente»³¹.

Se la tragedia dell'ascolto porta davvero a questo, allora si può dire che

²⁹ MILA 2010b, p. 319.

³⁰ MILA 2010b, p. 318. Mila usa anche il termine “oratorio”, che non può non richiamare alla mente *La scala di Giacobbe* di Arnold Schönberg.

³¹ MILA 2010b, p. 317; vd. anche MILA 2010d, p. 332-333.

Prometeo non ha «nulla a che fare con Prometeo».

Eppure. Torniamo alla partitura, agli “echi lontanissimi”, ai richiami e poi al “nuovo Prometeo”, alle “molteplici vie”. Ascoltiamo quanto dice Nono stesso in una delle tre interviste inedite pubblicate nel saggio di Marinella Ramazzotti.

Il mito di Prometeo viene completamente rovesciato... l'operazione [di Cacciari] non conduce assolutamente al Prometeo classico, ma vuole essere l'essenza di una ricerca senza fine... Questo Prometeo riassume l'immagine di un uomo che ha l'ansia perenne di nuove terre e frontiere. Un Wanderer... che ha dentro di sé il massimo dell'inquietudine e il massimo dell'incertezza, il massimo della sperimentazione in tutte le direzioni³².

E anche se Nono, chiudendo il cerchio prezioso della sua fraterna amicizia con Bruno Maderna, attribuisce all'amico scomparso il carattere di questo “nuovo Prometeo”, in realtà è di se stesso che parla, è lui l'uomo inquieto, votato alla ricerca perenne. Lo riflettono anche le sue ultime opere, *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più caminantes* (1988-1989) e il trittico dei *caminantes* (1986-1987; 1987; 1989), ispirato al malinconico ritornello che titola una delle composizioni (*No hay caminos, hay que caminar*, versione leggermente distorta ma suggestiva di un verso di Antonio Machado scritto sul muro di un monastero francescano a Toledo) – opere che, nell'oscillare tra nostalgia del passato e fede nel futuro, riconfermano tuttavia la necessità di continuare la ricerca in un deserto privo di strade segnate.

L'estremo messaggio di Nono (il compositore muore prematuramente nel 1990)³³ è perfettamente coerente con il suo carattere e le sue scelte. L'indefinito ma tenace cammino alla ricerca di “nuove terre e frontiere” si riflette in questo Prometeo, novello Wanderer in cui alla memoria schubertiana si sovrappongono con forza i modelli filosofici di Nietzsche e Benjamin³⁴: un Prometeo incatenato e tuttavia in moto perpetuo, *caminante* sospinto dalla “disperata speranza” degli infiniti possibili. Il mito, decostruito in musica e drammatizzato in suono, è di fatto rovesciato.

Ma il suono è anche parola, spazio, colore e luce. È silenzio, ricordo, nostalgia. È trasgressione e ricerca senza fine. È *mito*.

³² RAMAZZOTTI 2007, pp. 219 ss.

³³ VIOLANTE 2009 ricorda che nel 1991 Mario Messinis portò a Gibellina il *Prometeo* di Nono e nel 1992 le *Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari*.

³⁴ Vd. ancora RESTAGNO 1987, pp. 70-72.

ABSTRACT

This essay briefly focuses on the première of the opera Prometeo. Tragedia dell'ascolto (composer Luigi Nono, together with the philosopher Massimo Cacciari), first performed in Venice, on September 22nd, 1984. It contains some considerations on the reception of Prometheus' ancient myth as reused by Nono and Cacciari in their work, mixing words and music.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

La Nuova Musica da tempo non è più nuova, e una bibliografia notevole è a disposizione di chi vuole studiare, imparare, 'ascoltare'. Per Luigi Nono non si può che rinviare all'Archivio Luigi Nono fondato nel 1993 per iniziativa di Nuria Schönberg Nono e delle figlie Silvia e Serena Bastiana Nono, allo scopo di raccogliere e conservare il lascito del compositore. La sede dell'Archivio è a Venezia, Giudecca 795. I saggi di Massimo Cacciari sono universalmente noti: in questo caso mi limiterò a indicare gli scritti legati alla collaborazione con Nono e all'avventura/impresa del *Prometeo*. Indicherò, in ordine alfabetico, oltre ai testi citati, anche quelli che mi hanno particolarmente colpito e dai quali ho appreso molto nel corso degli anni. Ad essi, e a molti altri non ricordati, va la mia riconoscenza. Perché la bibliografia non è un astratto elenco di titoli, ma una scuola di apprendimento, e va ringraziata per l'apporto generosamente offerto al desiderio di conoscere.

ABBADO 1985

C. Abbado, *Il nuovo Prometeo*, in NONO, CACCIARI, PIANO 1985, p. 8.

ARGAN 1961

G. Carlo Argan, "Intolleranza 60" e il teatro d'avanguardia, in «Avanti!», 18 maggio 1961, ora in RAMAZZOTTI 2007, pp. 81-82.

BARTOCCI, ODIFREDDI 2011

C. Bartocci, Piergiorgio Odifreddi (a cura di), *La matematica. Suoni forme parole*, vol. III, Torino, Einaudi, 2011.

BORTOLOTTO 1969

M. Bortolotto, *Fase seconda. Studi sulla nuova musica*, Torino, Einaudi, 1969.

CACCIARI 1984a

M. Cacciari, *Verso Prometeo*. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Bertaggia, in NONO 1984a, pp. 23 ss.

CACCIARI 1984b

M. Cacciari, *Verso Prometeo, tragedia dell'ascolto*, in NONO 1984a, pp. 17 ss.

CACCIARI 1984c

M. Cacciari, *Prometheus*, in NONO 1984a, pp. 63 ss.

CACCIARI, NONO 1985

M. Cacciari, L. Nono, *L'itinerario di Prometeo*, in NONO, CACCIARI, PIANO 1985, pp. 6-7.

CAGE 1971

J. Cage, *Silenzio* (antologia da *Silence* e *A Year from Monday*, 1939, 1963), Milano, Feltrinelli, 1971; di recente un'edizione integrale di *Silenzio* è stata pubblicata nella traduzione di G. Carlotti (Milano, ShaKe, 2010).

CURI 2000

U. Curi, *Figure della duplicità*, Milano, Feltrinelli, 2000.

CURI 2008

U. Curi, *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche*, Milano, Bollati Boringhieri, 2008 (in particolare pp. 110 ss.: *Amor mortis. Il destino dell'uomo nel Prometeo incatenato*).

FURTWÄNGLER [1954], 1977

W. Furtwängler, *Suono e parola* [1954], Torino, Fogola, 1977.

DI MILIA 2002

G. Di Milia, *Vagare nell'opera di Kandinskij*, postfazione a Kandinsky 1975, pp. 125 ss.

GOULD [1974], 2001

G. Gould, *La serie Schönberg* [1974], Milano, Archinto, 2001.

HAHL-KOCH [1980], 2002

J. Hahl-Koch, *Kandinsky e Schönberg: documentazione di un'amicizia artistica*, postfazione a SCHÖNBERG, KANDINSKY [1980] 2002, pp. 195 ss.

HALLER 1985

H.P. Haller, *Spazio-Suono*, in NONO, CACCIARI, PIANO 1985, pp. 36 ss.

KANDISKY [1952], 2005

W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte* [1952, 1965], a cura di Elena Pontiggia, Milano, SE, 1989, 2005.

KANDINSKY [1975], 2002

W. Kandinsky, *Il suono giallo e altre composizioni sceniche* [1975], a cura di Gabriella Di Milia, Milano, Abscondita, 2002.

KANDINSKY-MARC [1912], 1988

W. Kandinsky, F. Marc, *Il cavaliere azzurro (Der Blaue Reiter, 1912)*, con scritti di F. Marc, A. Macke, A. Schönberg (*Il rapporto con il testo*, pp. 55 ss.), L. Sabaneev (*Il Prometeo di Skrjabin*, pp. 97 ss.), W. Kandinsky et al., nuova edizione riveduta e corretta sul testo tedesco del 1984 a cura di K. Lankheit, Milano, SE, 1988.

MILA 1976

M. Mila, *Maderna musicista europeo*, Torino, Einaudi, 1976 (questo saggio diede il via agli studi su Bruno Maderna).

MILA 2010a

M. Mila, *C'è un nuovo Nono. Viene dal passato*, in MILA E NONO 2010, pp. 315-316.

MILA 2010b

M. Mila, *L'Antiprometeo di Nono e Cacciari*, in MILA E NONO 2010, pp. 317 ss.

MILA 2010c

M. Mila, *Nel cuore di Nono, fra i suoni*, in MILA E NONO 2010, pp. 321 ss.

MILA 2010d

M. Mila, *Nono, la svolta*, in MILA E NONO 2010, pp. 324 ss.

MILA-NONO 2010

M. Mila, L. Nono, *Nulla di oscuro tra noi*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi. Lettere 1952-1988. Milano, il Saggiatore, 2010 (nella Appendice II il volume riproduce una selezione degli scritti di Massimo Mila su Luigi Nono, pp. 253 ss.).

MORELLI 2005

G. Morelli (a cura di), *La carica dei quodlibet. Carte diverse e alcune musiche inedite del Maestro Malipiero*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, «Studi di musica veneta. Archivio G.F. Malipiero. Studi» II. Firenze, Olschki 2005.

NONO 1984a

L. Nono, *Verso Prometeo*, a cura di M. Cacciari, Milano, Ricordi, 1984 (con scritti di Luigi Nono, Massimo Cacciari, Hans Peter Haller, Alvise Vidolin, Renzo Piano e una conversazione tra Nono e Cacciari raccolta da Michele Bertaggia).

NONO 1984b

L. Nono, *Verso Prometeo*. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Bertaggia, in NONO 1984a, pp. 23 ss.

NONO 1984c

L. Nono, *Verso Prometeo. Frammenti di diari*, in NONO 1984a, pp. 7 ss.

NONO 2007a

L. Nono, *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*, a cura di A.I. De Benedictis, V. Rizzardi, Milano, Saggiatore, 2007 (contiene, tra l'altro il testo di *Verso Prometeo. Frammenti di diari*).

NONO 2007b

L. Nono, *Tre interviste inedite*, in RAMAZZOTTI 2007, pp. 219 ss.

NONO, CACCIARI, PIANO 1985

Prometeo. Tragedia dell'ascolto. Nuova versione. Edizioni del Teatro alla Scala, 1985 (con scritti di Luigi Nono, Massimo Cacciari, Claudio Abbado, Jürg Stenzl, Hans Peter Haller, Renzo Piano, Alvisse Vidolin).

PADUANO 1985

G. Paduano, *Tristano e Isolda: e, questa dolce, piccola parola*, in «Intersezioni» I (1985), pp. 89-104.

PADUANO 2004

G. Paduano, *Morte della tragedia? (con una nota sull'Oedipus Rex di Stravinskij)*, in *La scena ritrovata: mitologie teatrali del Novecento*, a cura di D. Gambelli e F. Malcovati, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 15-42.

PAGNINI 1974

M. Pagnini, *Lingua e musica*, Bologna, Il Mulino, 1974.

PIANO 1984

R. Piano, *Prometeo: uno spazio per la musica*, in NONO 1984a, pp. 55 ss.

PIANO 1985

R. Piano, *La nave strumento*, in NONO, CACCIARI, PIANO 1985, pp. 50 ss.

POGGI-VALLORA 1955

A. Poggi, E. Vallora, *Beethoven*, Torino, Einaudi, 1955 (per la citazione di Carli Ballola vedi G. Carli Ballola, *Beethoven*, Milano, Accademia, 1967).

POUSSEUR 1974

H. Pousseur, *Musica, semantica, società* [1972], Milano, Bompiani, 1974.

RAMAZZOTTI 2007

M. Ramazzotti, *Luigi Nono*, Palermo, L'Epos, 2007 (con appendici che contengono: *Tre interviste inedite a Luigi Nono*, *Due lettere inedite di Luigi Nono a Giuseppe Ungaretti*, il Catalogo delle opere, Discografia e filmografia, Bibliografia esaustiva).

RESTAGNO 1987

E. Restagno (a cura di), *Nono*, Torino, E.D.T./Musica, 1987.

RILKE 1986

R.M. Rilke, *Lettere a un'amica veneziana*, Milano, Rosellina Archinto, 1986, pp. 7-8, citato in RAMAZZOTTI 2007, pp. 115-116.

ROGNONI 1966

L. Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale*, Bari, 1966.

SABANEEV 1988

L. Sabaneev, *Il Prometeo di Skrjabin*, in KANDINSKY E MARC [1912, 1984] 1988, pp. 97 ss.

SCHNEIDER 1976

M. Schneider, *Pietre che cantano*, Milano, Arché, 1976.

SCHÖNBERG [1911], 1963

A. Schönberg, *Manuale di armonia* [1911, 1922], a cura di Luigi Rognoni, voll. I e II, Milano, il Saggiatore, 1963.

SCHÖNBERG 1912

A. Schönberg, *Il rapporto con il testo*, in KANDINSKY-MARC 1912, pp. 55 ss.

SCHÖNBERG [1948a], 1997

A. Schönberg, *Funzioni strutturali dell'armonia* [1948], a cura di Luigi Rognoni, Milano, il Saggiatore, 1967, 1997.

SCHÖNBERG 1948b

A. Schönberg, *Testi poetici e drammatici, editi e inediti*, postfazione e note a cura di Luigi Rognoni, Milano, SE SRL, 1995.

SCHÖNBERG [1950], 1975

A. Schönberg, *Stile e idea* [1950], con un saggio di Luigi Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1960 (1975).

SCHÖNBERG [1958], 1969

A. Schönberg, *Lettere* [1958], Scelta e note di Erwin Stein, presentazione di Luigi Rognoni, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

SCHÖNBERG, KANDINSKY [1980], 2002

A. Schönberg, W. Kandinsky, *Musica e pittura. Lettere Testi Documenti* [1980], a cura di J. Hahl-Koch, Milano, SE, 2002.

STENZL 1985

J. Stenzl, *Prometeo. Nuova versione. Guida all'ascolto*, in NONO, CACCIARI, PIANO 1985, pp. 14 ss.

STUCKENSCHMIDT 1969

H.H. Stuckenschmidt, *La musica del XX secolo*, Milano, Mondadori, 1969.

TERNI 2001

P. Terni, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Palermo, Sellerio, 2001.

VIOLANTE 2009

P. Violante, *I papillons di Brahms*, Palermo, Sellerio 2009, pp. 12-13.

MARIANNE McDONALD

Classical Collisions: Winning and Losing in Reviving Greek Tragedy

An admiring homage to the memory of Umberto Albini

WHAT makes classical tragedy engage a modern audience? Too many translations in English use archaic language, once thought by translators «to maintain the dignity of a classic»¹. They often destroy it instead. Thank the goddesses, that is no longer the case, and many translations now speak to moderns in their vernaculars, striving in some cases at least to maintain the poetic proficiency of the originals. Every translation is a version, as the Italians well claimed: *traduttore, traditore*, «translator, traitor». Nevertheless, some translations strive to stay closer to the original, and in most cases that is the best approach. Literal translations usually fail because they neither approach the beauty of the original nor even the meaning. There is also the problem translating Greek tragedy not only into another language, but another culture and period.

Another form of translation is the production itself. By looking at various productions, one can summarize the main features that make Greek theatre come to life in modern times. This essay will concentrate on productions of Greek tragedy. The selection of plays may be eclectic, but the factors that make those dramas succeed or fail can be employed to stage new effective productions.

One way to destroy drama is that shown by many western performers in their attempt to imitate the ancient Greeks by using masks. In the West, many places do not have a living tradition of using the mask along with the body. The ancient Greek performances were usually held in large outdoor theatres that seated thousands, and the distance from the spectator certainly was one reason for them to use masks. Those audiences would hardly notice the facial expressions as well as modern audiences do in a small black box theatre a film close-up, or on a television screen.

An example of the misuse of masks in a modern production was Peter Hall's *Oedipus* plays at the National Theatre in London (1996). The

¹ See WALTON 2007.

masks showed moving tongues through the opening for the mouths that remained fixed. If one were seated close to the stage to see this production, the effect was almost hypnotic, and distracted from the words and acting. One audience member was heard leaving that production saying: «With productions like this, it is easy to understand why Greek tragedy is dead in modern times». Greek tragedy is not dead, but not every production succeeds in conveying the beauty and the brilliance of the originals. This had also been a problem with the use of masks in Tony Harrison's translation of the *Oresteia* also in a Peter Hall production (London National Theatre, 1981), and the video that William Arrowsmith made of the *Medea* in Greek (New York Greek Drama Company, 1959). Close-ups of masks that were filmed in the videos emphasized their static quality, but not how meaning is created through the body.

Western actors seldom have the training that actors have in traditional Japanese theatre that uses masks, or in the Balinese mask tradition in Topeng drama. Often the masks themselves are considered sacred in these traditions, and movement of the entire body working with the mask is essential. The Kathakali tradition of India, deftly used by Ariane Mnouchkine in *Les Atrides* (1990-1993), used makeup that creates the effect of a mask on the face². But we still could see facial expressions. Sometimes the merging of different traditions can give excellent results to the reincarnation of Greek tragedy. I think many Italian productions of Greek tragedy succeed in their use of body movement because they know the rich tradition of Commedia dell'arte and enjoy a culture that still prizes dance, as do many of the countries surrounding the Mediterranean.

Mnouchkine is an excellent example of a good theatre practitioner. In *Les Atrides*, she merged the *Oresteia* with *Iphigenia at Aulis*. This presented a feminist slant by showing what happened in the *Oresteia* based on the resentment of Clytemnestra following the slaughter of her child at Aulis to get winds for Agamemnon so he could fulfill his dream of power in conquering Troy. This victory was truly soaked in blood and eventually his own. Mnouchkine takes a feminist approach that viewed women as having the same power as men, albeit different, even when they did not have the same rights as men. She used the femininity of her actress playing Clytemnestra in *Les Atrides* as an additional weapon. Both cultural and sexual borders were elided in this thought-provoking production. Women wore pants and men wore long skirts, and then alternate. Clytemnestra went from skirts to pants when she decided to kill

² See McDONALD 1992a and 1992b.

Agamemnon. She became truly «man-hearted», or perhaps more accurately «a woman who thinks like a man», as Aeschylus described her. Mnouchkine not only used the Kathakali tradition through costumes and music, but her casting also merged India, Japan and the Middle East, Armenia and Brazil with France. This drama reflected globalism that is another rendition of the ancient classical theatre given new life in a postmodern pastiche. This production used music and dance from various traditions very effectively; the body becomes a new interpretive tool.

Like Martha Graham, who set her dance interpretation of *Clytemnestra* (1966) in a bullfighting ring, Mnouchkine set her *Les Atrides* in a bullfighting ring, with walls over which the actors energetically scrambled, or made dramatic appearances. The bullring became a crucible for crime and human passions. Mnouchkine saw the *Oresteia*, beginning with the events of Iphigenia's slaughter by her father, as a parable of vengeance. The gods themselves ordain that man must learn through suffering (*Agamemnon* 174-183)³:

Zeus, who showed man the path of knowledge,
Decreed he must learn through suffering;
He drips the pain of remembered sorrow
Into the hearts of sleepless men,
And even the unwilling gain understanding.
This is the violent grace of the gods,
Who sit on high like helmsmen,
Guiding the course of man.

Mnouchkine's use of costume also added dramatic commentary. The colors were primarily red and white, and black and gold. In the first plays, Agamemnon and Clytemnestra were both in black and Iphigenia, and the Chorus of young women in *Iphigenia* were all in white. One thought also of the Japanese who put on white when they were about to commit *hara-kiri*. It had the suggestion of innocence and purity. Cassandra, another young victim, was also dressed in white and played by the same actress (Nirupama Nityanandan) as Iphigenia, drew the parallel between young women victimized by Agamemnon. The chorus of slaves in the *Choephoroi* were dressed in black, and the palms of their hands were painted red, foreshadowing the blood they were saying should be spilt by Orestes and Electra to avenge their father. Red became black, then red again as the cycle of vengeance continued. Clytemnestra wore white in the *Eumenides* where she was a ghost.

³ McDONALD, WALTON 2007.

When Clytemnestra saw the young Cassandra, her husband's war prisoner, her expression showed that she also remembered her own daughter. Juliana Carneiro da Cunha played Clytemnestra and both she and Nityanandan draw on their own traditions for their dances (Brazil and India respectively). The doubling of actors also added commentary, as possibly did the originals, when the masked characters assumed different roles but their voice was the same.

Simon Abkarian (Armenian) played both Orestes and Agamemnon, so in this double role, Agamemnon was seen exacting his own vengeance as he also played his son who executed his mother. This was a good representation of *Ate*, or a family curse that is passed on generation after generation in an unending cycle of vengeance. The Armenian actor, who played both roles, was familiar with the notion of vengeance because of the Turkish holocaust of the Armenians. Orestes danced his own frenzied dance at the end of the *Choephoroi* to celebrate his killing his mother.

At the end of Mnouchkine's version of the first play in Aeschylus's *Oresteia*, Clytemnestra danced a frenzied dance of victory after she killed Agamemnon, and in doing so augments her exulting speech in which she described her rejoicing in Agamemnon's blood watering her like young flowers in spring, a sexual *jouissance* that brought renewed life. Da Cunha's dance resembled Christina Hoyos's mesmerizing dance in Carlos Saura's film *El Amor Brujo* (1986).

Madness joined the cycle of vengeance, as it always does. Each of the plays in *Les Atrides* ended with dogs barking. In the final play, *Eumenides*, those «kindly ones» looked like fierce bag ladies, followed by an angry pack of wolves/baboons with red eyes, who seemed to attack the audience at the end of the performance. It showed that man has truly descended to the level of animal, completing the cycle that Plato described if a man follows his own passions rather than being guided by reason and conscience. Plato compared this man to a charioteer with runaway horses (Plato, *Phaedrus* 253d-254), reason defeated by animals which if properly harnessed and guided could allow a person to ascend heights.

The resolution at the end of Aeschylus *Eumenides* is truly seen to be ambiguous. Peter Green pointed out:

[The Furies] sat demurely while a civic committee put fancy costumes on them, changed their name... and offered them a niche under the Acropolis. Then, the moment it was dark, they winged their way back to the place that it took aeons to remove them – the inner recesses of the human mind – and there they have remained ever since, defying all efforts to remove them⁴.

⁴ Quoted in ROSENMEYER 1982, p. 365.

Like Aeschylus, Mnouchkine's production showed that, as far as human nature is concerned, rational solutions are only temporary. This is different from many "optimistic" interpretations of the *Oresteia*, which like to see the ending as signifying a true resolution of the conflicts and a new stage in compromise reached by negotiation rather than violence. People advocating this are the same ones who embrace the idea that Greek tragedy was primarily to educate the Athenian citizen. If that were the case, not only would it limit great plays, it would also be a strange education.

Mnouchkine restored the ritual and awe of ancient Greek tragedy, and at the same time renewed it. Her audiences left with the experience of true catharsis as Aristotle described in his *Poetics*. Nietzsche added: the audience look at the serpents of Medusa in the reflection of tragedy, so they are not turned to stone by their own fears.

Cacoyannis in his film *Iphigenia* (1977) omitted Euripides' ending in which the messenger tells Clytemnestra that her daughter has been saved by Artemis who substituted a deer in her place: a speech that gives her cold comfort, and many scholars consider spurious. Mnouchkine's text is more faithful (trans. Pierre Judet dela Combe) to what survives in the Euripidean manuscript, and her Clytemnestra claims, as the original did, that this is probably a new lie from Agamemnon to falsely reassure her. It is obvious from the performance that it doesn't.

Peter Stein's production of the *Oresteia* was also brilliant and like Mnouchkine, he showed that the Furies couldn't be preserved or worshiped as historical artifacts. They will always be present in the history of mankind and with its passion for vengeance. His Furies at the end of the *Eumenides* were wrapped like mummies and put on shelves. When the audience thinks the drama is over, the mummies begin to twitch. A hand appears, and the wrappings begin to fall off as they come to life again. We see the cycle will begin again. Stein was also excellent in his use in the *Agamemnon* of a chorus of old men, who speak conversationally, with whom the audience can identify. They are not a stilted chorus who do not know how to speak together or how to move naturally, a fault that features particularly in many British productions of the classics.

Katie Mitchell, who directed the *Oresteia* (2000, Ted Hughes translation), like Mnouchkine, had a good actress, Anastasia Hille, who played on her femininity in setting a trap for Agamemnon. Mitchell featured ghosts, and it was effective to see Iphigenia return in each of the plays in the trilogy. Agamemnon's ghost also haunted the set. There were many interesting devices such as making the carpet out of little girl's dresses that Agamemnon walks on after he returns from Troy, reminding us

how he bought his victory with Iphigenia's blood. When a woman directs these ancient plays, they often have insights into female psychology that I find many male directors miss.

For example, one production that transformed Clytemnestra into a villain was Peter Meineck's interpretation of her for Aquila Theatre Company's *Agamemnon* (1992). The fault was mainly in direction and casting. His Clytemnestra, Antonia de Sancha (involved in the David Mellor scandal, besides porn films), was a masculine killing machine who resembled Arnold Schwarzenegger in his *Terminator* films, or Morticia in the *Addams Family* films. This Clytemnestra was tall and strong, shouted all her lines, and alienated the entire audience. No character in Greek tragedy should be totally demonized. Aristotle pointed this out in his *Poetics*: it is a fault to show someone who is monolithically wicked like Menelaus, in Euripides's *Orestes* (1454a 15). Many productions of *Antigone* do the same thing with Creon, turning him into a fascist monster, and as a result the play loses its rich ambiguity.

There are a number of versions, which claim to be based on ancient Greek tragedies, which fail in their simplistic approach, like Neil LaBute's *Bash: Latterday Plays* (2002), a series of monologues roughly based on *Iphigenia at Aulis*, *Medea* and the myth of *Orpheus*. Their leading characters bashed their victims in implausible and violent circumstances, and they had no redeeming or even credible qualities. Aristotle also claimed ancient Greek tragedy aroused emotions in their audience evoking pity and fear. In these demonizing melodramas there is no pity. The women are underappreciated and misunderstood. The shock value of gratuitous violence is something that also is absent from Greek ancient tragedy.

Sometimes Japanese and Chinese versions of the classics also lead to other disasters. Suzuki Tadashi, for example, in casting Caucasians not trained in the Japanese tradition of acting, demanded from them what cannot be learned in a short rehearsal period⁵. He also made the wrong selection of foreign actors, mistaking their obeying his commands for technique. On the other hand, his Japanese casting was impeccable and he staged many wonderful productions, showing how two theatrical traditions can merge. When he lost his fine actors, like Shiraishi Kayoko, whom he had at the beginning of his career, Suzuki's later plays did not meet the standards that he exhibited in his earlier productions, for example, *Trojan Women* (*Troia no onna*, 1974), which enacted the sufferings of the Japanese in post-Hiroshima Japan. Shiraishi played both Hecuba and Cassandra and could transform herself seamlessly from

⁵ McDONALD 2010.

an old woman into the younger through techniques she had borrowed from Kabuki. Later she also played an old woman who lost her husband in a nuclear disaster, a parallel to the Hecuba in this same production.

Suzuki's *Oedipus* (2000) eliminated much of the female presence, and one hardly even knew there was a Jocasta except for the text. His production could have been called "The Madness of Oedipus". This Oedipus is the opposite of the Sophoclean Oedipus whose downfall was that he trusted too much in his brilliant intellect. One has none of the sense of Oedipus's soaring human spirit that would not give up in spite of the fiercest slings and arrows that the gods could level against him. Suzuki succeeded in transforming this great character from ancient drama into a hopeless neurotic, more informed by Freud than Sophocles.

A Chinese company at the VIII International Meeting of Ancient Greek Drama held in Delphi, Greece (1995) wanted to show the equality of people as practiced in their country, and so for their chorus they raised the soles of some shoes, and lowered others so that everyone would be the same height. This homogeneity cut down on the drama, and in general the production values were naïve.

Another flawed approach to Greek tragedy results when the director overloads the drama with the visual rather than the verbal. One might understand this in a film, but hardly in a play. Greek tragedy uses words as a fine art: to substitute visual tropes and mute actors for words destroys the heart of Greek tragedy. An example was a production at another International Meeting of Ancient Greek Drama held in Delphi (1985): *Deaf Man Glance*, supposedly a version of Euripides's *Medea* by Robert Wilson. For over an hour, the audience watched a woman in a supposed kitchen bring her sleeping children a glass of milk as they slept; then, for over another hour the mother slowly walked to their room with a knife. This was a shortened "dramatic" version of a seven-hour video installation which Wilson called a "silent opera".

During a discussion of this work I asked Wilson: «What about Jason?». He became very irritated, and answered: «I think it's obvious». I still don't think it was obvious. I find Greek tragedy is dynamic drama that can be destroyed by what I see as self-indulgent fantasies by artists who should know better than to either rival or challenge the originals, rather than interpret them in a new effectively creative way that engages rather than bores audiences.

New plays are created that simply incorporate the classics as an additional device for telling the story that the playwright wants to tell⁶.

⁶ McDONALD 1983, 1992, 2001. We now have many books that discuss new versions of the classics, including an institute at the University of London dedicated to this study: Center for the Reception of Greece and Rome, Royal Holloway, where I gave the inaugural lecture (2009). My keynote

Versions vary. Nietzsche claimed that opera was based on ancient Greek tragedy. In addition, film brought its own magic to the classics.

The Greeks used music and dance in their ancient drama, and opera expanded that use, using the music as a new character, or a chorus that provides additional commentary. It is a pity that we do not know exactly how music was used in fifth-century BC drama, but we know that it was used, and modes had emotional content. Mute vases and manuscripts only give us clues. Opera took those clues and created new masterpieces, which I see as a valid way of conserving and transforming their immortality. Examples would be Richard Strauss's *Elektra* (1909), or Stravinsky's *Oedipus Rex* (1927) and Lee Breuer and Bob Telson's *Gospel at Colonus* 1983 to cite just three (McDonald 2001, 2002). *Gospel at Colonus* was an American opera based on the classics that used the Gospel music of the South, which afforded a way for blacks to assemble and express their feelings under slavery.

Some versions of Greek tragedy have a political thrust, such as those in Ireland and in South Africa, both of which reflect the abuses of colonial occupation. The Greeks themselves used them as protest; the performance of *Antigone* was banned in Greece under the military rule of the Junta in 1967-1974, but it still peeked out of hiding from time to time and secret performances took place.

Many political uses of this play have been very effective, witness Fugard's *The Island* in which a performance of *Antigone* is staged by political prisoners on South Africa's Robben Island, that brutal prison in which dissidents faced years of confinement. *The Island* showed prisoners performing *Antigone* for their guards, who didn't realize how they were being indicted for their abuses, but were simply amused at how clever these prisoners were. *The Island* itself also indicted South African audiences when it was performed during *apartheid*, that abusive system that had one law for whites and one for blacks that lasted from 1948 until the abolition of its final vestiges in 1991 led to that country's first democratic elections in 1994. The freedom fighter Nelson Mandela, who was elected the first black president of South Africa, enacted the role of Creon in one performance of *Antigone* that he gave in prison in 1971. *The Island* was something wholly new that just used the Sophoclean classic as a tool. The main drama was between two men surviving in a brutal prison. One was about to leave, and the other was facing life imprisonment: he was being buried in the tomb for the living, like *Antigone*, both in a rocky prison.

speech was called *Black Antigone and Gay Oedipus: Postcolonial Dramatic Legacies in the New South Africa* (McDONALD 2009). See also *The Return of Myth: Athol Fugard and the Classics* (McDONALD 2006).

My translation of *Antigone*, which was performed in Ireland in 1999 and directed by Athol Fugard, also delivered its own political protest with the cast composed of British and Irish actors. Antigone was played by an Irish actress born in Belfast who suffered from prejudice against the Catholic population. Luke Clancy in *The Times* of London concluded his review by saying:

But it is McDonald's text that is the star of the evening, lending the play plenty of punch without depending too heavily on anachronistic language. The translator's focus on the central ideas has an emotional clarity that is entirely seductive. There may be, Sophocles and McDonald whisper to anyone who will listen, a tremendous moral power in compromise.

Every Irish version of *Antigone* could be construed as a reminder of the defiance of the late Bobby Sands and other hunger strikers in Northern Ireland's Maze Prison in 1981. This play went on for runs in Greece and Vienna, with an all-Irish company, different from the mixed cast that Fugard used. The modern Greeks, having lived under Turkish occupation, and military juntas, also knew the value of the individual voice that pleaded for justice, and so Antigone had particular resonance for them. In Vienna, memories of Hitler were still alive, and Antigone aptly celebrates defiance of unjust brutality⁷. This play was performed in San Diego in 2005 and expressed the growing impatience with President Bush's invasion and occupation of Iraq. Antigone was dressed in a sweatshirt, fatigues and hiking boots and resembled Cindy Sheehan, the woman who became an anti-war protestor when her son was killed in Iraq. In the first chorus in which Thebes celebrates its victory over Argos, a large banner at the back of the set said "Mission Accomplished" to remind the audience of the banner Bush displayed as he delivered a speech celebrating the American "victory" in Iraq, standing on the U.S. aircraft carrier Abraham Lincoln. Jennifer Chung in *San Diego Arts* (May, 2005) celebrated the relevance of the classic when she said:

The drama shows the importance of compromise and balance between a government and its citizenry, between public good and personal needs. It reminds us, too, that we are never entirely powerless. And in these current political times of silence before authority, when dissenting voices are often branded as unpatriotic, the drama is as relevant today as it was nearly 2,500 years ago.

The enduring political life of the classics is a testament to the Greek

⁷ *Translating Antigone: Staging Anti-colonial Protests*, McDONALD 2007, pp. 1-15.

originals and a faithful rendition of their messages. Antigone shows up in venues around the world, just when she is needed. She is translated anew for the cultural spaces she visits. The best translations do not simply serve up literal word-by-word renderings to allow someone to master the original language, but rather serve the new contexts offered by directors, actors, and audiences.

An excellent use of classics is in Brian Friel's *Translations* (1981), which depicted the way the British humiliated the Irish by insisting on changing the Irish place names into an English the occupiers could understand. In that play, Hugh, an Irish schoolmaster, tells the British lieutenant when he asks him if he knows the poetry of Wordsworth: «Wordsworth? ... No. I'm afraid we're not familiar with your literature, Lieutenant. We feel closer to the warm Mediterranean. We tend to overlook your island»⁸. The play ends with a parallel between the British occupiers identified as the Trojans, and the Irish identified with the Tyrians in the kingdom of Dido in North Africa, Carthage. Carthage was indeed destroyed as Cato suggested, and Ireland was devastated by its years of occupation with the atrocities of Cromwell, and the potato famine that is said to have destroyed approximately one quarter of the population. Friel and Fugard both used the classics frequently to elucidate political situations in their respective countries.

Another successful play by Friel based on Greek tragedy is *Living Quarters, after Hippolytus* (1978). It shows Frank returning, as Theseus does in the Euripides play, to a shattered home, but in this case he, rather than the Hippolytus figure, Ben, commits suicide. This is a play about words, and lack of communication, something that figured prominently in the Northern Ireland peace talks with both sides not understanding each other. As Friel has said of his works: «I think that is how the political problem of this island is going to be solved. It's going to be solved by language in some kind of way... It's going to be solved by the recognition of what language means for us on this island», and even more so, understanding different usages of the same words⁹.

Lack of communication and misunderstandings were frequent in Greek tragedy as we see Medea speaking a language of the heart to Jason who answers her in pragmatic terms that show he misses the point:

JASON

Can't you understand? I didn't prefer the princess to you. As I said before. I only wanted to make you secure and happy. Then have royal children as brothers to those we had, and this way preserve our house for all time.

⁸ FRIEL 1996, p. 417.

⁹ Quoted in McDONALD 1998, p. 45.

MEDEA

I don't want a "happy" life that makes me miserable, no wealth that shreds my heart¹⁰.

Both Fugard's and Friel's use of the classics in their plays works not because they are so effective politically, but because of the human drama they depict. These are original plays written by masters of the dramatic medium. Fugard may demonize Creon since he is used to represent apartheid, and show Antigone as an unambiguous heroine because she represents the blacks fighting for freedom, but he only uses the classics as his grammar for the expression of the personal tragedy of the black characters who are in prison. It is this tragedy that touches the hearts of the audiences. Friel also knows how to keep action moving in his play, besides creating interesting and plausible characters. Both Friel and Fugard know how to engage the emotions of their audiences.

Another master of drama is Eugene O'Neill, whose *Mourning Becomes Electra* trilogy was so popular it played from October 1931 to March 1932 at the Guild Theatre in New York and was revived again and again in other theatres. The characterization, drama and language were worthy of the original Greek tragedy upon which it was based. Set in post-United States Civil War times, the dysfunctional family sets new records in misunderstandings.

Another use of Greek tragedy to replicate the post-civil war south was my translation of *Seven Against Thebes*, which was performed in 2010 at the University of California with bluegrass, gospel and mountain music reviving the backwoods of Kentucky in 1920 with feuds between the Hatfields and McCoys (the cast was multicultural, reflecting the racial and ethnic mixtures in the states). Political and historical contexts that speak to modern audiences can be very effective in setting ancient plays, if they do not overwhelm the ideas and text of the original.

Brendan Kennelly in his *Medea* uses Medea to express the thoughts of Ireland, and Jason, those of England¹¹. He underlines their misunderstanding of each other's words. Kennelly's *Medea* is also good, but he lacks a bit of the dramatic verve, which is somewhat typical of those Irish authors who specialize in poetry rather than writing for theatre. Kennelly has been criticized for his representation of women. But what he also does is show how women have been victimized in Irish society with drunken husbands not subject to the same constraints placed on women, whose aspirations were routinely condemned by the Catholic

¹⁰ McDonald's translation of Euripides' *Medea* performed at 6th at Penn theatre in 2007, in San Diego, directed by Ruff Yaeger.

¹¹ *The Irish and Greek Tragedy*, McDonald, p. 62, in McDONALD, WALTON 2002.

Church. In his preface Kennelly says he wrote his *Medea* in response to his experience of a woman spewing out her violent reproaches against the men who abused her. Both that woman and he were in an institution drying out from their alcoholism.

My versions of the classics regularly contain some political commentary. For instance, my version of Euripides's *Trojan Women* in 2000 was selected by Jack O'Brien, the director of the Old Globe theatre in San Diego, for production because he wanted a play written by a woman and directed by a woman, that featured mainly women, and argued for peace to usher in the millennium. As I composed Hecuba's speech to the captive women in response to their excited anticipation of new adventures and new places to see, I drew on my experience from talking to Irish prisoners who were tortured in prison for their part in fighting for their independence:

HECUBA

You stupid girls. Don't you know what's going to happen? You're headed for your master's bed, beaten if you get pregnant. You'll have the occasional bastard, and worse. There will be things you'll be asked to do to satisfy your "master's" taste. Prisoners are prisoners. Degradation is a sophisticated art. They want you to feel inferior. You end up believing you are. Humiliation. They take your clothes away, and make you stand in front of them for hours. If you fall, they beat you – turn you into an animal. That's the first stage. Break your spirit. Pride can be as dangerous as hope.

I can give you one bit of advice: let them do what they like but remember they are the animals, not you. Remember what it is to be a human being. A civilized human being.

Hang on to memory; it can save you. Your life and your humanity are precious treasures, and you must hoard and protect them well; draw on them when you need to.

My language is colloquial and my Talthybius suffers from post-traumatic stress. As he takes Cassandra off to General Agamemnon he says:

TALTHYBIUS

(*To Cassandra*).

If you weren't mad, I'd have to kill you! You're lucky General Agamemnon didn't hear what you said.

(*Aside*).

I have to admit though there are things about this war that bother me. I know a good soldier's not supposed to think, but just obey orders. I always try not to question our leaders. They know best. We *had* to go to war. But there were a lot of losses. All those dead bodies. It's hard

to sleep now. I keep seeing them. Flesh and blood everywhere, and the stink of it! No one talks about how war smells. But bodies have guts for God's sake. When you blow a person up there are consequences. One stink turns into another stink the longer they rot. You vomit.

For national security this war is a good thing, but I have to wonder if my nightmares are worth it. I have headaches now. I just want to live my life with my wife and kids. No complications.

Now I see our general mad for this lunatic. Who's the mad one here? I may not be so smart, but I'd hardly take a girl like her to bed. All I want now is to get home. War? Forget it. That's what I want. To forget.

(To Cassandra.)

You there, I know you're crazy, so I didn't hear a thing you said: the wind blew your words away. Now follow me to the ship... some prize for our general's bed! And you, Hecuba, follow General Odysseus' man when he comes for you. Everyone says that Penelope, his wife, is a good woman. C'mon, cheer up a little.

I also give a sympathetic interpretation to Helen, showing that women in general are victims in war, even Helen:

HELEN

It seems your mind's made up. You will still think me guilty no matter what I say. You forget that I was only a young girl when I married you Menelaus! You needed an excuse for war, and there I was! We all know about war, don't we? Winners never think of what it is to be a loser until they lose. The winners also like to have excuses, and that's where I come in. Blame it on the woman: anyone will do. We'll call it "Operation Helen".

My version of *Alcestis*, *The Ally Way* (*Alysin or Ally: Alcestis and Adrian or Adie, Admetus*), tries to show how women are often blamed by men for many of the wrongs of the world, or sacrificed on the altars of their egos. I also wanted to present a more assertive Alcestis, and my heroine appears at the end to appeal to her husband's conscience. She wins.

The preface sets the mood (indicting misogyny by cumulative mockery):

PROLOGUE

Church (could just be large gobo crucifix and lectern).

Alysin, the bride, dressed in white walks very slowly up aisle to minister.

Adrian is waiting for her.

Chorus on both sides shout misogynist slogans. Mendelssohn's "Here Comes the Bride" is played softly underneath.

SINGLE VOICES

It was Eve that gave Adam the apple. They had to leave paradise because of her.

Pandora's curiosity brought evil and sickness to man.

CHORUS OF WHISPERS

Sinful! Sinful! Sinful!

Single statements again:

Clytemnestra murdered her husband.

Medea murdered her children.

Lady Macbeth drove her husband to murder.

Messalina murdered just for fun.

CHORUS OF WHISPERS

Murder! Murder! Murder! ...

Single voices again:

Phaedra seduced her stepson.

Canace seduced her brother.

So did Cleopatra.

Nietzsche's sister did the same.

CHORUS OF WHISPERS

Sex and incest, sex and incest ...

Single voices:

We women are useless for doing good,
But masters at crafting crime.
(Euripides, *Medea* 408-409)

Zeus, why did you let these lying cheats called women
Look on the sun? You shouldn't have used *them*
to create the human race.

Men should simply buy children from temples, each
According to their ability to pay, and be free from the
Curse of sharing homes with women.
(Euripides, *Hippolytus* 616-624)

Lift the hem of the petticoat and you'll see the tip of the tail.
(St. Jerome)

Proper deformity seems not in the fiend
So horrid as in woman!
(Albany, in Shakespeare's *King Lear* IV, 1, 60-61)

CHORUS
Sinful! Sinful! Sinful! ...

Single voices:

Women: the worst plague Zeus has made!
(Semonides, *Females of the Species* 115)

If a woman wants to read, give her a cookbook.
(Goethe)

Woman was God's second blunder.
(Nietzsche, *Der Antichrist*)

A woman especially, if she has the misfortune of knowing anything,
should conceal it as well as she can.
(Jane Austen, *Northanger Abbey*)

A woman weeds the fields and opens up her legs.
(Brecht, *Caucasian Chalk Circle*)

Feminism encourages women to leave their husbands, kill their
children, practice witchcraft, destroy capitalism, and become lesbians.
(Pat Robertson, US politician, 1992)

CHORUS
Useless! Useless! Useless!

Single voices:

And from the rib, which the lord God had taken from man, made He
a woman.
(*Bible*, Genesis, ch. 2, v. 21)

The male is by nature superior, and the female inferior; the one rules,
and the other is ruled.
(Aristotle, *Politics*, 1254b10-15)

Men are the managers of the affairs of women... Righteous women are
therefore obedient... and those you fear may be rebellious, admonish;
banish them to their couches, and beat them.
(*Koran*, Sura 4)

Hear this new tale that will be told
About a woman who was brave and bold.
A woman can be as good
As any man and just as strong,
Faithful too, as well she should.
The tale's not long...

“Here Comes the Bride” stops as Alysín reaches the altar.

MINISTER

Turning to Adie.

Adie, do you take this woman to be your wife, to love, honor and cherish
'til death do you part?

ADIE

I do.

The Heracles in this version is a South Africa physician who saves Alysín's life after she purposely stood in the way of an assassin trying to kill her husband for political reasons.

Many of the above examples show that political concerns can contribute to a play, but if a play becomes overloaded with didactic lessons, that can be a dramatic liability. For instance, Tom Paulin's *The Riot Act* (1985) a reworking of the *Antigone*, reflected his intellectual musings. In addition to Antigone's confrontation with Creon reflecting Catholic oppression in Ireland's occupied provinces, Paulin gives lessons about destroying the environment in his version of Sophocles's ode to the achievement of man (*Antigone* 332-372):

He bounces on the dusty moon and
chases clouds about the sky
so they can dip on sterile ground...
we call this progress and it shows
we're damned near perfect!
(Paulin 1985, pp. 23-24)¹²

Some dramas can be weighed down by quotations and political commentary. Others simply can be unoriginal. It is indicative that in one such case the author was a historian before he began “writing” plays: Charles Mee. He, like some others, writes plays that are geared to shock instead of exhibiting proficiency with words. The Greeks, if nothing else, were masters of the dramatic use of words that were meant to communicate rather than attack. Mee's plays feature brutal scenes such as a serial killer boasting about peeling the skin off his female victims (Mee's *Orestes*). Much of the violence in his plays is directed against women. I have reservations about his plays having any constructive value for new versions of classical drama.

Fifth-Century Greeks seemed to have a healthier relationship with their sexuality and didn't need to torture women in their drama to titil-

¹² Ivi, p. 57.

late audiences. By contrast, they represented some of the strongest females in the history of theatre (Clytemnestra, Medea, Hecuba, Electra and others), a seeming contradiction to women having few rights in 5th century BC Athens. This is a paradox and tribute to the great poets who wrote these plays.

Another misogynist production was Will Power's *Seven* (2006), a rap musical based on Aeschylus's *Seven against Thebes*. In Power's version the women are reduced basically to Ho's (Blackspeak for "whore"), and they are not the powerful women in the original Aeschylean play who advocated a peaceful solution as an alternative to the male violence. The cast was black and the chorus delivered rap music souped up to suit an American musical, so it wasn't even authentic to its roots. The language that replaced Aeschylus's rich poetry was filled with expletives. One critic said the proper title for Power's version was *Seven Motha Fuckas against Thebes*.

From where comes this violence, particularly against women, in many American variations on Greek Drama written by men? Is this their experience from recent wars? Women's power in America? Some women playwrights direct violence against men in their versions, as Sarah Kane did in her version of Euripides *Hippolytos* (*Phaedra's Love*, 1996).

Some women playwrights feature women who direct violence against themselves. Marina Carr has her own version of Euripides's *Medea*, *By The Bog of Cats* (1998), in which the heroine is a tinker (now called "travelling people" in Ireland), who kills her illegitimate daughter along with herself after she burns down her house to spite her husband. She changes the sex and number of Medea's children by Jason; here it is one girl instead of two boys. At first I thought this ending showed a failure of nerve on the heroine's part by committing suicides rather than exacting vengeance and escaping with impunity to start a new life as the original Medea did. But Carr puts this in the landscape of Ireland. Death is a refuge for this Irish Medea and there is an afterlife filled with ghosts. This Medea had been abandoned by her mother; she could never leave her female child alone with the Jason character, particularly after her daughter begs her mother to take her with her.

Anouilh also had his Medea kill herself, but in a different and very French context. The wit in the dialogue sparkles like French champagne. He also features a French sense of destructive passion.

New volumes of plays based on the classics are appearing such as the one by Velina Hasu Houston (of Japanese American background), who is editing a collection of plays on *Medea* written by women called *The Myth Strikes Back* (Murasaki Books: Velina Hasu Houston, greentea@

usc.edu). Included is a play by Hasu Houston, which features an Asian American woman, who is head of a fashion house. She conspires with the new object of her husband's affections to punish the Jason figure by taking over his business. Cherrie Moraga's *Hungry Woman* is a Hispanic variation on the Medea theme included in that volume.

In that volume, my *Medea, Queen of Colchester*, has an all male cast (like the ancient Greeks) that features a gay (transvestite) coloured Medea, who fled from South Africa after helping his/her "husband" escape. Abandoned in Las Vegas, this Medea makes a dramatic getaway after destroying her Jason stand-in's future¹³. This play featured rap choruses in one production, and in another, songs that suited the Las Vegas setting: show songs such as Nuria (the Nurse) singing as Medea's boys go off with gifts for James's (Jason's) new bride:

NURIA

(*Rap style*).

The children are walking to their death;
 No turning back now from that bloody path.
 The bride takes up her glittering dress:
 If she puts it on, there'll be one bride less.
 That gift will deliver her final kiss,
 Fatal embrace, whose poison won't miss.
 The dress will flash and its beam will beckon,
 The last light she'll see, that's what I reckon.
 No Vegas neon to light her way
 To the world of the dead on *her* final day.
 All that glitters is not gold, I've heard:
 But shining proof Medea's kept her word.
 And you, cool James, chasing happiness,
 Never a thought of this present mess.
 But death will dull your lust's evil gleam,
 Killing the bride you burdened with dreams.
 Your gift will kill both bride and hopes
 So now you've lost, how will you cope?
 How wrong you were to gamble your wife,
 Now you see how it's cost you her life.
 Never trust the throw of the fickle dice
 If you gamble with love, you'll lose twice.
 I weep for Medea, the mother of sorrows,
 For once she kills, there'll be no tomorrow.
 Don't kill your children, because of your man!
 Changing partner's old as time's span,
 Hardly worth this pain 'til the end of time,
 The pain that burns a hole in your mind,

¹³ Produced by Sledgehammer theatre 2003 in San Diego, California.

But madness comes from searing hate:
Medea's Medea, and that's her fate.

This coloured Medea confronts white Jason with complaints about the colonial oppression of the whites in South Africa. It makes her murder of the children and subsequent escape in a car provided by a criminal connection all the easier.

Some versions destroy the point of the original, replacing verbal facility with shock value. For example, *Furious Blood* by Kelly Stuart featured a version of *Iphigenia at Aulis* followed by the *Oresteia* in which Electra bit on Aegisthus's bloody penis and the Furies threw bloody tampons at Apollo, showing the ultimate breakdown in language. The language of the play was barely surpassed by the "shock" spectacle:

AGAMEMNON Honey. What are these beautiful shroud things?
FURIES Your death net.
CLYTEMNESTRA Those are tapestries darling.
AGAMEMNON Oh. What are they for?
CLYTEMNESTRA For you to walk on.
AGAMEMNON To *walk* on. Me?
FURIES Your walkway to hell.
CLYTEMNESTRA Yes.
AGAMEMNON That's nice of you.
CLYTEMNESTRA When a woman sits, ten years alone, at home, her man off at war...
FURIES Fucked really well by your nicely hung cousin.
CLYTEMNESTRA The loneliness is terrible.
AGAMEMNON Uh, well, you look good¹⁴.

The Furies give elucidating commentary for what they think is a dumb audience, filling in the gaps, that Aeschylus deftly left unfilled. They lose the irony of the original by teeny-bop platitudes. Stuart makes as many mistakes by her feminist thrust as Mee did by his misogyny.

Sometimes poetry can overwhelm the dramatic thrust. I would say that can be the case in some versions of Sophoclean plays, for instance, in Ezra Pound's *Women of Trachis* (1957), T.S. Eliot's *The Elder Statesman* (1958), a version of *Oedipus at Colonus*, Seamus Heaney's *Burial at Thebes: Sophocles's Antigone* (2004) and Brendan Kennelly's *Antigone* (1986). Page follows pages of poetic musings, without what I would see as Sophoclean dramatic thrust that dares to threaten lives and face shocking situations. Another example of the poet overwhelming the dramatist is Percy Bysshe Shelley's *Prometheus Unbound* (1820), which

¹⁴ FOLEY 2005, p. 319.

is a sequel to Aeschylus's dramatic play, *Prometheus Bound*. Its final lines present a triumphant released Prometheus, and Jupiter defeated by Demogorgon, light and darkness joined in love, and the final triumph of rebellion expressed in the final lines:

To suffer woes which Hope thinks infinite;
 To forgive wrongs darker than death or night;
 To defy Power, which seems omnipotent;
 To love, and bear; to hope till Hope creates
 From its own wreck the thing it contemplates;
 Neither to change, nor falter, nor repent;
 This, like thy glory, Titan, is to be
 Good, great and joyous, beautiful and free;
 This is alone Life, Joy, Empire, and Victory.

One has to admit it is brilliant poetry, and the world is richer by having it. However, Aeschylus himself was a poetic master, but he never neglected the dramatic aspects of his play. The end of the Aeschylean play that survives shows Prometheus refusing a bribe, and being cast into torture, accompanied by his cousins, the loyal Oceanids. Prometheus is still defiant to the end. The staging of this final scene can be very dramatic, and Aeschylus's tragedies luxuriated in the spectacle.

One of the worst flaws in creating versions and translations of ancient Greek drama is ignorance of Greek. This leads to a lack of understanding of the play and the contexts of the originals.

For instance, Marina Carr in a panel on Greek tragedy in Ireland, said she so liked Greek tragedy because the characters were so simple, straightforward and the plays were so unambiguous. This shows a sad misunderstanding of these ancient Greek plays, which if anything are ambiguous, as I believe all great drama is. If one creates villains, the play becomes melodrama. These masterpieces show men and women in all their complexity.

In conclusion, what creates a good version or translation or production of ancient Greek tragedy? The first thing is the translator should be able to read the original in Greek. I also think this would benefit those who write versions, because otherwise they really do not know the full brilliant genius of the originals. This way a translator can access the thoughts of the original playwright, and a realization of those thoughts must also come across in the translation or adaptation.

Another requirement is to have seen a lot of theatre, and to have acquired an understanding of what constitutes Greek drama. It would be good if these practitioners would also be acquainted with the culture and historical context of these ancient dramas. These productions

should not be overloaded with modern allusions and haul the ancient play kicking and screaming into the director's own version of modern times. The director should be modest, and act as a midwife, not an *auteur*. The Greek playwrights were *auteurs* enough. Obviously the choice of good actors add to the successful mix.

Many have written on this subject, but it takes a good theatre practitioner to really understand the complexity involved in creating a good translation (WALTON 2007). The words should be modern and accessible to the audience, and they should capture some of the genius in the ancient poetry, including the overall ideas that the original author intended. The ancient allusive ambiguity should come across. The powerful female characters should be appreciated in their complexity. A good version should not demonize, nor be overloaded with politics at the expense of human values. It should also not be overloaded with poetic ramblings.

Both these plays and versions should understand the richness of the women in the original tragedies. In most cases I have to admit I prefer a good translation to a version, unless that version is a whole new play by a playwright who is master of his or her craft.

These brilliant ancient dramas raise questions and provide few answers, and they deserve immortality in modern productions. We should look at these ancient Greek tragedies as not only the first great drama, but a culmination of drama itself. To paraphrase what Whitehead said of Plato and philosophy, I think all western plays are just footnotes to these dramatic masterpieces by the ancient Greeks.

ABSTRACT

Questo saggio discute alcuni inconvenienti e rischi che si corrono con la trasposizione della tragedia greca sulla scena contemporanea: tra essi, l'uso delle maschere, l'eccesso di linguaggio lirico, la prevalenza data all'elemento visivo rispetto alla parola, e in genere l'eccessivo distacco dalle indicazioni presenti nel testo. Inoltre l'autrice affronta, anche ricorrendo alla propria esperienza personale, il problema del valore politico che la tragedia assume rispetto alle vicende dei nostri tempi.



BIBLIOGRAPHY

FOLEY 2005

H. Foley, *The Millennium Project: Agamemnon in the United States*, in *Agamemnon in Performance, 458 BC to AD 1994*, F. Macintosh, P. Michelakis, E. Hall and O. Taplin (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 307-342.

FRIEL 1996

B. Friel, *Plays*, int. Seamus Deane I, London, Faber and Faber, 1996.

McDONALD 1983

M. McDonald, *Euripides in Cinema: The Heart Made Visible*, Philadelphia, Pennsylvania, Centrum, 1983.

McDONALD 1992

M. McDonald, *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*, New York, Columbia University Press, 1992 (*Sole antico, luce moderna*, trans. Francesca Albinì Bari, Levante, 1998).

McDONALD 1992a

M. McDonald, *The Atrocities of Les Atrides: Mnouchkine's Tragic Vision*, «TheatreForum» I (Spring, 1992), pp. 12-19.

McDONALD 1992b

M. McDonald, *The Menace of the Eumenides: Midnight Madness in Montpellier*, «TheatreForum» II (Fall, 1992), pp. 11-17.

McDONALD 1998

M. McDonald, *Violent Words: Brian Friel's Living Quarters: after Hippolytus*, «Arion» 3rd series, VI.1 (Spring/Summer, 1998), pp. 35-47.

McDONALD 2001

M. McDonald, *Sing Sorrow: Classics, History and Heroines in Opera*, Westport

Connecticut/London: Greenwood, 2001 (trans. *Canta la tua pena: I classici, la storia e le eroine nell'opera*, trans. F. Albin, Bari, Levante, 2002).

McDONALD 2003

M. McDonald, *The Living Art of Greek Tragedy*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 2003 (trans. *L'arte vivente della tragedia greca*, Firenze, Le Monnier Università, 2004).

McDONALD 2006

M. McDonald, *The Return of Myth: Athol Fugard and the Classics*, «Akroterion. Journal for the Classics in South Africa» LI (2006), pp. 1-19.

McDONALD 2007

M. McDonald, *Translating Antigone: Staging Anti-colonial Protests*, in *Counterpunch*, eds. A. Cockburn and J. St. Clair (March 24/25, 2007), pp. 1-15.

McDONALD 2009

M. McDonald, *Black Antigone, and Gay Oedipus: Postcolonial Dramatic Legacies in the New South Africa*, «Arion» 3rd Series, XVII.1 (Spring/Summer, 2009), pp. 25-51.

McDONALD 2010

M. McDonald, *The Rise and Fall of Dionysus: Suzuki Tadashi and Greek Tragedy*, «Arion» 3rd Series, XVII.3 (Winter 2010), pp. 55-69.

McDONALD, WALTON 2002

M. McDonald and J.M. Walton (eds.), Int. Declan Kiberd, *Amid Our Troubles: Irish Versions of Greek Tragedy*, London, Methuen, 2002.

McDONALD, WALTON 2007

M. McDonald and J.M. Walton, trans. *Oresteia*, London, Nick Hern Books, 2007.

ROSENMEYER 1982

T. Rosenmeyer, *The Art of Aeschylus*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1982.

WALTON 2007

J.M. Walton, *Found in Translation: Greek Drama in English*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

ANNA BANFI

Inda Retroscena.
Il *Prometeo Incatenato* di Eschilo al
Teatro greco di Siracusa

Come chi vede da lontano una battaglia, come chi inspira l'aria salmastra e ode l'affanno delle onde e già presentisce il mare, come chi entra in un paese o in un libro, così due notti fa mi fu concesso di assistere a una rappresentazione del *Prometeo Incatenato* nell'alto teatro di Epidauro. La mia ignoranza del greco è completa, come lo era di Shakespeare [...]. Al principio cercai di ricordare versioni spagnole della tragedia, lette ormai più di mezzo secolo fa. Dopo pensai a Hugo e a Shelley e a qualche incisione del titano legato alla montagna. Dopo mi sforzai di identificare qualche parola. Pensai al mito che è ormai parte della memoria universale degli uomini. Senza propormelo e senza prevederlo, venni carpitto dalle musiche, quella degli strumenti e quella delle parole, il cui senso mi era vietato, ma non la loro antica passione. Più in là dei versi, che gli attori, credo, non scandivano, e della illustre favola, quel profondo fiume, nella profonda notte, fu mio.

Jorge Luis Borges, *Atlante*, 1985

SEDUTO nella cavea del Teatro greco di Epidauro, Borges assiste a una rappresentazione del *Prometeo Incatenato* di Eschilo. La partecipazione al rito civile che il teatro impone è totale e il turbamento che il luogo antico gli ispira diventa l'anima di una bellissima pagina del suo *Atlante*. Assistere a una rappresentazione di una tragedia greca in un teatro all'aperto è sempre un'esperienza straordinaria: l'architettura del teatro antico avvolge lo spettatore e gli ricorda che come cittadino ha il dovere di partecipare a un rito di cui la comunità è l'unica protagonista. In un gioco di specchi, cavea e orchestra danno vita a un dialogo fecondo, il cui suono e senso sono amplificati dallo scenario in cui avviene il confronto.

A Epidauro il *Prometeo Incatenato* fu rappresentato per la prima volta (in epoca moderna) nel 1963: dal 16 giugno al 7 luglio di quell'anno il cartellone del Festival ospitava la compagnia dell'Ethniko Theatro, diretta da Alexis Minotis.

La prima rappresentazione novecentesca del *Prometeo* spetta però a un altro teatro all'aperto, quello di Delfi. È il 1927 e Anghelos Sikelianos ed Eva Palmer decidono di inaugurare il Festival culturale di Delfi proprio con la messa in scena del dramma eschileo. Sikelianos definisce il *Prometeo Incatenato* «l'opera drammatica antica più rappresentativa degli sforzi dell'Umanità verso più luce»¹: se Delfi deve diventare l'emblema della pacificazione dei popoli e della collaborazione internazionale contro tutte le dittature (questo è infatti il progetto politico e culturale di Sikelianos), allora è necessario mettere in scena una tragedia che di quel messaggio di pace e resistenza alla tirannide sia chiara espressione. L'esperimento viene ripetuto tre anni dopo, nel 1930, quando *Prometeo Incatenato* viene nuovamente rappresentato a Delfi, questa volta affiancato dalle *Supplici* di Eschilo: sarà la seconda e ultima edizione del Festival ideato da Sikelianos e Palmer.

Nel 1949 e nel 1952 il *Prometeo* di Eschilo torna in un teatro all'aperto: questa volta ad Atene, nell'antico Odeion di Erode Attico con la messa in scena di Linos Karzis che ne cura anche la traduzione.

Solo due anni dopo è la volta del Teatro greco di Siracusa: nel 1954 l'Istituto del Dramma Antico affida a Luigi Squarzina la rappresentazione del *Prometeo Incatenato*.

Prometeo Incatenato 1954

Proprio nell'anno in cui viene inaugurato il Festival di Epidauro, l'Istituto del Dramma Antico festeggia quarant'anni di attività: in cartellone, per il XIII Ciclo di Spettacoli Classici, *Antigone* di Sofocle e *Prometeo Incatenato* di Eschilo. È la seconda volta che l'Istituto sceglie di mettere in scena *Antigone*: la prima risale al 1924, quando il Comitato per le Rappresentazioni Classiche aveva deciso di affiancare *Sette a Tebe* e *Antigone*, per completare la saga dei Labdacidi iniziata nel 1922 con la messa in scena di *Edipo Re*.

Il *Prometeo* di Eschilo è invece una assoluta novità, non solo per il Teatro greco di Siracusa, ma per tutto il teatro italiano che mai prima di allora si era cimentato nella rappresentazione di questo dramma, ritenuto in generale troppo statico e distante dal gusto del pubblico contemporaneo. Così scrive nel 1959 l'allora Commissario dell'Inda Nino Sammartano, ricordando la novità dell'evento:

Nel 1954 l'Inda affrontò la rappresentazione del *Prometeo* di Eschilo nella traduzione di Gennaro Perrotta. Nessuno aveva osato affrontare l'incognita della messa in scena di questo dramma di Eschilo. Si pen-

¹ Anghelos Sikelianos, citato in VENEZIA 2010.

sava che non fosse rappresentabile. Si diceva che fosse statico, piuttosto un oratorio, e che il dramma fosse posto tutto su un piano superiore, divino, impossibile ad essere portato e sentito su quello umano. Anche questa volta l'esperienza della rappresentazione ha superato la prova e smentito la congettura dei critici².

Per dare risalto all'impresa, l'Istituto decide di coinvolgere artisti di fama: è infatti il Teatro d'Arte Italiano di Luigi Squarzina e di Vittorio Gassman che riceve il compito di mettere in scena la tragedia eschilea. La compagnia fondata da Gassman e Squarzina nel 1952 aveva già affrontato prove importanti, portando in scena opere come *Amleto* di Shakespeare e *Tieste* di Seneca, spettacoli che avevano ottenuto grande successo di pubblico e critica. Due anni prima Silvio D'Amico così scriveva dell'*Amleto* di Gassman:

Non ricordiamo d'aver assistito, neanche all'estero, a una esecuzione dell'*Amleto* ricca di suggestioni così profonde³.

Di *Tieste* scriveva invece Salvatore Quasimodo:

Ha dimostrato Gassman la teatralità di Seneca? In parte sì, cioè quando ha affidato alle parole e non all'urlo la verità poetica dello scrittore latino, quando la recitazione pura non ha soffocato il tentativo di rendere il personaggio attraverso i monologhi senechiani. [...] È stata una contaminazione voluta la sua, un modo di correggere il fatto teatrale con la presenza dell'uomo della cronaca, della vita⁴.

Accanto a Squarzina, che cura la regia del dramma, e a Gassman, che interpreta il ruolo di Prometeo, anche Anna Proclemer, nei panni di Io, che per il Teatro d'Arte Italiano ha già interpretato Ofelia nell'*Amleto* del 1952. La regia di Squarzina convince la critica che unanime riconosce nella messa in scena siracusana la prova che anche un dramma così difficile come *Prometeo* possa essere rappresentato con successo di fronte a un pubblico contemporaneo:

Se mai prima d'ora il *Prometeo* di Eschilo era comparso sulla scena italiana, è giusto pensare che non vi fosse stato ospitato perché la sua realizzazione imponeva gravi e insormontabili problemi non solo di ordine scenico, artistico, interpretativo, quanto più di carattere spirituale, cioè di prevedibile insufficiente aderenza con il pubblico. L'ardua prova [...] è stata felicemente e ottimamente compensata dal

² SAMMARTANO 1959, p. 18.

³ D'AMICO S. 1952.

⁴ QUASIMODO 1994.

lusinghiero successo che la tragedia ha ottenuto e che il pubblico ha espresso con i suoi applausi e i critici hanno sottolineato con la loro approvazione incondizionata. La felice versione di Perrotta, che è aderentissima al testo greco e sapientemente frammista di parti poetiche e prosastiche, ha indubbiamente favorito il pubblico per l'accostamento tra lo spettatore e il mito di Prometeo, in maniera da interessarlo alle tragiche vicende. Ma è merito soprattutto del protagonista, cioè di Vittorio Gassman che è riuscito [...] a riempire con la sua voce la solitudine desolante delle rupi a cui Zeus l'aveva incatenato [...]⁵.

Sempre sulla stessa linea, Gino Cucchetti su «Il Gazzettino di Venezia»:

Difficile era non far notare in questo mirabile poema tragico di Eschilo la perenne staticità dell'azione [...]. Squarzina c'è riuscito, tenendo in ininterrotto movimento la scena, con interventi e passaggi che, se talvolta possono essere arbitrari, mai hanno tolto dignità al quadro e offesa la squisita robusta sostanza etico-religiosa della tragedia⁶.

Tra i documenti conservati presso l'Archivio Inda di Siracusa si trovano anche le note di regia di Luigi Squarzina, indicazioni preziose che consentono di ricostruire il pensiero che sottende alla messa in scena. Così scrive Squarzina:

Al testo il Teatro d'Arte Italiano si accosta con la dichiarata volontà di "rappresentare", non di "interpretare". [...] Eschilo chiama in causa lo spettatore come uomo, beneficiato da Prometeo con il dono supremo del progresso, e lo fa assistere al tormento di chi lo ha liberato dalle tenebre non solo fisiche dell'incoscienza e della barbarie; la misteriosa lezione, che non c'è progresso senza dolore, e che sulla creatura d'avanguardia pesa una colpa inesplicabile, è qui impartita con la solennità riservata alle leggi dell'Universo. Oggi, che assistiamo allo scatenamento delle forze cosmiche per mano dell'uomo, ci è di ammonimento vedere, come nel *Prometeo Incatenato*, la natura nelle vesti di strumento restio del despota: e ci è di consolazione sentirla arcana pacificatrice⁷.

Squarzina prosegue sottolineando un aspetto fondamentale della propria messa in scena che vede nella sofferenza di Prometeo un possibile confronto con quella di Cristo crocifisso:

Né lo spettacolo vuole sottrarre il testo eschileo all'inevitabile raffronto con la Crocifissione Cristiana: dalla faticosa salita di Prometeo al

⁵ AFI Rassegna Stampa: MAGNANO 1954.

⁶ AFI Rassegna Stampa: CUCCHETTI 1954.

⁷ AFI Documenti 1954.

pianto delle Oceanine e all'annichilimento finale della vittima destinata a risorgere, troppo risaltano gli elementi orfici di tutte le religioni dell'Oriente mediterraneo⁸.

Il volto religioso del *Prometeo* di Gassman e Squarzina è evidenziato anche dalla critica che riconosce in alcuni elementi scenici e nella tunica rossa indossata da Prometeo-Gassman espliciti «ma discretissimi richiami al Calvario»⁹ e nel protagonista «una specie di Cristo che soffre per amore degli uomini»¹⁰.

Scene e costumi sono di Mario Chiari, che con Gassman e Squarzina ha già lavorato in diverse occasioni, non da ultimo proprio nell'*Amleto* del 1952.

Chiari si mette a dialogo con lo spazio scenico del teatro siracusano, con l'obiettivo di «non far nulla che contrasti con questa purezza di forme, con questa schiettezza della materia, e trovare nella necessaria finzione del dispositivo scenico il tono di questa prepotente verità»¹¹.

Stessa scena per *Prometeo* e *Antigone*: questo fatto mette Chiari di fronte alla necessità di individuare elementi comuni alle due tragedie, pure così diverse, nel tentativo di dare vita a uno spazio che bene accoglia entrambe le vicende:

Ho cercato di realizzare una struttura semplice, quanto più era possibile, che si connettesse intimamente con l'ambiente e che potesse accogliere gli elementi diversi necessari alle due vicende: solo affidando ai costumi la funzione di colore. Per tali ragioni ho immaginato una scena di roccia e dei costumi di estrema semplicità di foggia, di rustici materiali: lane e, per alcuni personaggi femminili, quella che si può ritenere la più fedele riproduzione moderna delle sottili stoffe tessute dalle donne greche¹².

Una scena dai toni neutri, dunque, dove l'unico elemento di colore è dato dai costumi: rosso quello di Prometeo, azzurro quello delle Oceanine. Per il dramma di Eschilo, Chiari immagina la scena «convergere verso un centro ideale, in una assoluta ed eccelsa solitudine del titano ribelle»¹³. Distante dall'idea di una ricostruzione archeologica, l'artista realizza una scena sobria ed essenziale, giocata su un'armoniosa disposizione di piani e volumi che consente ampi movimenti all'azione drammatica e orchestra. Per *Prometeo*, in particolare, Chiari riesce a

⁸ AFI Documenti 1954.

⁹ AFI Rassegna Stampa: D'AMICO S. 1954.

¹⁰ AFI Rassegna Stampa: FRATELLI 1954.

¹¹ AFI Documenti 1954.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

rendere tutta la desolazione delle montagne della Scizia, alle cui rocce è inchiodato il Titano ribelle.

L'Archivio Inda di Siracusa conserva ancora il plastico e i disegni di pianta e sezione della scena: sui disegni originali, definiti «geometrici schematici della scena», si possono leggere alcune annotazioni autografe di Chiari circa le misure delle due rocce più alte, una di 13 e l'altra di 14 metri. Tra le due rocce viene inserito un primo ascensore che serve a far sprofondare nell'abisso Prometeo, avvolto da una nube di fumo, alla fine del dramma. Un altro ascensore, invece, ha la funzione di portare sulla rupe il cavallo alato di Oceano. La scena riceve l'approvazione unanime della critica. Echi di questo successo si trovano sulla stampa dell'epoca:

Mario Chiari [...] ha innalzato sul palcoscenico una massiccia costruzione barbarica, chiusa tra pareti ruvide e strapiombanti di bellissimo effetto. La tinta neutra aggiunge drammaticità alla mole architettonica, e alla prospettiva degli elementi provvede la luce naturale del giorno declinante¹⁴.

Plauso ottiene anche la traduzione di Gennaro Perrotta, una versione in prosa, ad eccezione degli stasimi corali che sono invece tradotti in poesia. La traduzione di Perrotta è del 1953, ma da una lettera autografa conservata nell'Archivio Inda si evince che il filologo apporta proprio in occasione della messa in scena alcune modifiche a una versione già pubblicata. Nella lettera, datata 22 marzo 1954 e indirizzata a Sammartano, il traduttore chiede al Commissario di segnalare a Gassman i «piccoli ritocchi» apportati, raccomandandosi che la tragedia «sia recitata secondo il nuovo testo»¹⁵. L'alternarsi di prosa e poesia nella traduzione del *Prometeo* è in generale accolta con favore dalla critica, come testimoniato da un documento conservato nell'Archivio Inda:

La traduzione in versi dei cori del *Prometeo* [...], lungi dall'appesantirsi in viete e facili cadenze, si librano in moduli nuovi, che adombrano qua e là la musicalità dell'originale. E come finemente osserva il Paratore, nel trapasso che in questa traduzione si attua dagli episodi agli stasimi, dalla prosa ai versi, «c'è solo quella marcatura leggermente più accentuata, quell'articolarsi del discorso in ritmi appena un po' più risentiti, che conferma la mirabile unità di tono dell'insieme»¹⁶.

Anche i quotidiani riportano giudizi molto positivi sulla versione di Perrotta:

¹⁴ AFI Rassegna Stampa: RADICE 1954.

¹⁵ AFI Sezione Epistolare 1954.

¹⁶ AFI Documenti 1954.

[Perrotta], alternando la stesura prosastica a quella poetica ha compiuto un'opera di considerevole valore estetico e filologico insieme¹⁷.

Dalla lettura della rassegna stampa del 1954, si evince inoltre che il testo tradotto da Perrotta subisce alcuni tagli funzionali alla messa in scena:

C'è chi fondamentalmente ritiene, come il Romagnoli, che Eschilo stesso dovette ridurre i lunghissimi brani della parte corale, per alleggerirla dinanzi a un pubblico meno disposto di quello ateniese a udire così lunghi tratti di canto. Con tutto ciò, a Siracusa, si sentì il bisogno di sveltire ancora di più certe parti troppo difficili a sostenersi per intero¹⁸.

Per le musiche viene scelto un musicista di fama, Goffredo Petrassi. Nell'Archivio Inda un documento che porta la sua firma definisce le linee essenziali del suo lavoro per la messa in scena siracusana e fa riferimento alla presenza di due cori, uno femminile e uno maschile, i cui movimenti scenici sono ideati da una delle maggiori coreografe europee del tempo, Mady Obolensky:

Di tutte le tragedie greche il *Prometeo* è la più difficile a rappresentarsi, quella che offre meno possibilità di una eco musicale essendone assenti tutti quei pretesti di azione che normalmente offrono preziose occasioni al musicista. [...] Quale musica si conviene al *Prometeo*? [...] ho deciso che sarebbe stato un errore scrivere una musica esornativa, e tanto meno rievocativa di modi storicamente grecizzanti. In pieno accordo con il regista, la musica è condotta con un linguaggio scarno e sintetico, quale ritengo si addica a un testo di così elementare potenza, fuori dalla storia, agli albori dell'umanità. I cori intervengono nei rari momenti necessari a sottolineare una partecipazione umana, e sono esclusivamente vocalizzati, senza parole: sulla scena il coro femminile delle Oceanine, all'interno il coro maschile¹⁹.

L'orchestra è formata quasi esclusivamente da percussioni e strumenti a fiato, ad eccezione di qualche violino, violoncello e contrabbasso, le cui partiture sono ancora conservate nell'Archivio Inda.

Le rappresentazioni di quell'anno, in tutto dodici recite in programma dal 15 maggio al 2 giugno, ottengono enorme successo. Regia, traduzione, scene, musiche e coreografie dialogano sapientemente dando vita a uno spettacolo coerente. I giudizi più positivi sono quelli riservati agli attori, tra i quali spicca senza dubbio Vittorio Gassman, già Mes-

¹⁷ AFI Rassegna Stampa: CORONA 1954.

¹⁸ AFI Rassegna Stampa: MONDRONE 1954.

¹⁹ AFI Documenti 1954.

saggero dei *Persiani* e Dioniso nelle *Baccanti* degli Spettacoli Classici del 1950. Gassman viene definito «Prometeo magnifico»²⁰, un «genialissimo dicitore»²¹, un «Prometeo di alta qualità»²². Bella la recensione di Silvio D'Amico:

Vittorio Gassman ha prodigiosamente superato i rischi della monotonia in cui avrebbe potuto farlo incorrere la quasi immobilità obbligatoria, ritrovando i suoi aspetti e accenti migliori nella ricca gamma di atteggiamenti e sentimenti dell'eroe, fra la varietà delle invocazioni e imprecazioni e racconti e vaticini e appelli sonanti; tutto espresso in una linea di essenziale sobrietà: intimo segreto della vivida potenza con cui l'attore ha trascinato all'entusiasmo la folla degli spettatori²³.

Gassman tornerà a Siracusa nel 1960, in occasione della messa in scena dell'*Orestide* nella traduzione di Pasolini: regista (con Luciano Lucignani) e primo attore, affronterà un'altra prova eccezionale. Se anche allora il successo di pubblico non tarderà ad arrivare, troverà invece l'ostacolo di molti filologi, impreparati ad accogliere, in un teatro come quello siracusano, una tragedia antica riscritta e rivissuta da un grande poeta come Pier Paolo Pasolini.

Prometeo 1994

1914-1994: l'Inda festeggia l'ottantesimo anniversario dalla prima rappresentazione siracusana – l'*Agamennone* del 1914. Per celebrare l'evento il Presidente Giusto Monaco decide di introdurre una novità: in cartellone per il XXXIII Ciclo di Spettacoli Classici, accanto a due tragedie, *Agamennone* e *Prometeo Incatenato* di Eschilo, si propone per la prima volta nel dopoguerra una commedia, *Acarnesi* di Aristofane. Monaco morirà pochi mesi prima delle rappresentazioni: al suo posto, Manuel Giliberti (allora Vice Presidente) che tragherà l'Istituto fino alla nomina nel 1995 di Umberto Albini.

Dalla lettura dei documenti conservati presso l'Archivio Inda si evince che fino all'estate del 1993 Giusto Monaco si stava adoperando per replicare la felice esperienza di collaborazione con il Festival di Epidauro, che nel 1992 aveva consentito lo scambio degli spettacoli prodotti dai due Festival. In una lettera datata 5 agosto 1993 e indirizzata all'Istituto Italiano di Cultura di Atene, Monaco scrive: «Lo scambio Italia-Grecia dovrebbe realizzarsi sulle medesime basi dello scambio del 1992: alla fine di giugno gli spettacoli greci a Siracusa, all'inizio di luglio gli spet-

²⁰ AFI Rassegna Stampa: PETRONE 1954.

²¹ AFI Rassegna Stampa: CUCCHETTI 1954.

²² AFI Rassegna Stampa: GIGLI 1954.

²³ AFI Rassegna Stampa: D'AMICO S. 1954.

tacoli italiani a Epidauro [...]»²⁴.

I quotidiani, già in autunno, riferiscono però che le difficoltà economiche in cui versa l'Istituto mettono una seria ipoteca sulla collaborazione con il Festival di Epidauro che, infatti, quell'anno non verrà attuata.

Nel "Programma per l'anno 1994", conservato nell'Archivio Inda di Siracusa e a firma di Giusto Monaco, si leggono le motivazioni che hanno portato l'Istituto a scegliere i titoli dei drammi in cartellone:

La prima scelta consiste nella riproposizione dell'*Agamennone* di Eschilo, la tragedia che inaugurò l'attività siracusana nell'aprile di ottant'anni addietro, una delle più alte creazioni poetiche e drammatiche nella storia dell'umanità [...]. Alla scelta celebrativa succede una scelta innovativa, una edizione veramente "prima" della commedia gli *Acarnesi* [...], vivace e articolata presa di posizione in favore della pace, con adeguata ridicolizzazione del comportamento di chi ama la guerra [...]. Ai due sopra indicati si aggiunge il *Prometeo* attribuito a Eschilo, il dramma che ha sempre significato ribellione alla tirannide, affermazione della libertà di pensiero e della autonomia di iniziativa, costituendo precedente fondamentale alle generazioni successive²⁵.

Il *Prometeo Incatenato* torna a Siracusa dopo quarant'anni, dunque. La regia viene affidata ad Antonio Calenda, che era già stato a Siracusa nel 1988 con *Aiace* di Sofocle. Tra le novità di questo spettacolo la traduzione di Benedetto Marzullo, una versione che fin da principio attira su di sé l'attenzione di pubblico e critica. L'anno precedente alla messa in scena, Marzullo pubblica *I Sofismi di Prometeo*, un corposo saggio in cui sostiene l'ipotesi che il *Prometeo Incatenato* non sia opera di Eschilo, bensì di un autore più tardo, il cosiddetto "Maestro del Prometeo", vissuto almeno tre decenni dopo Eschilo:

Il convergere di elementi formali, concettuali, strutturali, il trionfo di ogni sofistica innovazione, lo pongono dopo Gorgia e l'*Ippolito* euripideo²⁶.

Nel suo saggio, Marzullo argomenta con precisione tutte le ragioni che lo spingono a negare la paternità eschilea del dramma:

La specie formale tradiva incongruità macroscopiche, ostentava moduli ignoti a Eschilo, un linguaggio di affettata (più spesso sciatta, triviale: in realtà prosastica) caratura. Esibiva strutture concettuali,

²⁴ AFI Sezione Epistolare 1994.

²⁵ AFI Documenti 1994.

²⁶ MARZULLO 1993, p. XII.

dialettiche, sociali, altamente sofisticate, patentemente sofistiche. Sofistica risulta la ideologia medesima, nella saccente didascalicità, nelle insistenti compiacenze eristiche, negli stessi intenti libertari, antitirannici. Il *Prometeo* si dimostra il primo dramma della “coscienza”, una umanistica entità, ignota prima della *Medea* di Euripide (431 a.C.), e dell'*Ippolito* (428 a.C.). Il *Prometeo* mette in scena la rivolta dell'uomo, della sua moralità personale, rappresenta una sfida al dogmatismo (di marca prettamente sofisticata), inconcepibile prima dell'*Antigone* di Sofocle (442 a.C.). [...] La sua tragedia è irresistibilmente lacrimosa [...], precocemente melodrammatica, protervamente illusionistica. [...] Il Maestro del *Prometeo* (conviene indicare così lo stravagante emulo di Eschilo) spinge, dunque, alle estreme conseguenze modelli e armamentarii, gli “effetti” (ma non gli appassionati affetti), di cui si sostanzia la nuova tragedia. I cui autentici promotori sono, tuttavia, Sofocle e Euripide [...]”²⁷.

Marzullo vede nel *Prometeo Incatenato* elementi che ne fanno «l'archetipo della più popolare (e anticlassica) delle forme teatrali»²⁸, un «*milieu* [...] provocatoriamente popolare, plateale»²⁹, che assume tutte le caratteristiche del melodramma. In linea con questa lettura, la traduzione di Marzullo allontana il testo da una resa classicistica e cerca invece di avvicinare il più possibile l'opera al pubblico contemporaneo, attuando anche forzature con il fine esplicito di attivare nello spettatore collegamenti stringenti tra ciò che il dramma racconta di un tempo mitico e ciò che invece fa parte del suo immaginario politico e culturale. Marzullo inserisce così nel testo termini fortemente connotati politicamente, espressioni niente affatto neutre, arrivando anche a sostituire nomi mitici con nomi che suonano come decisamente allusivi alle vicende storiche del Novecento. Nell'introduzione al libretto, Renzo Tian mette in guardia a questo proposito i fruitori della traduzione:

Non si stupiscano perciò, lettori e spettatori, se i due sgherri che aiutano il riluttante Efesto, nella crudele bisogna di incatenare e trafiggere l'Eroe, rispondono ai nomi di Schutz e Staffel, né di sentir dire che il “Conducator” Zeus governa a forza di “ukase”. Non sono, queste, le frettolose e forzose attualizzazioni, che più di una volta abbiamo visto brandire da registi e traduttori, bensì un motivato e meditato tentativo di restituire allo spettatore d'oggi un effetto equiparabile a quello che possiamo congetturare sia stato l'impatto sul pubblico del V secolo di questo spettacolo [...]”³⁰.

Nella versione di Marzullo si trovano anche gli echi della politica italiana più recente: le elezioni politiche svoltesi nel marzo del 1994 han-

²⁷ MARZULLO 1993, p. X.

²⁸ Ivi, p. XII.

²⁹ Ivi, p. XI.

³⁰ Renzo Tian, Introduzione a MARZULLO 1994, p. 7.

no portato al governo Silvio Berlusconi. Ecco allora che qua e là nella traduzione affiorano termini come “Cavaliere”, “forzista” e “centrista”.

In un'intervista rilasciata a «Il manifesto», Marzullo spiega così l'attualità del *Prometeo*:

Credo che questa tragedia sia particolarmente consona al momento che attraversiamo. Il *Prometeo* è un attacco al tiranno Cleone, attribuito finora a Eschilo, ma certamente posteriore, scritto da un autore ignoto. [...] La parola tiranno per noi non vuole dire più nulla, non volevo tradurla con Caudillo o Duce, perciò ho usato il termine Conducator e anche Cavaliere. C'è sempre un Cavaliere nella storia, nel luglio del 1943 la radio parlava delle dimissioni del cavalier Benito Mussolini. *Prometeo* è l'imperativo categorico della ribellione, della riscossa giacobina, della resistenza alla sopraffazione morale. Mette in scena la rivolta etica dell'uomo che sdegnava i compromessi dei pattisti, di coloro che scendono a patti con il potere³¹.

A chi lo accusa di rivolgere eccessivi attacchi a Berlusconi, Marzullo risponde:

Più spunti mi darà il Cavaliere in futuro, più sarò pronto a parlarne. Inoltre non bisogna dimenticare che il *Prometeo* è nato come una tragedia politica ed è quindi carico di messaggi in questo senso. Io li ho solo attualizzati come mi sembrava giusto fare³².

Ad ogni modo, in seguito alle polemiche registrate alla prima, Calenda è costretto a epurare il testo dei termini più esplicitamente ricollegabili alla politica italiana. Alcuni critici, tra cui Franco Quadri³³ e Masolino D'Amico³⁴, suggeriscono che la scelta di eliminare le espressioni più forti nei confronti del governo appena eletto sia in realtà dettata dal fatto che tra gli sponsor delle rappresentazioni di quell'anno figurino anche Fininvest e Publitalia.

Marzullo e Calenda difendono invece la propria decisione, sostenendo di non aver ricevuto alcuna pressione esterna. In particolare, il traduttore spiega:

Non c'è nessuna censura, né io né loro l'avremmo accettata. Hanno semplicemente scelto di non seguire i continui aggiornamenti che apportavo alla traduzione per adattarla agli eventi politici. Il pubblico ha

³¹ AFI Rassegna Stampa: BARONE L. 1994.

³² AFI Rassegna Stampa: DI TOMMASO 1994.

³³ AFI Rassegna Stampa: QUADRI 1994.

³⁴ AFI Rassegna Stampa: D'AMICO M. 1994.

fischiato la battuta sul “fascista Zeus”, e questo è un segno indicativo del clima che c’è attualmente in Italia³⁵.

Calenda giustifica i tagli e le modifiche al testo rivendicandone la coerenza rispetto alla scrittura scenica che, comprendendo le coordinate larghe del Novecento, non avrebbe potuto inglobare i termini maggiormente legati alla cronaca politica spicciola. Si assume dunque la piena responsabilità delle correzioni apportate alla traduzione:

Abbiamo lavorato su un testo concordato mesi fa. Nel frattempo Marzullo ha attualizzato il testo ma ormai era troppo tardi per inserire i cambiamenti nello spettacolo. Inoltre a chi mi accusa di tradimento vorrei dire che la paura del tradimento c’è sempre. Ero conscio che lo spettacolo avrebbe scioccato gli spettatori ma voler mettere in scena un classico è sempre un tradimento. Allora meglio attualizzarlo che andare in cerca di ambiguità filologiche o archeologiche. Come cantavano o si muovevano i classici? Impossibile rispondere a questa domanda e allora ritengo di avere tradito il meno possibile³⁶.

I giudizi della critica sulla versione di Marzullo sono in generale negativi: gli eccessi nell’attualizzazione del testo antico non vengono apprezzati e sono ritenuti stridenti rispetto alla messa in scena:

Peccato: sarebbe stato uno spettacolo ineccepibile e da festeggiare senza riserve, se l’inventiva di Marzullo non avesse preso la mano sul suo abituale rigore³⁷.

Anche Masolino D’Amico esprime diverse perplessità sulla traduzione:

In un insieme accettabilmente coerente e efficace, stona ogni tanto, ahimè, proprio la traduzione che su un impianto tradizionale, leggi sapore di affidabile interlinearità ravvivata da qualche parola meno pedestre e da frasi con il verbo in fondo, inserisce deliberatamente termini del gergo politico odierno allo scopo si diceva una volta di attualizzare (ma i classici non sono già attuali per definizione?), riuscendo in realtà solo a distrarre: ecco dunque “ukase”, “golpe”, [...] quasi tutti accolti con mite fastidio dal pubblico vastissimo e per il resto molto plaudente. Al quale è risparmiata un’allusione, presente nel libretto stampato, al “Cavaliere di turno”: non so se per ravvedimento di qualcuno, o in considerazione del fatto che fra gli sponsor dell’avvenimento figura anche la Fininvest³⁸.

Di fronte alle numerose critiche alla versione di Marzullo, Calenda ri-

³⁵ AFI Rassegna Stampa: BARONE L. 1994.

³⁶ AFI Rassegna Stampa: DI TOMMASO 1994.

³⁷ AFI Rassegna Stampa: DANZUSO 1994.

³⁸ AFI Rassegna Stampa: D’AMICO M. 1994.

badisce invece la propria sintonia con la traduzione, ritenendola perfettamente coerente con la filosofia che sottende lo spettacolo:

Il fatto che Marzullo riporti la tragedia in epoca euripidea mi ha spinto a osare raccordi con la sofistica che è poi il trionfo della disponibilità di ogni senso al proprio contrario. E qui c'è dentro tutto il teatro dell'assurdo, c'è il non-sense di Beckett. Ed io vado fino in fondo a cogliere le analogie sostenute dalla volontà intellettuale di stare al gioco. Non potevo scandagliare il testo se non con gli unici termini che conoscevo, che sono poi quelli della grande iconografia del dolore del nostro secolo, l'era dei grandi stermini... *Prometeo* è la parabola dell'uomo che soffre ed il messaggio liberatorio che vi è contenuto non poteva assolutamente bastare. Anche il suo è un olocausto, completamente a favore degli uomini, ai quali porta la luce del progresso. Ed è per questa sorta di trasgressione verso la libertà che egli viene punito fino ad essere ridotto oggetto inutile. E francamente mi sembra di entrare nelle *waste lands* eliotiane che conducono alla inattività...³⁹

E di citazioni da Eliot, Beckett e Camus è pieno lo spettacolo, a partire dalle scene (ideate da Bruno Buonincontri) e dai costumi (disegnati da Bruno Schlinkert). L'azione si svolge in una landa desolata (una sorta di *waste land* eliotiana, appunto) e lo spazio scenico è diviso in due settori da un'imponente cancellata nera: da una parte l'orchestra, ricoperta da un telo scuro, dall'altra la scena, chiusa sullo sfondo da un muro di ispirazione berlinese. Gli attori escono da un tombino aperto su una pedana, al cui interno è incatenato Prometeo di cui, per i primi venti minuti dello spettacolo, compare solo la testa (immagine che ricorda quella di Winnie, in *Giorni Felici* di Beckett): anche quando riemerge dal suolo, il titano, che indossa bombetta e cappotto (e in alcuni momenti dello spettacolo anche occhiali neri) come quelli di Hamm in *Finale di partita* di Beckett, è costretto comunque a rimanere immobile su una sedia. Alla fine del dramma, su un crescendo di musica e tuoni, Prometeo sprofonda nell'abisso-tombino, sempre inchiodato alla sua sedia.

Come sottolinea Caterina Barone, il Titano di Calenda non è eroico, dunque, è invece beckettiano, un *clochard* chiuso nella sua solitudine assoluta e nel suo inutile titanismo:

Cosciente della vanità del suo gesto, del non-senso della sua esistenza, e tuttavia perentorio nel rimanere fedele al proprio intento di opporsi all'autorità costituita «Prometeo invidia e autorizza i panni del *clown*, le angosce dell'Assurdo, gli itinerari dai mille approdi che segnano ogni *waste land*, da Eliot in poi» (Calenda). Il registro recitativo dell'interprete non è, dunque, altisonante, ma piano, spoglio di qua-

³⁹ AFI Rassegna Stampa: CELI 1994.

lunque retorica, a tratti stralunato e antirealistico, e tuttavia denso di dolore, di angoscia esistenziale, modulato su una straordinaria gamma di tonalità⁴⁰.

Prometeo beckettiano di questo spettacolo è Roberto Herlitzka, la cui eccezionale interpretazione è apprezzata dalla critica che lo definisce «dolorosamente impetuoso e sardonico, capace di alternare con assoluta tempestività i toni di un'indignazione rovente e quelli di un'indignazione freddamente profetica»⁴¹. Altrove ancora si legge: «Bravissimo Herlitzka, titanicamente demiurgo della parola recitata, dall'afasia all'urlo, dalla gag vocale all'allusivo colloquiare»⁴². Non manca qualche giornalista che invece ne critica la recitazione, sottolineando che l'attore «all'inizio sembra fare un po' il verso a Carmelo Bene, con studiati singulti, con accorte sincopi vocali, con beffardi brignao [...]»⁴³.

Accanto a Herlitzka, Piera Degli Esposti, nei panni di Io, che entra in scena in una gabbia di leoni e indossa attributi da giovenca, da molti ritenuti troppo realistici e ridicoli. Ali, invece, per Hermes, interpretato dal bravo Nello Mascia; Gabriele Ferzetti, nei panni di Oceano, indossa un lungo mantello blu mare e doppiopetto scuro anni Quaranta; abiti e cappellini neri per il coro di Oceanine (22 ragazze), dame pirandelliane in gramaglie anni Trenta, che alternano canto e recitativo, e le cui coreografie, molto suggestive e da alcuni critici accostate a quelle del teatro danza di Pina Bausch, sono curate da Aurelio Gatti.

L'Archivio Inda di Siracusa conserva i figurini disegnati da Bruno Schlinkert. Particolarmente interessante e utile ai fini della ricostruzione dei materiali utilizzati per la confezione degli abiti di scena, è un documento che riporta l'elenco dei costumi commissionati alla sartoria Annamode di Roma; curioso che in questa lista, pur aggiornata con i nomi degli attori chiamati a interpretare i protagonisti del dramma, i due aiutanti di Efesto, che in scena come abbiamo detto sono Schutz e Staffel, sono invece qui chiamati "Dominio" e "Terrore":

- Gabriele Ferzetti (Oceano): vestizione completa di giacca, pantaloni, gilet, camicia, cappello ed accessori vari: mantello grandissimo in seta tempesta tinto per simulare l'oceano
- Piera degli Esposti: un abito da sera lungo ricamato in taftas di seta pura; soprabito; trasformazione in satiro in pelliccia (?)
- Efesto (Gabriele Zanoletti): completo da uomo (giacca, pantalone, gilet, camicia, cappello e accessori vari); soprabito

⁴⁰ BARONE C. 1994, p. 241.

⁴¹ AFI Rassegna Stampa: RABONI 1994.

⁴² AFI Rassegna Stampa: BELLINI 1994.

⁴³ AFI Rassegna Stampa: RIZZO 1994.

- Prometeo (Roberto Herlitzka): vestizione da uomo invecchiata con vari elementi; giaccone invecchiato
- Dominio e Terrore: 2 vestizioni da uomo invecchiate composte da vari elementi e accessori con grembiuloni in cuoio o in tela cerata
- Hermes (Nello Mascia): vestizione da uomo: giacca, pantaloni, gilet e accessori vari; 1 paio di ali nere⁴⁴

Coerenti con lo spettacolo anche le belle musiche di Germano Mazzocchetti, «che accoglie ora echi brechtiani, ora le languide note di un tango, ora reminiscenze classiche»⁴⁵.

Se si escludono le polemiche legate soprattutto alla traduzione, lo spettacolo di Calenda riceve dunque ampio consenso: al *Prometeo Incatenato* assiste ad ogni replica un pubblico numeroso e il Ciclo di Spettacoli Classici, che si svolge dal 12 maggio al 19 giugno, ottiene anche quell'anno grande successo.

Prometeo 2002

Il 2002 è l'anno di Luca Ronconi, per la prima volta regista al Teatro greco di Siracusa. Dopo la brutta vicenda giudiziaria che aveva travolto l'Istituto alla fine degli anni '90, l'Inda divenuta Fondazione è ora presieduta da Walter Le Moli che ne rilancia il nome sul piano nazionale programmando una co-produzione con il Piccolo Teatro di Milano e mettendo in scena, per il XXXVIII Ciclo di Spettacoli Classici, tre drammi, tutti diretti da Ronconi: *Prometeo Incatenato* di Eschilo, *Baccanti* di Euripide e *Le Rane* di Aristofane.

Il 2002 è anche l'anno delle polemiche: alla vigilia della messa in scena de *Le Rane*, esponenti del governo Berlusconi esercitano pesanti pressioni sul regista perché tolga dall'impianto scenografico le gigantografie con le caricature di alcuni uomini politici della maggioranza. Tra «il silenzio dell'Inda e la resa gioiosa del Piccolo»⁴⁶, tra le assemblee di protesta e l'ignoranza della politica, vince la censura: la commedia va in scena senza i cartelloni incriminati, ma il clima ormai è avvelenato.

Intanto, sul piano artistico, se pure di fronte a drammi profondamente diversi, espressioni artistiche di autori differenti, Ronconi lavora alla messa in scena dei tre spettacoli come alla confezione di una trilogia:

Ricomporre l'aura mitica della trilogia del teatro greco antico attraverso tre voci della classicità – Eschilo, Euripide, Aristofane – implica necessariamente una riflessione su un'idea di teatro. Un'idea che si identifica nell'*ethos* e che si esprime nell'area inscritta tra l'asse tem-

⁴⁴ AFI Documenti 1994.

⁴⁵ BARONE C. 1994, p. 242.

⁴⁶ QUADRI 2002.

porale (il tempo del rito e il tempo del teatro) e quella, fondamentale, rappresentata dallo spazio (lo spazio della scena e quello della *polis*). In questo senso, *Prometeo Incatenato*, *Baccanti* e *Le Rane* compongono un insieme in grado di offrirsi quale osservatorio elettivo della "vita delle forme" del tragico e del comico. Se *Prometeo* è tragedia in cui l'umanità non compare (se non quale riflesso del peccato contro l'*ordo universalis* dell'eroe eponimo) e attori principali sono figure astratte, divinità, le *Baccanti* è vicenda di uomini e dei. Ne *Le Rane*, ancora, il rapporto tra uomini e dei è segnato dai tratti distintivi del comico: il rovesciamento, l'inversione tra "alto" e "basso" si coagula qui nel travestimento della divinità che percorre lo spazio degradato della città intesa quale forma di riferimento etico. Sorta di viaggio metaforico, *déguisé* nelle due forme "alte" di teatralità di *Prometeo* e *Baccanti*, *Le Rane* chiude dunque idealmente – e non solo per consuetudine formale – la trilogia immaginata per lo straordinario scenario di Siracusa e per l'altrettanto straordinaria "importazione" di questa forma teatrale nello spazio diversamente codificato delle sale del Piccolo Teatro. Un'occasione unica per ripensare il teatro, rileggerne il passato nel "ritorno del tragico" e nella sintesi del comico, indagarne i lacerti di ritualità, e, soprattutto, progettarne il futuro⁴⁷.

A evidenziare il filo rosso che lega i tre drammi, anche la scena, ideata da Margherita Palli, collaboratrice fedele di Luca Ronconi: austera, essa diventa quasi un prolungamento dello scenario naturale del teatro greco⁴⁸ con la sola «aggiunta di alcuni lastroni di pietra alla distesa dei ruderi cimiteriali dell'antica *skené*»⁴⁹. In particolare, nel *Prometeo Incatenato*:

Qualche ripiano è invaso dall'acqua per mettere a suo agio il coro delle Oceanine, mentre sul grezzo torrione di destra campeggia, drammatizzando una vana lotta contro il fato, uno statuario colosso morente piegato sulle ginocchia⁵⁰.

In un incavo del capo del «colosso abbattuto simile a un dittatore rovesciato»⁵¹, sta il Prometeo di Franco Branciaroli, costretto a novanta minuti di immobilità, staticità controbilanciata però dal grande dinamismo dei movimenti scenici degli altri personaggi che dalla terra/mare e dal cielo giungono ad animare l'azione del dramma:

L'impianto della messa in scena di Ronconi esalta la relazione tra il livello delle divinità, che spesso giungono dall'aria con l'ausilio di una

⁴⁷ RONCONI 2002 (la stessa intervista è pubblicata anche sul sito web della Fondazione InDa).

⁴⁸ Ronconi vuole che "protagonista" delle tre rappresentazioni sia "lo spazio dell'anfiteatro stesso": lo riporta GARRONE 2002.

⁴⁹ QUADRI 2002.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Luca Ronconi in GARRONE 2002.

gru, e che agiscono comunque da una posizione superiore, e il piano della sofferenza, quello popolato dal coro di Oceanine. Le ninfe figlie di Teti e di Oceano fluttuano entro i canali acquei, s'increspano come le pieghe dei loro abiti chiari, ondeggiando sospinte dal vento, guardano fisso verso la cima, laddove Prometeo lancia una sfida immensa contro il potere del re degli dei⁵².

La grande intuizione di Luca Ronconi è proprio l'uso dello spazio scenico, pienamente sfruttato nella sua espressione orizzontale e verticale, diventando così metafora del rapporto tra l'umano e il divino, tema centrale del dramma (e di gran parte dell'opera) di Eschilo:

The vertical space in *Prometheus Bound* is dynamic. The theatrical rendering of downwards vertically appears in the form of airborne descents of divine character (Okeanos and Hermes), as well as in the repeated allusions to a precipitation into Tartarus. Conversely, metaphorical upwards vertical movements are created by Prometheus' prophetic threats against Zeus as well as by the Chorus' appeals to divine justice. [...] With the exception of Prometheus' elevated position, the horizontal space was a homogeneous acting area so that Io and the Chorus acted within the same dramatic space. The back stage was occupied by a central pool, from which part of the Chorus of Okeanides emerged. Arguably, Prometheus' towering presence on the right-hand side of the stage could have focussed the audience's attention of that specific area, particularly given that the emissaries of Zeus all appeared on top of him. The arrival of the Chorus from different directions and their movements throughout the play certainly had the effect of diverting the audience's attention to different areas of the acting space⁵³.

Con Oliviero Ponte di Pino si potrebbe addirittura affermare che per Ronconi «il fascino segreto del testo sta soprattutto nella contrapposizione tra l'immobilità di Prometeo e la folle corsa di Io. Tanto le catene che bloccano l'azione dell'uno quanto il tafano che tormenta l'inquietudine dell'altra sono il frutto dell'odio di Zeus»⁵⁴: in mezzo a loro il Coro, caratterizzato da una «profetica impotenza e un attivismo senza scopo»⁵⁵.

Le coreografie sono di Marise Flach che aveva collaborato con Ronconi anche nel 1972, in occasione dell'*Oresteia* di Belgrado: Flach per altro aveva lavorato spesso a Siracusa a fianco di altri registi quali Virginio Peucher, Mario Ferrero, Davide Montemurri, Franco Enriquez e Lamberto Puggelli.

⁵² ALBERTI 2002.

⁵³ TORELLO 2009.

⁵⁴ PONTE DI PINO 2003.

⁵⁵ *Ibidem*.

La traduzione è invece affidata a Dario Del Corno che, a differenza di Benedetto Marzullo, argomenta così la paternità tutta eschilea del *Prometeo Incatenato*:

La figura del protagonista possiede un'evidenza simbolica che trova pochi paralleli nei personaggi sommi della creazione poetica; e l'immagine di Prometeo oppresso dalla tirannide di Zeus rappresenta tuttora l'archetipo sia della libertà di pensiero che non si lascia asservire dalla violenza e dal dispotismo, sia dell'intelligenza che promuove il progresso dell'umanità. Soprattutto in questo senso occorre accettare la tradizione che identifica in Eschilo l'autore, a cui si deve la reinvenzione del significato di Prometeo⁵⁶.

È nella «inesausta tensione della volontà del protagonista»⁵⁷ che si può trovare, secondo Del Corno, la giusta compensazione alla limitata dinamicità del *Prometeo Incatenato*. L'etica che sottende tutto il dramma individua nel progresso umano un sistema di valori assoluti:

Assumendo su di sé il conflitto con la divinità, Prometeo ha liberato la stirpe degli uomini dal confronto con gli dei, e li ha resi artefici della loro storia e della loro realtà⁵⁸.

Alla fine dello spettacolo, il Titano non sprofonda nell'abisso: diversamente da quanto scelsero Squarzina e Calenda nelle precedenti edizioni Inda del *Prometeo Incatenato*, Ronconi sceglie infatti di raffigurare il cataclisma che il Titano descrive ai vv. 1080-1090 della tragedia, con un rombo di tuono e la vampata di una fiamma che scaturisce dalla mano destra del colosso in scena. Dopo il tuono, solo silenzio: il pubblico trattiene il respiro e, dopo una pausa, applaude convinto gli attori che si distinguono tutti per un'ottima interpretazione.

Il successo del *Prometeo* di Ronconi è sancito da pubblico e critica: particolarmente apprezzata la prova di Branciaroli, al quale si riconosce una grande abilità nella variazione dei registri interpretativi, da quello aspro a quello evocativo, da quello «roco e sofferente» a quello «profetico e minaccioso»⁵⁹. Alla vigilia della prima siracusana, Branciaroli spiegava così il proprio rapporto con la figura di Prometeo:

Mi sto entusiasmando a questo personaggio. Prometeo è il dio che ama gli uomini, li salva da una confusione altrimenti eterna: è il nostro amico. [...] questa tragedia di Prometeo interviene su un tema

⁵⁶ DEL CORNO 2002, pp. 24-25

⁵⁷ Ivi, p. 27.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ ALBERTI 2002.

chiave per l'uomo contemporaneo: le potenzialità del sapere tecnico e scientifico e il suo rapporto col bene e col male. Il Prometeo di oggi ci donerebbe la clonazione, la robotica, la modificazione genetica, lo sviluppo e la mutazione ambientale del pianeta⁶⁰.

Giudizi molto positivi anche sugli altri attori: una «strepitosa»⁶¹ Laura Marinoni nel ruolo di Io, un Oceano «interpretato con abilità da Walter Bentivegna»⁶² e una «misurata ed efficace»⁶³ Galatea Ranzi nel ruolo di Corifea, alla guida delle Oceanine, «leggeri e delicati fantasmi con vestiti color crema di fine Ottocento, tutti pizzici e merletti, e parrucche biondo-bianche»⁶⁴.

La regia di Ronconi riceve il plauso di molti critici che riconoscono nello spettacolo siracusano una tappa importante e coerente rispetto al lavoro che il regista ha avviato negli ultimi anni:

Lo spettacolo è caratterizzato dalla consueta eleganza del Ronconi di questi anni, che sta conducendo, spettacolo dopo spettacolo, con evidente soddisfazione e convinto della sua necessità, uno straordinario lavoro che ricapitola decenni di riflessioni e invenzioni. [...] gli ultimi spettacoli paiono nascere dal disincanto, da una quieta disillusione nei confronti della società italiana e della cultura che è in grado di esprimere. Non c'è mai rabbia, solo una vena di fonda malinconia dissimulata dall'attivismo e dissipata dalla lucidità dell'intelligenza, [...] dal gusto di macchine teatrali sempre più complesse e raffinate. [...] Certo a Ronconi deve essere piaciuta la lucidità tutta politica con cui Eschilo radiografa i rapporti di potere tra gli dei, e l'implicita conclusione che i tiranni di oggi sono inevitabilmente destinati a cadere domani⁶⁵.

Eco di questo successo anche sulla stampa internazionale che esprime ottimi giudizi sull'intera "trilogia" di Ronconi, individuando in questa prova registica «a typical example of how Ronconi succeeds in bringing together the poetic and special powers of the ancient theatre with some of the instruments of the modern stage»⁶⁶.

Prometeo, *Baccanti* e *Le Rane* vengono inseriti nei cartelloni delle successive stagioni del Piccolo Teatro di Milano, a cominciare proprio dalla tragedia di Eschilo, in programma per gennaio e febbraio 2003. Sarà poi la volta di *Baccanti*, nel febbraio 2004 e, a chiudere la trilogia, la commedia di Aristofane, in scena a Milano tra febbraio e marzo 2005.

⁶⁰ BRANCIAROLI 2002.

⁶¹ ANANIA 2002.

⁶² Alberti 2002.

⁶³ *Ibidem*

⁶⁴ ANANIA 2002.

⁶⁵ PONTE DI PINO 2003

⁶⁶ LANE 2002, p. 31.

La trasposizione al chiuso degli spettacoli pensati per lo spazio del Teatro greco di Siracusa obbliga Ronconi a rivedere alcuni aspetti della messa in scena. Il successo è lo stesso di Siracusa e non manca chi ne evidenzia la maggiore cura e la maggiore fruibilità rispetto allo spettacolo all'aperto. In particolare, di *Prometeo* Franco Cordelli scrive:

Il *Prometeo incatenato* di Siracusa è più o meno bello del *Prometeo* di Milano? A vederlo allo Strehler, lo spettacolo di Luca Ronconi appare non solo raccolto in se stesso, o concentrato, che è ovvio, ma anche depurato, illimpidito. In un certo senso, sono cento perfetti minuti di teatro: non più disturbati da «voci fuorisce»⁶⁷, vuoi politiche vuoi mondane – quelle voci che a Milano hanno accolto il *Prometeo* con entusiastici applausi⁶⁷.

Se pure con (o anche a causa di) tutte le polemiche politiche che accompagnano la stagione siracusana, il Ciclo di Spettacoli Classici del 2002 è destinato a passare alla storia come uno dei più importanti della Fondazione InDa: l'esperienza di affidare a un solo regista (del calibro di Luca Ronconi) la messa in scena di un'intera "trilogia" si rivela un successo. Non è nell'attualizzazione che il regista riesce ad avvicinare il testo allo spettatore, bensì nel sottolinearne la distanza:

Non mi ha mai interessato un'operazione che è stata assai frequente negli ultimi cinquant'anni di teatro, ossia, la cosiddetta attualizzazione. I testi teatrali del passato a me appaiono come una specie di cannocchiale, una sorta di buco volto al passato, o forse uno spaccato geologico, attraverso il quale possiamo renderci conto non di quanto il passato, per frettolosa analogia, ci sia vicino, ma di quanto ce ne siamo allontanati. È un'operazione della memoria⁶⁸.

Ciò che Ronconi auspicava alla vigilia della messa in scena a Siracusa, cioè di riuscire a «produrre una sorta di esplosione di significati nel confronto fra i tre testi»⁶⁹ che aiutasse il pubblico a comprendere la "stranezza e insieme la familiarità"⁷⁰ che la civiltà greca presenta rispetto alla società contemporanea sembra realizzarsi sulla scena: i tre spettacoli, infatti, dialogano tra loro in modo armonico e lasciano allo spettatore la certezza di avere assistito a una grande prova di teatro.

⁶⁷ CORDELLI 2003.

⁶⁸ Luca Ronconi in una conversazione con Luca Fontana, pubblicata sul Numero Unico InDa 2002, p. 44.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

ABSTRACT

For fear of performing a static play, alien to the taste of the contemporary audience, the Italian directors and actors avoided to perform Aeschylus' Prometheus Bound for years. The overcoming of this prejudice is owed just to Inda of Syracuse that assigned in 1954 the direction of Aeschylus' play to Luigi Squarzina and the translation to Gennaro Perrotta: Prometheus is a young Vittorio Gassman. Forty years later, Prometheus again, directed by Antonio Calenda and performed by Roberto Herlitzka, with the translation by Benedetto Marzullo. The 2002 Prometheus Bound was due to the collaboration between Inda and Piccolo Teatro of Milan: Luca Ronconi performed the translation by Dario Del Corno; Franco Branciaroli in the starring role.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALBERTI 2002

C. Alberti, in www.drammaturgia.it, 1 giugno 2002.

ANANIA 2002

A. Anania, *Rane, gru e teste di leone* in www.caffeeuropa.it

BARONE C. 1994

C. Barone, *Gli spettacoli*, «Dioniso» LXIV (1994), pp. 231-235.

BARONE L. 1994

L. Barone, «Il manifesto», 2 giugno 1994.

BELLINI 1994

P. Bellini, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 4 giugno 1994.

BRANCIAROLI 2002

F. Branciaroli, «Ulisse», maggio 2002.

CELI 1994

C. Celi, «La Sicilia», 11 maggio 1994.

CORDELLI 2003

F. Cordelli, «Corriere della Sera», 16 gennaio 2003.

CORONA 1954

A. Corona, «Giornale dell'isola», 16 maggio 1954.

CUCCHETTI 1954

G. Cucchetti, «Il Gazzettino di Venezia», 16 maggio 1954.

D'AMICO M. 1994

M. D'Amico, «La Stampa», 5 giugno 1994.

D'AMICO S. 1952

S. D'Amico, «Il Tempo», 29 novembre 1952.

D'AMICO S. 1954

S. D'Amico, «Il Tempo», 16 maggio 1954.

DANZUSO 1994

D. Danzuso, «La Sicilia», 5 giugno 1994.

DEL CORNO 2002

D. Del Corno, Numero Unico Inda, Siracusa, 2002.

DI TOMMASO 1994

L. Di Tommaso, «La Gazzetta del Sud», 16 giugno 1994.

FRATELLI 1954

A. Fratelli, «Sipario», giugno 1954.

GARRONE 2002

N. Garrone, «La Repubblica», 17 maggio 2002.

GIGLI 1954

L. Gigli, «Dramma», 1 giugno 1954.

LANE 2002

J.F. Lane, «Plays International», July&August 2002.

MAGNANO 1954

A. Magnano, «Orbis», 17 maggio 1954.

MARZULLO 1993

B. Marzullo, *I Sofismi di Prometeo*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

MARZULLO 1994

B. Marzullo (traduzione), *Prometeo*, Siracusa, Istituto Nazionale del Drama Antico, 1994.

MONDRONE 1954

D. Mondrone, «La Civiltà Cattolica», 19 giugno 1954.

PETRONE 1954

I. Petrone, «Il Giornale del Mezzogiorno», 16 maggio 1954.

PONTE DI PINO 2003

O. Ponte di Pino, «ateatro» 50.10.

QUADRI 1994

F. Quadri, «La Repubblica», 5 giugno 1994.

QUADRI 2002

F. Quadri, «La Repubblica», 7 giugno 2002.

QUASIMODO 1994

S. Quasimodo, «Corriere della Sera», 18 ottobre 1994.

RABONI 1994

G. Raboni, «Corriere della Sera», 13 giugno 1994.

RADICE 1954

R. Radice, «Il Giornale d'Italia», 16 maggio 1954.

RIZZO 1994

S. Rizzo, «Giornale di Sicilia», 5 giugno 1994.

RONCONI 2002

L. Ronconi, «Tuttoteatro», 3 maggio 2002.

SAMMARTANO 1959

N. Sammartano, *Gli spettacoli classici in Italia*, «Dioniso» XXII, fasc. 1-2 (gennaio-aprile 1959), pp. 3-22.

TORELLO 2009

G. Torello, *Titanic resistance: immobility and use of space in Ronconi's production of Aeschylus' Prometheus Bound*, in www.didaskalia.net

VENEZIA 2010

L. Venezia, *Eva e Angelo Sikelianos: La rinascita della tragedia alle Feste Delfiche (1927-1930)*, «Stratagemmi on line», 2 febbraio 2010.

ALESSANDRA PEDERSOLI

Inda Retrosцена *Baccanti* di Euripide al Teatro greco di Siracusa

Choose they croon the ancient ones
The time has come again
Choose now, they croon
Beneath the moon
Beside an ancient lake
Enter again the sweet forest
Enter the hot dream
Come with us
Everything is broken up and dances.

Jim Morrison, *The Ghost Song* (1970)

Poco prima di morire, nel 1970 Jim Morrison registra in traccia audio alcuni suoi componimenti poetici. Qualche anno dopo Ray Manzarek, Robby Krieger e John Densmore, gli altri tre membri del gruppo che lo rese popolare negli anni Sessanta, *The Doors*, musicano i brani e pubblicano *An American Prayer*: è il 1978 ed è il loro ultimo album. *The Ghost Song*, la seconda traccia, è un invito che il poeta-sciamano rivolge ai suoi fan – suoi adepti – a celebrare nuovamente i suoi misteri; è la voce del dio, che ritorna da Oriente, dove si è consumata la sua fine; è la nuova epifania di Dioniso, divinità con la quale lo stesso Jim Morrison si era sempre identificato¹. «Talvolta mi piace vedere la storia del rock'n'roll come l'origine della tragedia greca», scrive Morrison, «immagino un gruppo di fedeli che danzavano e cantavano in piccoli spazi all'aperto. Poi un giorno dalla folla emerse una persona posseduta e cominciò a imitare un dio»².

Morrison, la cui effigie più famosa lo ritrae a petto nudo con i capelli lunghi sulle spalle, non è l'unica figura carismatica del mondo del rock oggetto di “culto fanatico”: basti pensare a Elvis, la cui foto segnaletica compare provocatoriamente sulla copertina di una recente traduzione di *Baccanti*³. Ma più di tutte, il *Re Lucertola*, come venne soprannominata, era temuta perché ritenuta pericolosa, sovversiva: durante un con-

¹ Sulla vita di Jim Morrison, morto a Parigi a ventisette anni in circostanze misteriose che alimentarono storie sui suoi “ritorni”, e sull'identificazione del poeta del rock come reincarnazione di Dioniso, si veda HOPKINS, SUGERMAN 1980, MANZAREK 1998, STEPHEN 2004.

² MORRISON 2001.

³ WOODRUFF 1998.

certo a Miami nel marzo del 1969, Jim Morrison incitò i fan alla rivolta, atto che gli costò una condanna, ma che segnò di fatto la fine della sua carriera di musicista.

Pochi anni prima, durante una conferenza stampa, è il 1967, aveva dichiarato: «In un concerto rock, come nella vita, non dovrebbero esserci regole o limitazioni. Dovrebbe essere possibile tutto»⁴. Il suo sembra essere un vero dettato dionisiaco: «Mi piace tutto ciò che riguarda la trasgressione o il rovesciamento dell'ordine costituito. M'interessa qualunque cosa abbia a che fare con la rivolta, il disordine, il caos»⁵. È con le armi della seduzione, ma soprattutto con la musica, la danza orgiastica e l'alcool che la rock star trascina i suoi fan e porta scompiglio ai concerti, proprio come Dioniso che sopraggiunge – inatteso e terribile – a Tebe, nel prologo di *Baccanti*.

Negli stessi anni, è l'estate del 1968, Pier Paolo Pasolini presenta alla 29^a Mostra Internazionale del Cinema di Venezia la sua ultima opera: *Teorema*. Il film, ispirato a *Baccanti*, racconta dell'arrivo – inaspettato e travolgente – di un giovane sconosciuto nella vita di una famiglia borghese. L'Ospite, affascinante e misterioso, stravolge l'ordinata routine domestica, seducendo uno ad uno i membri della famiglia, per poi andarsene, lasciando tutti profondamente trasfigurati⁶.

Il film viene messo al bando dalla censura e costa a regista e produttore – Donato Leoni – un'accusa per oscenità, poi decaduta. Pasolini, profondamente amareggiato, scrive nelle colonne della rubrica *Il caos*, che tiene sul settimanale *Tempo*, una lettera aperta a Silvana Mangano, protagonista di *Teorema*, in cui avvicina la sua situazione a quella di Dioniso del prologo di *Baccanti*: «quando Dioniso è arrivato a Tebe, sotto le spoglie di un bel ragazzo mortale coi capelli lunghi (tanto che, anche allora, Penteo avrebbe voluto tagliarglieli), aveva l'aria piena di grazia, allegria, di pigritia giovanile»⁷. L'arrivo del dio, così come l'arrivo dell'Ospite in *Teorema*, ma anche la ricezione stessa della sua opera nella società italiana borghese e bacchettona della fine degli anni Sessanta, è del tutto sconvolgente: «[...]sia come apparizione “benigna” che come apparizione “maledetta”, la società, fondata sulla ragione e sul buon senso – che sono il contrario di Dioniso, cioè dell'irrazionalità – non lo comprende. Ma è la sua stessa comprensione di questa irrazionalità, che la porta irrazionalmente alla rovina (alla più orrenda carneficina mai descritta in un'opera d'arte)»⁸.

È l'epifania di Dioniso, il manifestarsi del dio in una società regolata,

⁴ SUGERMAN 1983.

⁵ *Ibidem*.

⁶ PASOLINI 1968; FUSILLO 2007, pp. 213-227; TREU 2007, pp. 369-374.

⁷ Pier Paolo Pasolini, *Lettera aperta a Silvana Mangano*, «Tempo» n. 47, 16 novembre 1968, ora in PASOLINI 1992, pp. 520-522.

⁸ *Ibidem*.

il tema “caldo” che interessa la rilettura pasoliniana; è il giusto tributo allo stesso dio, l’abbandono senza regola alcuna, che auspica Jim Morrison incitando i suoi fan. Due esempi straordinariamente simili e vicini cronologicamente del dionisismo novecentesco. Proprio in quegli stessi anni – il 1968 e il 1969 – *Baccanti* di Euripide è oggetto di studio e riadattamento scenico; due allestimenti siglano la definitiva rottura con la tradizione precedente: Richard Schechner a New York e Luigi Squarzina a Genova.

Dionysus in '69 è una performance diretta da Schechner ispirata al testo euripideo e interpretata dal Performance Group, una compagnia teatrale di ricerca da lui stesso fondata. Lo spettacolo va in scena per oltre un anno in un garage di Soho – il Performing Garage – dal giugno del '68 al luglio del '69; del testo euripideo è amplificato e portato all'estremo lo stravolgimento che l'incontro col dio provoca nell'animo e nel corpo degli uomini e il successo è straordinario, ma ancor più rilevante è la portata che avrà per la riscoperta e le riletture successive dei testi classici, non solo di *Baccanti*⁹.

Nello stesso anno al Teatro Duse di Genova Luigi Squarzina porta in scena il testo euripideo con la traduzione di Edoardo Sanguineti¹⁰; a differenza dell'operazione di Schechner, che aveva estrapolato solo alcuni brani da *Baccanti*, la messa in scena genovese è fedele al testo, anche se – per volere del regista – la rappresentazione non è destinata a un pubblico di specialisti, bensì a un pubblico «incolto e impreparato»¹¹. *Baccanti* è per Squarzina, nel 1968, la protesta di un gruppo hippie, che vive isolato, usa droghe e non esita ad usare la violenza se minacciato.

Alla fine degli anni Sessanta il mito dionisiaco è terribilmente attuale e le operazioni di rilettura di *Baccanti* ne sono testimonianza: sono gli anni della liberazione sessuale e della protesta giovanile contro la guerra in Vietnam, scintilla di quella che diverrà lotta negli anni Settanta. Da questo momento in poi le trasposizioni e le riletture di *Baccanti* sulla scena e nelle arti performative aumentano esponenzialmente¹². Pochi anni dopo – è il 1973 – all'Old Vic di Londra Roland Joffe cura la regia di una nuova trasposizione: il nigeriano Wole Soyinka, premio Nobel per la letteratura nel 1986, riscrive il testo euripideo contaminandolo con la tradizione cristiana e la cultura yoruba¹³. Nello stesso anno al

⁹ BRECHT 1974, pp. 59-79; ZEITLIN 2004, pp. 49-76; FUSILLO 2007, pp. 82-94 e pp. 213-227; TREU 2007, p. 372.

¹⁰ LONGO 1971-1974; SQUARZINA 2005, pp. 381-388; FUSILLO 2007, p. 81; TREU 2007, p. 371.

¹¹ LONGO 1971-1974, p. 497.

¹² Un'ampia e approfondita trattazione si trova in FUSILLO 2007, pp. 81-167; McDONALD 2004, pp. 204-213; WRIGLEY 2004, pp. 369-418; in generale sulle riprese di *Baccanti* di Euripide anche nell'opera, nella musica e nella danza si consulti il database on-line dell'*Archive of Performance of Greek and Roman Drama* dell'università di Oxford (www.apgrd.ox.ac.uk).

¹³ McDONALD 2004, pp. 204-207; FUSILLO 2007, pp. 103-117; LAMIONI 2007, pp. 437-440.

Burgtheater di Vienna Luca Ronconi porta in scena il primo di quelle che saranno le sue tre – diversissime – riletture di *Baccanti*; in cui la scenografia ideata da Pierluigi Pizzi sarà tratto determinante, intrinsecamente legato al testo¹⁴. Pochi anni dopo – è il 1977 – il regista propone un altro allestimento del testo euripideo, questa volta si tratta di un lavoro sperimentale, che s'interrompe all'inizio del terzo episodio – e precisamente al verso 634 – quando Dioniso si libera dalla prigionia di Penteo e fa crollare il suo palazzo¹⁵. Anche il luogo della messa in scena è inconsueto: si tratta di un ex orfanotrofio, allestito con la collaborazione di Gae Aulenti. In scena c'è un'unica attrice che interpreta tutti i ruoli, Marisa Fabbri, e il pubblico – di soli ventiquattro spettatori per recita – la segue attraverso le stanze in cui si articola lo spazio scenico. Si tratta di un'operazione in cui è profonda la riflessione sul rapporto col testo antico e la sua riproposizione oggi, scrive Dario Del Corno a proposito dell'esperienza di Prato: «Con una profondità e intensità a mio parere non raggiunte finora, si ripresenta il tema tipicamente ronconiano del rapporto fra il momento storico dell'opera e la sua fruizione postuma: e viene denunciato con spietata lucidità l'assurdo stesso del fare teatro, una volta che sia scomparso il suo presupposto e tessuto sociale, la collettività»¹⁶.

Come Ronconi anche Klaus Michael Grüber allestisce *Baccanti* nel 1974 in un luogo non teatrale. Assieme a Peter Stein propone per la Schaubühne di Berlino uno spettacolo in due serate: *Antikenprojekt*, costituito da *Esercizi per l'attore* – diretto da Stein – e *Baccanti* appunto, rappresentati in un padiglione della fiera, in uno spazio bianco e asettico, dove ai versi di Euripide si mescolano citazioni da Wittgenstein, Nietzsche, Dodds, Vernant¹⁷.

Anche il teatro giapponese è sedotto dal testo euripideo: Tadashi Suzuki propone diverse riletture della tragedia a partire dal 1977¹⁸. La prima a Toga, in cui, in una felice operazione di metateatro, una popolazione oppressa dal sovrano despota si identifica con il coro di *Baccanti* e mette in scena il dramma; una versione bilingue è riallestita a Milwaukee nel 1981, dove l'inglese è la lingua del controllo e dell'irrazionalità, mentre il giapponese dà voce alle pulsioni opposte. Dello spettacolo diviene celebre l'urlo di Agave (interpretata dall'attrice kabuki Kayoko Shiraishi, che recita anche nel ruolo di Dioniso): con un movimento lentissimo della bocca emette un suono potente, inteso e

¹⁴ DEL CORNO 1978, p. 253; MACRÌ 2007, pp. 390-392.

¹⁵ MACRÌ 2007, pp. 392-395; FUSILLO 2007, pp. 99-102.

¹⁶ DEL CORNO 1978, p. 255.

¹⁷ FUSILLO 2007, pp. 118-126.

¹⁸ McDONALD 2004, pp. 206-207; FUSILLO 2007, pp. 127-135; TREU 2007, p. 379.

controllato; scrive Massimo Fusillo: «difficile trovare un incontro altrettanto fecondo fra una delle scene più crudeli del teatro occidentale e la stilizzazione emotiva del kabuki»¹⁹. Infine, nel 1990, Suzuki ritorna nuovamente sul testo, riscrivendo interamente l'opera, che intitola *Dioniso*, presentata a Mito in occasione dell'inaugurazione dell'Acting Company Mito Theatre; è spettacolo di grande successo internazionale, che viene replicato anche in Italia, al teatro Olimpico di Vicenza, nell'autunno del 1994²⁰.

Nella ricca tradizione novecentesca della fortuna del testo euripideo, l'Istituto Nazionale del Dramma Antico compare con ben quattro allestimenti (1922, 1950, 1980, 1998) con l'aggiunta nel 2002 di una nuova rilettura ronconiana. Distanti cronologicamente e contestualmente l'una dall'altra, le *Baccanti* euripidee a Siracusa si declinano in esiti diversissimi. Tutti gli allestimenti rispondono a criteri di reinvenzione spesso opposti, dettati di volta in volta da differenti approcci al testo – letterario e drammaturgico – ora guidati dal rispetto filologico, ora dalla necessità di attualizzazione.

Baccanti 1922

Per il III Ciclo di Spettacoli Classici, il Comitato per le Rappresentazioni classiche – l'organo che cura gli allestimenti al Teatro greco di Siracusa – comunica per mezzo del Bollettino i titoli degli spettacoli programmati per la primavera del 1922: *Baccanti* di Euripide ed *Edipo Re* di Sofocle²¹. Il presidente del Comitato è Mario Tommaso Gargallo, che affida la traduzione e la direzione artistica a Ettore Romagnoli²²; è lui a intrattenere i contatti con gli altri artisti coinvolti nei lavori per la “primavera ellenica” siracusana, su tutti Duilio Cambellotti per le scene e i costumi e Giuseppe Mulè per le musiche.

Nelle precedenti edizioni erano stati rappresentati i primi due drammi della trilogia eschilea: *Agamennone* nel 1914 e *Coefore* nel 1921, e inizialmente era nelle intenzioni del Comitato concludere l'*Oresteia* portando in scena *Eumenidi*, ma la tragedia appariva «troppo tenue e breve per formare uno spettacolo compiuto»²³.

La scelta di *Baccanti* è dettata dal grande successo che già aveva riscosso sulle scene italiane negli anni precedenti: il primo allestimento, per il quale, oltre alla traduzione, Romagnoli compone anche le musi-

¹⁹ FUSILLO 2007, p. 133.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Rappresentazioni classiche al teatro di Siracusa. Bollettino del comitato*, anno II, gennaio 1922, p. 1.

²² AFI Documenti 1922. Contratto tra il Presidente del Comitato e il prof. Ettore Romagnoli del 15 gennaio 1922.

²³ *Ibidem*.

che, è del maggio 1912 al Teatro Verdi di Padova. Seguono repliche di successo e nel 1913 *Baccanti* è in scena al Teatro romano di Fiesole. Ricorda qualche anno dopo Romagnoli: «Per la pronta ripercussione che ebbero un po' dappertutto, queste *Baccanti* furono come l'araldo delle rappresentazioni classiche in Italia»²⁴.

Per il filologo romano, tra le tragedie di Euripide *Baccanti* è la più grandiosa, arcaica e terribile: è caratterizzata da un'unità di linea che manca nelle altre, così come «l'inumana crudezza delle situazioni»²⁵.

Accanto allo scontro tra Penteo e Dioniso che percorre tutto il dramma, altro elemento chiave nell'incontro tra umano e divino è l'ebbrezza, l'unico *status* in cui l'uomo può avere coscienza del "sovrumano"; così scrive Romagnoli nella sua introduzione al testo, ripubblicata dopo la sua morte per le rappresentazioni classiche del 1950:

Ma che cosa è ebbrezza, se non transumanare visibilmente, indiarsi? Il vino e l'amore, hanno solo essi virtù di rivelare all'uomo qualche cosa che supera veramente il breve giro della sua potenza. Rivelazione effimera e torbida, ma pur sempre rivelazione, di qualche cosa di sovrumano, non solo udito, ma provato. E questa rivelazione non la dava agli uomini alcuno dei Numi dell'Olimpo²⁶.

In questo – per Romagnoli – si comprende anche la presenza insistente di elementi magici e inquietanti, come le fiamme che ancora ardono dalla tomba di Semele, il terremoto, il crollo della reggia: effetti di un incantesimo che si rompe "tragicamente" con l'urlo di Agave e il drammatico ritorno alla realtà²⁷.

L'arrivo travolgente di Dioniso, divinità dell'ebbrezza, è quello di una figura «molto complessa» perché «risulta di varie persone fuse insieme, e non così bene che non ne siano ancor visibili le giunture». È la figura affascinante e bellissima che erompe nel prologo: «Questa divinità s'incarnava in un giovine bellissimo, vestito mollemente, coronato d'ellera, impugnante una ferula coronata di fiamma»²⁸. E solo Penteo sembra avvedersi dell'inganno quando lo descrive nel primo episodio:

Un fattucchiere ciurmador di Lidia,
di bionde chiome ricciole fragranti,
vermiglio in viso e voluttà spirante
dalle pupille²⁹.

²⁴ ROMAGNOLI 1950, p. 24.

²⁵ AFI Rassegna Stampa: ROMAGNOLI 1922.

²⁶ ROMAGNOLI 1950, p. 6.

²⁷ *Ibidem*, pp. 18-19.

²⁸ *Ivi*, p. 3.

²⁹ ROMAGNOLI 1950, v. 230.

Nella messa in scena siracusana l'epifania del dio non può che destare stupore e catturare da subito l'attenzione del pubblico, così come si legge nelle cronache del tempo: «Tre squilli di tromba e Dioniso appare. Ninchi, avvolto in un peplo, coi lunghi capelli sparsi sulle spalle, stringendo in pugno un tirso guizzante di fiamme, sembra davvero un dio. La sua voce calda, maschia e potente, conquista sin dai primi accenti gli spettatori»³⁰.

Una componente fondamentale dell'allestimento del 1922 sono le musiche. Il Comitato decide di non utilizzare le partiture che lo stesso Romagnoli aveva composto per le sue precedenti messe in scena, e affida l'incarico al maestro Giuseppe Mulè, che è però tenuto a seguire in tutto e per tutto le indicazioni del professore circa l'estensione e la distribuzione dei brani per *Baccanti*, come si legge in una delle postille al contratto di scrittura³¹.

A due mesi dall'inizio delle rappresentazioni Mulè ha quasi terminato la composizione delle musiche, ma è piuttosto preoccupato per l'esecuzione: il numero degli orchestrali è stato ridotto, ma l'impiego dell'orchestra è più impegnativo, soprattutto per le danze di *Baccanti*. Così scrive in una lettera a Gargallo: «La musica per *Baccanti* è quasi pronta. Sono però poco contento del numero assegnatomi dal Sanna per i professori d'orchestra. Non capisco come mai sia stato ridotto a 22, mentre quest'anno essendo aumentata la funzione dell'orchestra per via delle danze (base musicale delle *Baccanti*) sarebbe stato piuttosto necessario aumentarlo. Mi sto torturando il cervello per trovare degli effetti con sì limitato numero d'orchestra, ma non sono affatto tranquillo. Musicalmente credo di aver creato la giusta atmosfera, ma all'atto pratico? Come potrò cavarmela per la danza dionisiaca?»³².

La ricerca e l'impiego di nuovi strumenti sembra essere la soluzione al problema, anche con un numero limitato di orchestrali: «Uno strumento che potrebbe essermi molto utile è il silofono (strumento a lamine di legno che vengono percosse con piccoli martelli di legno). Questo strumento lo dovrebbe acquistare il comitato e si può fare suonare da qualcuno della banda di Siracusa il costo è di circa L. 300, ma potrei informarmi con precisione. Altro effetto potrei ottenerlo con delle trombette speciali (costano L.1 a trombetta) che potrebbero suonare una ventina di bambini»³³.

La preoccupazione è molta perché a lavoro quasi ultimato l'esito fi-

³⁰ AFI Rassegna Stampa: ALBANO 1922b.

³¹ AFI Documenti 1922. Contratto tra il Presidente del Comitato e il maestro Giuseppe Mulè del 15 gennaio 1922.

³² AFI Documenti 1922. Lettera di Giuseppe Mulè al conte Gargallo del 24 febbraio 1922 circa il numero degli strumentisti da ingaggiare per gli spettacoli.

³³ *Ibidem*.

nale rischia di venir pregiudicato: «[...] lei, insomma, mi deve aiutare, ci tengo troppo che le *Baccanti* abbiano l'esito migliore che si possa desiderare e, purtroppo, mi accorgo, ora che ho scritto la musica, che gli strumenti a mia disposizione sono troppo pochi»³⁴.

Mulè è preoccupato anche per l'esecuzione dei cori: da una lettera inviata al Comitato (di cui purtroppo non si conosce il destinatario ultimo) si evince che per la prima volta il coro "cantante" doveva esibirsi in scena; richiede una cinquantina di voci femminili, con l'avvertenza di selezionare solo signorine disciplinate. «Intanto io posso darle notizie precise per il coro delle *Baccanti*. Dovendo quest'anno far cantare in scena, occorre fare un'accurata selezione. Basteranno una cinquantina di signorine evitando di includere tutte quelle che l'anno scorso si sono dimostrate inutili o indisciplinate. Quest'ultima qualità è assai importante perché essendo in scena è facile che tutto vada perduto se ogni singola signorina non ha la coscienza di una seria responsabilità»³⁵. Dalle note di spesa conservate in Archivio si ricava però che delle cinquanta richieste solo quindici «tra signore e signorine» furono infine scritte per lo spettacolo³⁶.

Presso l'Archivio della Fondazione Inda sono conservate le partiture originali e le riduzioni per pianoforte dei Cori pubblicati da Ricordi³⁷. Le parti del cantato sono in tutto quattro, per soli soprani e contralti. Il primo canto, *Entrata delle Baccanti*, corrisponde ai versi della *párodos*, il secondo e il terzo, *Coro e danza di evocazione* e *Coro e danza di esultanza*, rispettivamente al secondo e terzo stasimo. Il quarto, *Danza dionisiaca*, si riferisce all'epilogo, in cui compare anche un coro di bambini.

Gli sforzi del maestro sono però compensati dal plauso della critica, che apprezza in particolar modo la scrittura per le danze: «La musica per i cori e per le danze delle *Baccanti* è di composizione sottile ed acuta. Una trama varia di toni, dal più tenero e intimo al più ditirambico e violento. Senza modelli residui da seguire o da rifare, il maestro Mulè è stato pari all'arduo compito ed è riuscito a far sì che musica e danza servano a rendere fluida e plastica la tragedia di Euripide e comunicativa a una moltitudine moderna»³⁸.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ AFI Documenti 1922. Lettera di Giuseppe Mulè del 22.1.1922 sulla necessità di avere buone e "disciplinate" cantanti per *Baccanti*.

³⁶ AFI Documenti 1922. Elenco del personale dei cori e musica.

³⁷ AFI Archivio Musicale A - I - 3 1922 - *Le Baccanti* di Euripide, musiche di G. Mulè, parte 1; AFI Archivio Musicale A - I - 4 1922 - *Le Baccanti* di Euripide, musiche di G. Mulè, parte 2; AFI Archivio Musicale A - I - 5 1922 - *Le Baccanti* di Euripide, musiche di G. Mulè, parte 3; AFI Archivio Musicale A - I - 6 1922 - *Le Baccanti* di Euripide, musiche di G. Mulè, parte 4. Giuseppe Mulè, *Cori e Danze per le Baccanti (nella traduzione di Ettore Romagnoli) Riduzione per canto e pianoforte*, Milano, 1922.

³⁸ AFI Rassegna Stampa: FORSTER 1922.

Per la prima volta sono inserite nello spettacolo le danze, che – per *Baccanti* – hanno un’importante funzione drammaturgica nello sviluppo della tragedia³⁹. Le coreografie sono affidate alle sorelle Braun – Jeanne, Leonie e Lily – che avevano aperto da qualche anno una scuola di danza privata a Roma⁴⁰. Il contratto di scrittura risale a poco più di un mese dalle rappresentazioni, ma dalle cronache del tempo si evince come le tre sorelle ebbero comunque modo di ricercare e approfondire il loro lavoro per la messa in scena siracusana, confrontandosi direttamente con le opere del passato: «Qui tutti gli elementi della loro plastica non sono arbitrari, bensì derivati da una squisita dottrina. L’occhio dell’artista afferra subito una quantità di atteggiamenti di gesti di figurazioni già veduti sui vasi, sui bassorilievi, nelle statue greche. [...] Molti avranno potuto vederle in questi giorni andare in giro nei musei di Roma. Cercavano nei marmi e sulle ceramiche greche elementi per le loro danze siracusane»⁴¹.

La ricerca coreutica delle Braun è rivolta più al movimento coreico che al balletto: «le Signorine Lily, Yeanne [*sic!*] e Leonie Braun non sono ballerine, sono danzatrici nel senso antico e puro della parola, ossia compongono i movimenti delle loro membra seguendo il medesimo impulso ritmico e quasi direi melico, che ispira al poeta i suoi versi, al musicista le sue melodie»⁴².

Le danze e i movimenti scenici per *Baccanti* hanno rilievo grazie al “grembo scenico”, che Duilio Cambellotti realizza appositamente per favorire lo spostamento delle masse⁴³. L’artista romano, dopo *Agamemnone* del 1914 e *Coefore* del 1921, è chiamato all’ideazione delle scene del III Ciclo, che ha però l’inconveniente di vedere allestiti due spettacoli anziché uno rispetto alle precedenti edizioni. È lo stesso artista a ricordare qualche anno dopo come riuscì a ovviare al problema: «si trattava di creare un grembo comune ai due spettacoli solido e stabile, sempre d’aspetto estetico pregevole, il quale assumeva apparenze diverse con l’applicazione di elementi trasportabili inerenti rispettivamente ai due spettacoli»⁴⁴.

In occasione dell’allestimento del III Ciclo, Cambellotti si reca a Siracusa e vede per la prima volta il teatro: «Ho voluto vedere il teatro greco

³⁹ Sul coro e la sua evoluzione nei primi cicli siracusani si veda il lavoro di ricerca di Giulia Bordignon (BORDIGNON 2007).

⁴⁰ AFI Documenti 1922. Lettera di Renato Sanna al conte Gargallo del 10 marzo 1922 (2f) sul contratto con le signorine Braun per le coreografie.

⁴¹ AFI Rassegna Stampa: ALBANO 1922a.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Sull’attività di Duilio Cambellotti per il Teatro greco di Siracusa si veda il catalogo della mostra allestita presso la sede storica dell’INDA, in CENTANNI 2004; in particolare per *Baccanti* si veda NORCIA 2004.

⁴⁴ CAMBELLOTTI 1999, p. 79.

[...] e mi sono convinto di alcune necessità che furono trascurate negli scorsi anni. [...] La scena doveva modificarsi nel senso che occorreva dare ad essa un maggiore valore architettonico. Masse più che pittura. E così questo anno ho voluto dare alla costruzione un valore di solidità austera più confacente all'architettura greca. E badate che ho voluto anche sfuggire il paziente lavoro archeologico di ricostruzione»⁴⁵.

La costruzione scenica così scevra da ricostruzioni archeologiche, come ricorda ancora una volta l'artista, era necessaria per dare il giusto rilievo visivo agli attori e alle comparse sulla scena: «Il pronao, in fondo alla scena, fiancheggiato da alti e ciclopici propilei entro cui praticai alti passaggi, era collocato in alto su ampia scalea, piattaforma questa atta a mettere in evidenza i protagonisti e a suscitare un movimento di aggruppamento interessante di forma e colore»⁴⁶. Ma l'impedimento della vista del paesaggio retrostante non piacque granché ad alcuni critici⁴⁷.

Il cambio di scena per i due spettacoli si riduce quindi al minimo, mantenendo garantiti gli spazi scenici necessari allo sviluppo drammaturgico: «Per le *Baccanti* il pronao verrà modificato con quattro colonne rotonde, a sinistra aggiungeremo la tomba di Semele, accanto alle rovine della reggia dove sorge il pergolato. Di fronte, a destra, la fontana di Dirce, che offrirà agli spettatori un cerulo specchio»⁴⁸.

A Duilio Cambellotti è affidata anche la realizzazione dei costumi, in cui, a differenza delle scene, è amplificato il tono coloristico, soprattutto per *Baccanti*, come ricordano le cronache del tempo: «con uno sfoggio di tonalità calde, vivacissime: screziature azzurre, riflessi violenti che circondano di una rovente atmosfera di passione le figure coronate da pampini, scomposte dal furore del dio nell'orgia sacra»⁴⁹.

In particolare sono i costumi per Agave e Dioniso a stupire: di porpora e oro, arricchiti da pelli di leopardo⁵⁰. È lo stesso Cambellotti a premurarsi che la realizzazione segua appieno i suoi figurini, come si evince da una lettera al conte Gargallo conservata nell'Archivio della Fondazione: «Ho ordinato i costumi a Caramba, dove mi sono recato personalmente per tre volte per ottenere la più ampia assicurazione che tutto sarà fatto secondo i figurini mirabili disegnati da Cambellotti. Ho disposto anche che i colori delle varie stoffe siano esattamente quelli indicati dal maestro, eseguendo in ciò i consigli personalmente ricevuti»⁵¹.

⁴⁵ AFI Rassegna Stampa: GUIDA 1922.

⁴⁶ CAMBELLOTTI 1999, p. 57.

⁴⁷ AFI Rassegna Stampa: FORSTER 1922.

⁴⁸ AFI Rassegna Stampa: PINTI 1922.

⁴⁹ AFI Rassegna Stampa: PINTI 1922.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ AFI Documenti 1922. Lettera di Renato Sanna al conte Gargallo del 16 marzo 1922 (1f) sulla

La compagnia Ninchi-Sanna è scritturata per le rappresentazioni delle due tragedie già a inizio anno⁵². Da contratto gli attori e il capocomico sono a disposizione di Ettore Romagnoli dall'otto aprile al quattro maggio, ma già a fine marzo il professore ha diretto le prime prove al Teatro delle Muse di Ancona e di lì a poco la compagnia è attesa a Siracusa⁵³. Annibale Ninchi è Dioniso (ma anche Edipo in *Edipo Re*); Fernando Testa, Tiresia; Giulio Lacchini, Penteo, mentre Agave è interpretata da Teresa Franchini, già nota e apprezzata dal pubblico siracusano per aver interpretato Elettra in *Coefore* l'anno precedente.

Baccanti 1950

La seconda messa in scena siracusana di *Baccanti* è in occasione dell' XI Ciclo di Rappresentazioni classiche, nella primavera del 1950, quando presidente dell'Istituto⁵⁴ è il filologo Raffaele Cantarella. Accanto alla tragedia euripidea è in cartellone *Persiani* di Eschilo: entrambi i drammi sono affidati alla regia di Guido Salvini.

Inizialmente era stato ipotizzato l'allestimento di *Antigone* di Sofocle: in una lettera di Eugenio della Valle al presidente dell'Istituto sono indicate alcune possibili traduzioni esistenti da adottare, e su tutte è consigliata – dopo un'attenta e articolata disamina – la versione di Lauro de Bosis⁵⁵. È lo stesso della Valle a lamentare due mesi dopo la mancata scelta della tragedia sofoclea a sostituzione delle due programmate e ricorda come su una in particolare – della quale purtroppo non ci è dato sapere quale – si erano fatte molte riserve sulla «efficienza drammatica di notevole sua parte»⁵⁶.

Forse si tratta proprio di *Baccanti*, per la quale l'Istituto decide di adottare la traduzione di Ettore Romagnoli, già impiegata per la rappresentazione del 1922. Gli accordi con la vedova del filologo avvengono già a inizio anno: ne è testimonianza lo scambio epistolare conservato presso l'Archivio Inda, dal quale si evince che l'accordo con Ettore Bignone – traduttore di *Persiani* – era già da tempo concluso⁵⁷.

realizzazione dei costumi.

⁵² AFI Documenti 1922. Contratto tra il Presidente del Comitato e Annibale Ninchi del 16 gennaio 1922.

⁵³ AFI Rassegna Stampa: PINTI 1922.

⁵⁴ Il Comitato per le Rappresentazioni classiche si era costituito Ente Morale col titolo di Istituto Nazionale del Drama Antico nel 1925 (R.D.L. 7 agosto 1925, nr. 1767).

⁵⁵ AFI Documenti 1950. Sezione IV, cat. A, fasc. 6 "Organizzazione artistica"; lettera di Eugenio della Valle al presidente dell'Istituto [Raffaele Cantarella] del 19 dicembre 1949 [dattiloscritto, 3ff.].

⁵⁶ AFI Documenti 1950. Sezione IV, cat. A, fasc. 6 "Organizzazione artistica"; lettera di Eugenio della Valle a Raffaele Cantarella del 9 febbraio 1950 [dattiloscritto, 1f.].

⁵⁷ AFI Documenti 1950. Sezione IV, cat. A, fasc. 6 "Organizzazione artistica"; lettera di Maria Romagnoli a Raffaele Cantarella del 10 marzo 1950 [manoscritto, 1950, 1 f.] in cui fa riferimento a una precedente missiva del 6 gennaio dello stesso anno; lettera di Raffaele Cantarella a Maria Romagnoli del 13 marzo 1950 [dattiloscritto, 1f.] in cui viene citato l'accordo già stipulato con Bignone;

Parte della critica non pare particolarmente entusiasta della scelta e alla “inevitabile” versione di Ettore Romagnoli avrebbe preferito quella di Felice Bellotti⁵⁸; le recensioni agli spettacoli non trovano il linguaggio aulico delle traduzioni adatto alla messa in scena, sebbene valido da un punto di vista strettamente filologico: «Uno spettacolo moderno richiede un linguaggio moderno, cioè modulato secondo la necessità del nostro tempo»⁵⁹.

L’innovazione introdotta con l’XI Ciclo di Spettacoli Classici è la regia: per la prima volta anziché un “direttore artistico”, a dirigere gli spettacoli viene chiamato un “regista”: Guido Salvini, che curerà numerosi allestimenti al Teatro greco di Siracusa negli anni Cinquanta⁶⁰. La critica accoglie con favore l’innovazione apportata dall’Istituto e vi scorge un’importante spinta al rinnovamento: «riportare gli spettacoli al gusto attuale, rispettando, non solo formalmente, l’esigenza fondamentale della fedeltà al testo classico»⁶¹.

L’allestimento delle tragedie antiche è quindi espressione di un intervento più organico, mirato a coinvolgere più profili e professionalità del mondo dello spettacolo piuttosto che filologi: «Per la prima volta a Siracusa i professori di lettere faranno luogo agli uomini di teatro» perché le opere «non abbiano ad apparire come dei fossili letterari, sia pure amorosamente ricomposti e lucidati, ma come opere di teatro vivo, in cui la suggestione derivi non tanto, o non solo, dalle parole preziose incastonate come gemme nella antica montatura del teatro greco, ma da una armonica fusione di elementi funzionali tutti apportatori – ciascuno nel suo proprio linguaggio – di un attivo contributo drammatico»⁶².

È quindi su questa linea di approccio al testo antico, che una nuova generazione di attori è chiamata a recitare sulla scena del Teatro greco; si avverte l’esigenza di una recitazione «meno romantica e cantante», più profonda, «meno estetizzante e più aderente al personaggio»⁶³. Nel cast figura Vittorio Gassman che in *Baccanti* interpreta Dioniso, mentre in *Persiani* è il Messaggero; Elena Zareschi è la Corifea nel dramma euripideo e Sarah Ferrati Agave (ma anche Atossa nella tragedia di Eschilo); Roldano Lupi è Penteo. A colpire è l’interpretazione di Gassman, vero e proprio padrone dello spazio scenico; così lo ricorda Silvio d’Amico nelle colonne di *Tempo*: «il primo eroico prodigio lo ha compiuto Vittorio

lettera di Maria Romagnoli a Raffaele Cantarella del 18 marzo 1950 [manoscritto, 1950, 1 f.]. Il carteggio riguarda un contenzioso circa i diritti d’autore per l’uso della traduzione.

⁵⁸ AFI Rassegna Stampa: TALARICO 1950.

⁵⁹ AFI Rassegna Stampa: CALENDOLI 1950b.

⁶⁰ Sull’attività di Salvini a Siracusa si veda FARACI 2003, pp. 42-51.

⁶¹ AFI Rassegna Stampa: CALENDOLI 1950a.

⁶² AFI Rassegna Stampa: CIMINO 1950.

⁶³ AFI Rassegna Stampa: CARRATORE 1950.

Gassman, riempiendolo tutto da solo, in lungo e in largo, dal primo momento in cui è apparso. Era Dioniso “bello come un bel dio”, prestante, tonante, voluttuoso, vittorioso, spietato»⁶⁴.

Ciò che stupisce pubblico e critica non è solo la prestanza fisica, ma anche la recitazione, impeccabile e coinvolgente, «impostata con sicura larghezza, giocata con estremo equilibrio su diversi toni, affermazione non solo della forza dei suoi mezzi ma della qualità della sua recitazione tenuta su di un registro impeccabile, senza concessioni alle facili soluzioni del canto che il testo propone»⁶⁵.

Delle parti femminili, la critica apprezza in particolar modo l'interpretazione di Elena Zareschi, artefice di una recitazione «contenuta e profonda» con «accenti di penetrante commozione»⁶⁶.

Anche per l'edizione di *Baccanti* del 1950 le musiche hanno grande importanza nell'economia dello spettacolo. L'Istituto incarica dei componimenti il maestro Guido Turchi (per *Persiani* è scritturato Giorgio Federico Ghedini), che realizza in tutto dieci pezzi, per gran parte danze, improntate di tonalità «vive e frenetiche per rendere musicalmente lo spirito orgiastico della vicenda euripidea»⁶⁷.

Nel Numero Unico del XXVI Ciclo di Spettacoli Classici della primavera del 1980, Guido Turchi, chiamato nuovamente a comporre le musiche per *Baccanti*, ricorda l'esperienza di trent'anni prima, in cui la funzione degli interventi musicali era impostata su criteri “tradizionali” di commento all'opera: il commento orchestrale serviva a sottolineare i punti nodali della vicenda, con commenti espressivi, conclusi e autonomi⁶⁸. Presso l'Archivio dell'Inda sono conservate le partiture originali per il complesso orchestrale⁶⁹. Le danze sono in tutto quattro, alternate a brani di interludio; la più coinvolgente è la terza, collocata al centro dello spettacolo, momento in cui il fervore dionisiaco si è impossessato del Coro⁷⁰.

L'opera di Turchi è gradita alla critica, che elogia l'intelligenza con cui i brani sono inseriti nel dramma, a dare respiro alla recitazione, senza spezzarne il ritmo, ma potenziandone l'intensità⁷¹.

Le coreografie di *Baccanti* sono curate da Rosalia Chladek e da una quindicina di danzatrici viennesi; per la composizione dei movimenti

⁶⁴ AFI Rassegna Stampa: D'AMICO 1950.

⁶⁵ AFI Rassegna Stampa: CALENDOLI 1950a.

⁶⁶ AFI Rassegna Stampa: TALARICO 1950.

⁶⁷ AFI Documenti 1950. *Spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa*, libretto di sala 1950, p. 18.

⁶⁸ AFI Numero Unico 1980.

⁶⁹ AFI Archivio Musicale A - II - 48 1950 - *Le Baccanti* di Euripide, musiche di G. Turchi, parte 1; AFI Archivio Musicale A - II - 49 1950 - *Le Baccanti* di Euripide, musiche di G. Turchi, parte 2; AFI Archivio Musicale A - II - 50 1950 - *Le Baccanti* di Euripide, musiche di G. Turchi, parte 3.

⁷⁰ AFI Documenti 1950. *Spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa*, libretto di sala 1950, p. 18.

⁷¹ AFI Rassegna Stampa: FERRO 1950.

scenici, come testimonia una lettera conservata presso la Fondazione, si era voluta accordare direttamente con Guido Salvini⁷², ma l'esito non venne granché apprezzato dalla critica⁷³. Il coro "cantante" è invece composto da venti voci femminili, istruite dal maestro Angelo Adernò e dal maestro Filippo Ernesto Raccuglia.

La scena e i costumi sono affidati per la prima volta a due artisti diversi: Veniero Colasanti per *Baccanti* e Giulio Coltellacci per *Persiani*; per la prima volta l'Istituto decide di non avvalersi più della collaborazione di Duilio Cambellotti, che dal primo spettacolo del 1914 aveva firmato le scene per tutti gli allestimenti al Teatro greco. Lo spirito che guida l'opera di entrambi gli scenografi è di rifiuto di estetiche archeologizzanti, per privilegiare una linea sobria e quasi austera, scevra da elementi realistici e finalizzata a garantire ampiezza e varietà di piani. Entrambe le scene constano di un elemento strutturale comune, che si declina con poche e accorte modifiche in due diverse soluzioni. Per *Baccanti* viene allestita la casa in rovina di Semele da un lato, dall'altro la reggia di Cadmo. Il tono cupo, simile alle pietre del teatro, vuole alludere, secondo le intenzioni dello scenografo, al «tragico destino che incombe sulla città e sugli uomini, e al quale nessuno riuscirà a sottrarsi»⁷⁴.

Presso l'Archivio della Fondazione sono conservati i bozzetti di scena di Veniero Colasanti, con indicazione delle quote, dei praticabili e del particolare del portale d'ingresso alla reggia di Cadmo, in due varianti⁷⁵. Quest'ultimo, inizialmente pensato come il fronte di un tempio ionico, fu poi semplificato, eliminando i particolari del capitello e del frontone.

Come già era avvenuto per la scena realizzata da Cambellotti nel 1922, il tono coloristico dello spettacolo è demandato principalmente ai costumi: nei figurini conservati presso l'Archivio della Fondazione e nelle cronache dello spettacolo si ritrovano colori sgargianti e accesi, vesti ampie e panneggiate per le parti femmili, in un tripudio di edera, pelli e tirsi⁷⁶.

La critica è unanime nel riconoscere a Salvini il merito di essere riuscito a mantenere per *Baccanti* (ma anche per *Persiani*) un tratto comune rivolto alla sobrietà⁷⁷. Che si manifesta soprattutto nella recitazione

⁷² AFI Documenti 1950. Lettera di Rosalie Chladek a Raffaele Cantarella del 6 marzo 1950 [datiloscritto, 2 ff].

⁷³ AFI Rassegna Stampa: TALARICO 1950.

⁷⁴ AFI Documenti 1950. *Spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa*, libretto di sala 1950, p. 9.

⁷⁵ AFI Bozzetti 1950. Bozzetti di Veniero Colasanti per *Baccanti*. (sviluppo della scena, rapp. 1:50; pianta della scena con quote, rapp. 1:58; sezioni della scena, rapp. 1:50; particolari, rapp. 1:20).

⁷⁶ AFI Figurini 1950. Veniero Colasanti, 18 figurini (disegno acquerellato su cartoncino); AFI Rassegna Stampa: CONTINI 1950.

⁷⁷ AFI Rassegna Stampa: CALENDOLI 1950b.

«schiva, fin dov'era possibile da impiaccamenti o da trasandatezza»⁷⁸.

Si registra anche una definitiva rottura con le precedenti edizioni, particolarmente apprezzata da Salvatore Quasimodo: «Naturalmente la scelta del regista significa scelta degli attori, dei musicisti, degli scenografi, dei traduttori; e ora allontanati alcuni nobili interpreti, legati a una morta scuola di recitazione dal timbro dannunziano, i retoricisti e pesanti schemi della scenografia cambellottiana, le musiche generiche rielaborate su notissimi frammenti greci», l'Istituto «pone oggi le rappresentazioni siracusane su un piano valido, cioè dà a quello spazio di pietra millenaria un valore di *teatro*»⁷⁹.

Baccanti 1980

Dopo esattamente trent'anni, nella primavera del 1980, *Baccanti* è nuovamente allestita al Teatro greco di Siracusa in occasione del XXVI Ciclo di Spettacoli Classici. L'Istituto è guidato da Giusto Monaco, che nella presentazione della stagione dichiara che la scelta del dramma euripideo (che sarà accompagnato da *Trachinie* di Sofocle diretto da Giancarlo Cobelli) muove proprio dal successo e dalla fortuna che il testo e le sue riletture hanno riscosso nei decenni appena trascorsi. Monaco ritiene quindi giusto che anche l'Inda si inserisca a pieno titolo in questa fortunata tradizione, proponendo un nuovo allestimento⁸⁰.

I temi di *Baccanti* sono peraltro molto attuali: lotta per il riconoscimento del potere, crisi personale, dissidio tra razionale e irrazionale, ordine ed eversione, fede e religione, individuo e collettività⁸¹.

La regia di *Baccanti* è affidata a Giancarlo Sbragia, che individua nella ricerca di identità il filo conduttore della rilettura del testo euripideo: tutti i personaggi sono in cerca di se stessi, il dio – Dioniso – e gli uomini, che lo fanno attraverso gli dèi. Sbragia vede nella religione il veicolo attraverso il quale l'uomo si mette in cerca di sé, piuttosto che del divino: «Un dio è sempre la risposta a quanto di irrazionale è contenuto in noi; e una religione è aggregante proprio perché l'uomo vi trova il suo ordine, la sua identificazione»⁸². Ordine e razionalità sono tutelati da Penteo, mentre il dio che si manifesta è un eversore e trascina gli anziani – Cadmo e Tiresia – nella sua follia orgiastica, “fuori di sé”, e perdono la propria identità. Per Sbragia è proprio la perdita del sostegno degli anziani a minare l'autorità del giovane re, che, indebolito, è facile preda del dio: «la sua identità si dissocia con la perdita del potere; anzi

⁷⁸ AFI Rassegna Stampa: TALARICO 1950.

⁷⁹ AFI Rassegna Stampa: QUASIMODO 1950.

⁸⁰ AFI Numero Unico 1980. Giusto Monaco, *Vivere giorno per giorno*, pp. 5-6.

⁸¹ AFI Rassegna Stampa: SIGNORELLI 1980.

⁸² AFI Numero Unico 1980. Giancarlo Sbragia, *Le Baccanti o dell'identità*.

avviene qualcosa di più: Dioniso dà un'altra identità a Penteo»⁸³.

Anche Agave perde la propria identità: si aliena e solo alla fine del dramma "ritorna in sé" e vede nuovamente la realtà. Dioniso, dio dello smembramento e della ricomposizione, nella ricerca della sua legittimità è spietato, così come le baccanti che lo accompagnano dall'Asia; il dolore di Agave è però talmente potente da non lasciarle del tutto indifferenti: alla fine del dramma la Corifea si distacca dal corteggio – esce dal coro – e si mette alla ricerca di una identità propria, individuale⁸⁴.

Nel percorso interpretativo proposto dal regista è l'uomo a farsi schiavo del potere, soprattutto quando tramuta la propria fede in fanatismo religioso⁸⁵. Nella rilettura del dramma la contrapposizione Penteo-Dioniso non è più il tema centrale, ma, come ricorda Guido Davico Bonino, Sbragia «ha preferito lavorare sulla fondamentale incoerenza e doppiezza dei singoli personaggi»⁸⁶.

Sbragia sottolinea un altro elemento chiave del dramma euripideo: il magico; le trasformazioni del dio, il terremoto, le rovine fumanti, sono "colpi di teatro" che ritornano anche nella sua rilettura siracusana, perché è lo stesso teatro a essere «un immenso ripostiglio di identità smarrite»⁸⁷.

Nella scelta delle traduzioni per il XXVI Ciclo è adottato un nuovo criterio: sono incaricati un grecista specializzato in teatro antico e uno in teatro moderno. Al testo di *Baccanti* lavorano Vincenzo di Benedetto e Agostino Lombardo. Giusto Monaco ricorda che l'idea nacque in occasione del VII Congresso internazionale di studi sul dramma antico, svoltosi l'anno precedente, il cui tema era incentrato sulla traduzione dei testi teatrali antichi⁸⁸. Volontà dell'Istituto è di ampliare il più possibile il pubblico delle rappresentazioni, oltre che ricercare «la rilevanza e la qualificazione artistico-culturale» degli allestimenti⁸⁹.

È soprattutto Agostino Lombardo – studioso e traduttore di Shakespeare – a perseguire nella traduzione un'attenzione rivolta alla scena, perché la rappresentazione «disponesse di un testo che, oltre a suggerire la suprema bellezza dell'originale, ne facesse risaltare la straordinaria teatralità»⁹⁰. Lo studioso riconosce nel testo euripideo un tessuto linguistico estremamente vario nei toni, di sicuro effetto drammatico; sia in Shakespeare che in Euripide la parola è «tesa a dar forma scenica a

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ AFI Rassegna Stampa: PENSA 1980.

⁸⁶ AFI Rassegna Stampa: DAVICO BONINO 1980.

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ AFI Numero Unico 1980. Giusto Monaco, *Vivere giorno per giorno.*

⁸⁹ AFI Rassegna Stampa: ZOCARO 1980.

⁹⁰ AFI Numero Unico 1980. Agostino Lombardo, *La traduzione.*

mondi lontani tra loro, ma accomunati da una medesima inquietudine e ansia, mondi in crisi, in cui si muovono eroi resi affini da una medesima coscienza: della propria finitezza e precarietà»⁹¹.

La critica accoglie con favore la versione dei due traduttori: la traduzione è fedele al testo, ma anche vicina alla sensibilità contemporanea, una «lingua secondo il teatro senza negare la filologia, in un dettato chiarissimo e incisivo, animato da una tensione interiore che non lo inturgida, ma gli dà un colore di necessità e di disperazione»⁹²; «limpida ed essenziale», come la definisce Guido Davico Bonino⁹³.

A distanza di trent'anni Guido Turchi è chiamato a comporre nuovamente le musiche per *Baccanti*; rispetto alla precedente messa in scena, la funzione degli interventi musicali non è più di tipo "tradizionale", ma, sulla base delle indicazioni di Giancarlo Sbragia, il musicista propone un «materiale sonoro aperto», spesso slegato dagli episodi corali e attento alla «dinamica espressiva del testo»⁹⁴.

Presso l'Archivio della Fondazione sono conservate le tracce audio dei componimenti realizzati per lo spettacolo⁹⁵: dall'ascolto si evince come la strumentazione (oboe e percussioni) sia limitata all'essenziale, e con l'aggiunta di effetti metallici voglia evocare un Oriente lontano e fantastico.

La scena di *Baccanti* è affidata a Vittorio Rossi (per *Trachinie* è invece chiamato Paolo Tommasi) che realizza un intervento particolarmente suggestivo: una sorta di cratere lavico, posto al centro di una pedana circolare. Un grande buco, un "imbuto pietroso" che occupa l'intera scena, dal quale fuoriescono colonne di fumo che allude alla casa di Semele distrutta dalle fiamme di Zeus⁹⁶. L'impianto scenico, proiettato verso il basso, ha anche una funzione drammaturgica: è da qui che emerge e si manifesta Dioniso, ed è sempre da qui che entrano ed escono le Baccanti. La costruzione fu piuttosto difficoltosa: Vincenzo Carlino e Gaetano Cicero, incaricati dell'esecuzione, ricordano che non fu possibile predisporre un semplice impianto comune per le due tragedie, da modificare con scene mobili, ma dovettero utilizzare la stessa costruzione: una raggiera piana del diametro di 26 metri per *Baccanti* che veniva poi inclinata per *Trachinie*⁹⁷.

Il tono dell'allestimento è grigio e cupo, vivacizzato unicamente da

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² AFI Rassegna Stampa: BERTANI 1980.

⁹³ AFI Rassegna Stampa: DAVICO BONINO 1980.

⁹⁴ AFI Numero Unico 1980. Guido Turchi, *le musiche*.

⁹⁵ AFI Archivio Musicale. A - IV - 123; 1980 - *Baccanti* di Euripide, musiche di G. Turchi, cd (tracce da 1 a 8). AFI Archivio Musicale. A - IV - 95; 1980 - G. Turchi, *Baccanti* di Euripide: 7 1/2, bobina in copia unica.

⁹⁶ AFI Rassegna Stampa: COLOMBA 1980.

⁹⁷ AFI Numero Unico 1980. Vincenzo Carlino, Gaetano Cicero, *La scena di Baccanti*.

alcuni costumi: le fotografie di scena e le cronache ricordano soprattutto il costume di Penteo, di broccato rosa, arricchito da collane e ninoli tintinnanti⁹⁸. Le *Baccanti* sono avvolte da una veste neutra, che si confonde con i toni del braciere, le capigliature sono particolarmente ricche, con un groviglio di trecce simili a serpi⁹⁹.

Tra gli attori scritturati per *Baccanti* c'è, secondo la critica, un forte squilibrio nell'assegnazione delle parti. Unanime è il plauso all'interpretazione di Anna Maria Guarnieri (Agave), in grado di rendere la duplicità del personaggio particolarmente efficace. Così la descrive Guido Davico Bonino: «È bastato vederla procedere verso l'orchestra ammantata di maschera d'attrice tragica, alta sui coturni, con la voce chiocchia di chi è visitata da dio, le chiome del figlio in mano scambiate per una criniera di leone; e poi, nell'attimo della terribile scoperta, rifatta d'un tratto piccola ma tutta tesa nello spasimo della consapevolezza del delitto, tutta in un urlo, questo sì ferino, per capire che questa attrice (sia detto senza offesa degli interessati) ha una marcia in più di tutti i suoi compagni»¹⁰⁰. Michele Placido pare a tratti insicuro e non conquista il favore della stampa: «Non basta il fascino per rendere la molle, suadente, orrida equivocità di Dioniso»¹⁰¹ e così anche gli altri attori (Luigi Diberti nel ruolo di Penteo; Ennio Groggia e Andrea Bosic rispettivamente Tiresia e Cadmo) non paiono sempre all'altezza dell'intensità drammatica che il testo richiede¹⁰².

Lo spettacolo è recensito con commenti mediamente favorevoli e l'interpretazione proposta da Sbragia, più razionale che emotiva, è «credibile»¹⁰³. Lo sviluppo è rigoroso, senza sbavature, ma purtroppo lento: il ritmo non rende l'intensità del dramma, soprattutto a causa della recitazione, troppo lineare e priva di azioni mimiche¹⁰⁴. Forse perché, come sottolinea Roberto de Monticelli, «tutto è un po' troppo precisato e chiarito» sin dall'inizio, anche se alcuni momenti «ci comunicano mescolati lo sgomento del cuore e il piacere dell'intelligenza, coinvolgendoci in questo tentativo di dare un ordine al caos»¹⁰⁵.

Baccanti 1998

Il quarto allestimento che l'Inda dedica a *Baccanti* è in occasione del XXXV Ciclo di Spettacoli classici nella primavera del 1998. Presidente è

⁹⁸ AFI Rassegna Stampa: FORMOSA 1980.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ AFI Rassegna Stampa: DAVICO BONINO 1980.

¹⁰¹ AFI Rassegna Stampa: PENSA 1980.

¹⁰² AFI Rassegna Stampa: ROMEO 1980.

¹⁰³ AFI Rassegna Stampa: FORMOSA 1980.

¹⁰⁴ AFI Rassegna Stampa: DANZUSO 1980.

¹⁰⁵ AFI Rassegna Stampa: DE MONTICELLI 1980.

Umberto Albini, che individua nella violenza e nella follia il tema conduttore della stagione; una follia portata alle estreme conseguenze, che è collettiva in *Baccanti*, individuale in *Ecuba*¹⁰⁶.

Baccanti mette in campo sentimenti estremi e scene forti che amplificano l'opposizione dialettica tra Dioniso e Penteo. Sono molteplici i significati racchiusi nel testo, e anche in questo caso, secondo Albini, assolutamente attuali: «Il confronto tra razionalità e istinti profondi, i limiti del conoscere che patisce sconfitta là dove si avventura in territori proibiti, l'incontrollabile scatenamento delle masse che non sono piegabili a una tranquilla convivenza, la nascita e l'affermazione di un dio che coincide però con la morte e la distruzione, con le sciagure non solo degli avversari, ma anche di seguaci e parenti»¹⁰⁷. L'esito del dramma non ammette pacificazioni né interventi salvifici: è incentrata «tutta sul male» senza «vie d'uscita, perché le leggi dei mortali non possono reggere l'urto di una realtà assolutamente altra e indomabile»¹⁰⁸.

La scelta del regista verte su Walter Pagliaro, scritturato nel dicembre 1997¹⁰⁹, ma inizialmente erano stati contattati altri artisti, già a partire dall'autunno del 1996: Jacques Lassalle¹¹⁰, Peter Stein¹¹¹ e Theo Angelopoulos¹¹². Pagliaro ha già diretto due tragedie di Sofocle per il Teatro greco di Siracusa: *Filottete* 1984 e *Antigone* 1986; ma riconosce una sostanziale diversità tra i due tragediografi: «Euripide è più difficile da mettere in scena perché sposta continuamente l'asse del testo; Sofocle si concentra su un personaggio che è il protagonista della tragedia, lo spiega, lo viviseziona, lo mette a nudo rivelandone la natura»¹¹³.

Il regista dichiara di aver impostato la sua rilettura nel totale rispetto del testo; il tema chiave intorno a cui ruota tutta la messa in scena è l'epifania del dio e le sue tragiche conseguenze sull'uomo e la società, il *nuovo* che irrompe nella quotidianità, e quindi un possibile riferimento all'immigrazione che è percepita come una vera e propria invasione da parte di etnie e culture che provengono dall'Africa, dall'Arabia, dal Sud

¹⁰⁶ AFI Rassegna Stampa: VALVO 1998. *Ecuba* è diretta da Lorenzo Salvetti.

¹⁰⁷ AFI Numero Unico 1998. Umberto Albini, *Il XXXV Ciclo di Spettacoli Classici (Baccanti, Ecuba)*, p. 7.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ AFI Documenti 1998. Lettera di Umberto Albini a Walter Pagliaro del 10 dicembre 1997 [dattiloscritto su carta intestata dell'Istituto, 2ff.].

¹¹⁰ AFI Documenti 1998. Lettera di Umberto Albini a Jacques Lassalle del 5 giugno 1997 [dattiloscritto 1f.] in cui il presidente si rammarica che il regista non potrà collaborare con l'Istituto per il ciclo del 1998.

¹¹¹ AFI Documenti 1998. Lettera di Peter Stein a Umberto Albini del 21 novembre 1996 [fotocopia di manoscritto trasmesso via fax 1f.].

¹¹² AFI Documenti 1998. Lettera di Umberto Albini a Theo Angelopoulos del 21 novembre 1996 [dattiloscritto 1f.].

¹¹³ AFI Rassegna Stampa: DI TOMMASO 1998.

e dall'Est del mondo¹¹⁴. È quindi davanti agli asettici *palazzi di cristallo* delle metropoli che Dioniso oggi si manifesta, un «assedio che reclama comprensione e approfondimento di gente di diversa provenienza che porta con sé la propria aggressività, certo, ma anche e soprattutto la propria cultura e la propria energia»¹¹⁵.

Baccanti per Pagliaro mostra i pericoli in cui può incorrere la *polis* contemporanea nel rifiuto del *barbaro*: «Ciò che è regolare, ufficiale, codificato crolla e il ritorno al caos appare come il risvolto impressionante della civiltà»¹¹⁶. È quasi una prefigurazione di quel che accadrà di lì a poco, l'11 settembre 2001: «Se la nostra cultura fra qualche tempo si comporterà come Penteo ci ritroveremo con il nostro “palazzo di cristallo” crollato»¹¹⁷. Nelle intenzioni del regista c'è l'idea di collocare al centro della scena una costruzione colossale di cristallo, una chiara allusione ai grattacieli di New York, perché è nel palazzo e non più sul Citerone che alla fine del millennio si consuma il disagio dell'incontro con l'altro¹¹⁸.

Il regista intravede una via d'uscita: «Attraverso la gioia del vino, l'estasi della festa e il mascheramento, l'altro può divenire una delle dimensioni della vita collettiva»¹¹⁹.

La traduzione è a cura di Guido Reverdito e della Scuola di teatro dell'INDA; nell'Archivio della Fondazione è conservato il carteggio tra il presidente e il traduttore assieme alla copia originale del testo¹²⁰. Anche Reverdito riconosce nel testo euripideo un chiaro riferimento alla crisi generale in cui si dibatte l'uomo di fine millennio: *Baccanti* è il «quadro a tinte fosche di uno sfacelo di massa»¹²¹. Non sono solo fenomeni magici e straordinari a sconvolgere la mente di Penteo (il terremoto, il palazzo in fiamme) ma soprattutto l'arrivo di un gruppo di nomadi da un «altrove sconvolgente»¹²².

La scenografia ideata per *Baccanti* da Luciano Damiani (che cura anche l'allestimento per *Ecuba*) è imponente: al centro di uno slargo metropolitano che occupa tutto il piano della scena è collocato un palazzo di cristallo¹²³. Il progetto iniziale è più volte modificato, perché la

¹¹⁴ AFI Numero Unico 1998. Walter Pagliaro, «*Il mio cuore è una danza di paura*», p. 38.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ AFI Rassegna Stampa: FARACI 1998.

¹¹⁸ AFI Rassegna Stampa: CELI 1998a.

¹¹⁹ AFI Numero Unico 1998. Walter Pagliaro, «*Il mio cuore è una danza di paura*», p. 40.

¹²⁰ AFI Documenti 1998. Carteggio Albini-Reverdito 1997-1998.

¹²¹ Guido Reverdito, *Introduzione alle Baccanti* di Euripide, in Euripide, *Baccanti*, traduzione della Scuola di teatro Classico “Giusto Monaco” sotto la direzione di Guido Reverdito, Siracusa, 1998, p. 8.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ AFI Documenti 1998. Luciano Damiani, Bozzetto di scena per *Baccanti*.

locale soprintendenza ai monumenti giudica l'opera troppo pesante e quindi pericolosa per le strutture del Teatro greco. È lo stesso Damiani a descrivere come la riduzione di scala comportò anche una diversa semantizzazione del palazzo stesso: la struttura è realizzata mobile e praticabile, tale da assumere forme diverse, "respirare", per alludere al mostro che fondò la stessa Tebe¹²⁴. L'intervento scenografico contrasta nettamente con la natura del luogo, e anche in questo si vuole sottolineare il dualismo tra la città di Tebe e il Citerone¹²⁵.

I costumi di Alberto Verso traducono appieno l'idea di "altrove sconosciuto" che contraddistingue l'arrivo di Dioniso e delle Baccanti: le vesti, delle quali si conservano i figurini nell'Archivio della Fondazione¹²⁶, sono accomunate da un linguaggio multietnico e vivace. Ed è lo stesso Verso a ribadirlo in un'intervista poco prima dell'avvio della stagione: «Questo testo mi ha intrigato più degli altri, è una fonte infinita di cose e di universi; abbiamo tolto i pepli a favore dei colori, degli usi e dei costumi degli altri "mondi" che stanno invadendo la nostra cultura»¹²⁷.

È soprattutto nelle vesti per il Coro che si riconosce la fertile vitalità di un'etnia "diversa", e così descrive Pagliaro le seguaci del dio: «Le nostre Baccanti sono nomadi, attrici, danzatrici, musiciste di un ambulante, sinistro teatrino; hanno gli abiti colorati di luoghi lontani dove si combatte [...] sono il femminino liberato, sono profughe ammonitrici di una cultura altra, [...] che traspongono il mito in una dimensione fremente, per raccontare un simbolico ritorno al caos»¹²⁸.

Come i costumi anche le musiche di Arturo Anecchino sono caratterizzate dall'incontro con culture ed etnie diverse, che si traducono spesso nella libera improvvisazione dei percussionisti senegalesi, ingaggiati assieme a musicisti più "tradizionali" di sax e contrabbasso¹²⁹. Una «"festosa" energia di note», come la definisce il regista, che contraddistingue anche le danze, dirette dal coreografo rumeno Gheorghe Iancu, costruite su ritmi tribali ed eseguite da musicisti di colore, portatori – sempre secondo il regista – di «forza ed energia nuove»¹³⁰.

Dioniso è interpretato da Paolo Graziosi, Penteo da Piero Di Iorio, mentre Micaela Esdra è Agave. Della recitazione le cronache non raccontano quasi nulla, penalizzata forse dal tiepido consenso della critica, che accusa Pagliaro di aver letto i versi «in modo morbido, cremoso,

¹²⁴ AFI Numero Unico 1998. Luciano Damiani, *Teatro Greco: Le Baccanti e Ecuba*, p. 28.

¹²⁵ AFI Rassegna Stampa: DI TOMMASO 1998.

¹²⁶ AFI Figurini 1998. Alberto Verso, 12 figurini per *Baccanti*, [tempera su carta con inserti di tessuto].

¹²⁷ AFI Rassegna Stampa: CELI 1998b.

¹²⁸ AFI Numero Unico 1998. Walter Pagliaro, "Il mio cuore è una danza di paura", p. 39.

¹²⁹ AFI Numero Unico 1998. Arturo Anecchino, *Le Musiche*, p. 47.

¹³⁰ AFI Rassegna Stampa: DI TOMMASO 1998.

ovattato», attori consegnati alla maniera e Baccanti rese da «calligrafiche fanciulle che il coreografo Gheorghe Iancu organizza e muove in quadri rifiniti, composti anche nella scompostezza»¹³¹. Solo il ritmo delle percussioni allude a una fatua «scintilla bacchica»¹³².

Baccanti 2002

Il quinto allestimento di *Baccanti* a Teatro greco è del 2002, in occasione del XXXVIII Ciclo di Spettacoli Classici. L'Istituto, coinvolto alla fine del 1998 in uno spiacevole caso di corruzione che ne mette a repentaglio la stessa esistenza, è radicalmente ristrutturato e costituito come Fondazione; dal 2000 è presidente Walter Le Moli, che propone spettacoli a cadenza annuale. Dopo *Agamennone* e *Coefore* di Eschilo nel 2001, anziché completare l'*Oresteia*, viene richiesta a Luca Ronconi una "trilogia", e il maestro, per la prima volta sulla scena siracusana, propone due tragedie (*Prometeo* e *Baccanti*) e una commedia (*Rane* di Aristofane).

Gli spettacoli sono coprodotti in collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano, che li riallestisce "al chiuso" negli anni seguenti¹³³; per Sergio Escobar – direttore del Piccolo – «partire dal Mediterraneo per ripensare l'Europa» è un percorso imprescindibile per la ricerca e la nascita di nuovi linguaggi condivisi¹³⁴.

La scelta di Ronconi di non proporre una trilogia "tradizionale" ad una sola unità narrativa come il ciclo tebano, è motivata dal desiderio di «disegnare un incrocio di temi sociali e culturali dal "cuore" mediterraneo»¹³⁵. Ma è anche la ricerca di una sostanziale ambiguità che guida la scelta dei tre drammi da rappresentare¹³⁶. *Prometeo*, *Baccanti* e *Rane* rappresentano per il regista una sorta di percorso di desaccralizzazione, per cui, a partire dalla tragedia eschilea, dove compaiono solo gli dèi, e se ne preannuncia la caduta, attraverso il dramma euripideo, in cui l'incontro tra umano e divino è distruttivo se non mediato dal rito, si giunge alla commedia in cui lo stesso divino assume toni grotteschi¹³⁷. Il primo scopo che si prefigge Ronconi nella rilettura dei tre drammi è di rendere il testo comprensibile, evitando una recitazione paludata e cantilenante, ma rifiutando anche un'operazione di attua-

¹³¹ AFI Rassegna Stampa: SALA 1998.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Sull'allestimento al Piccolo Teatro di Milano nel febbraio 2004, nel quale cambiano alcuni attori e sono modificate alcune soluzioni sceniche, si veda la scheda dello spettacolo nell'archivio on-line (www.archivio.piccoloteatro.org).

¹³⁴ AFI Numero Unico 2002. Sergio Escobar, p. 13.

¹³⁵ AFI Rassegna Stampa: CELI 2002a.

¹³⁶ AFI Rassegna Stampa: MAN 2002.

¹³⁷ AFI Numero Unico 2002. *Conversazione con Luca Ronconi*, a cura di Luca Fontana, p. 44.

lizzazione; va considerata e salvaguardata proprio la “distanza” che ci separa dall’antico: «I testi teatrali del passato a me appaiono come una specie di cannocchiale, una sorta di buco volto al passato, o forse uno spaccato geologico, attraverso il quale possiamo renderci conto non di quanto il passato, per frettolosa analogia, ci sia vicino, ma di quanto ce ne siamo noi allontanati»¹³⁸.

Il testo euripideo è già stato portato in scena da Ronconi (a Vienna nel 1973; a Prato nel 1977), ma come dichiara lo stesso regista «entrambe le volte mi sono rifatto al solo testo, dimenticando l’esperienza precedente, come se nemmeno esistesse una continuità della mia stessa personale rappresentazione»¹³⁹; è quindi un allestimento di *Baccanti* tutto nuovo, quello siracusano.

Le prove dello spettacolo iniziano a partire dal coro perché, come ricorda Ronconi, esso rappresenta la parte più problematica negli allestimenti contemporanei: venendo meno il luogo deputato sulla scena «non c’è distinzione degli spazi, diventa inevitabilmente parte della rappresentazione, a volte addirittura un ingombro, che fa da diaframma tra attori e pubblico, non un tramite tra le due realtà». Sia per *Prometeo* che per *Baccanti*, il coro viene concepito come unitario, con brani recitati all’unisono, quasi mai cantati, e solo sporadicamente alcuni versi sono spezzettati in battute singole¹⁴⁰.

La traduzione è di Maria Grazia Ciani, che ricorda quanto, tra i testi euripidei, *Baccanti* sia il più ambiguo, nel quale nessuno dei personaggi «conosce fino in fondo il ruolo che è chiamato a recitare, nessuno, forse neppure Dioniso», lasciando pertanto sospeso nel lettore il giudizio¹⁴¹.

La scena per la “trilogia” ronconiana è realizzata da Margherita Palli; in *Baccanti* appare essenziale, quasi minimale: per volere del regista a fare “da sfondo” alla città di Tebe «in preda alla nevrosi del cambiamento» compare una tessitura sonora costituita da rumori e voci della Siracusa contemporanea¹⁴². Margherita Palli sfrutta appieno l’ambiente naturale del Teatro greco, disponendo in corrispondenza dell’antica *skéné* alcuni lastroni di pietra e aprendo al centro una botola, dalla quale fuoriesce il fuoco sacro, già distruttore di Semele e della sua casa. Anche i costumi di Gianluca Sbicca sono essenziali, soprattutto per Dioniso; mentre il coro di *Baccanti* è infagottato in pesanti panni, poveri e logori, con pance posticce da gestanti. Le donne che si spostano in gruppo, con movenze molli e languide, appaiono già fecondate dal dio, ma non

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ AFI Numero Unico 2002, p. 32.

¹⁴² AFI Rassegna Stampa: QUADRI 2002.

hanno nulla di sacrale e sembrano – a tratti – profughe extracomunitarie in cerca d’asilo¹⁴³. Tra gli attori è Massimo Popolizio a raccogliere su tutti il plauso della critica. L’attore genovese interpreta Dioniso sia in *Baccanti* che in *Rane*, risolvendo il personaggio con due soluzioni opposte, come ricorda lo stesso Popolizio: «In *Baccanti* di Euripide sarò un Dioniso nel suo impeto più vitale e “dionisiaco”, violento e devastatore; in Aristofane, invece, il dio è colto nella sua vecchiaia, e la sua è un’immagine decadente e stanca»¹⁴⁴. L’epifania del dio a Tebe, a petto nudo con le spalle coperte da una lunga chioma bionda, è ambigua: il dio oscilla tra il mistificatore e il profeta, con venature quasi *pulp*¹⁴⁵, e l’attore riesce a renderla in modo encomiabile. Franco Quadri non usa mezzi termini nell’elogiarne la prestazione: «Ed ecco il superlativo Massimo Popolizio, che era già stato un Dioniso magnetico e spietato nelle *Baccanti*, gonfiarsi da Falstaff e concedersi a un romanesco da personaggio pasoliniano, creando un dio da strapazzo [in *Rane*]»¹⁴⁶.

La critica elogia anche l’interpretazione degli altri protagonisti: Galatea Ranzi nel ruolo di Agave; Giovanni Crippa Penteo; Warner Benvignone e Luciano Virgilio, che impersonano rispettivamente Cadmo e Tiresia. La critica dimostra di apprezzare la rilettura di *Baccanti*, sebbene la polemica riguardante l’allestimento di *Rane* assorba gran parte dell’attenzione della stampa¹⁴⁷. Il contrasto tra razionale e irrazionale viene risolto in maniera efficace¹⁴⁸, così come il confronto tra Dioniso e Penteo, quasi un corpo a corpo, che a qualcuno ricorda la dinamica della *via crucis*: l’accecamento contro il dio che poi si rovescia nella sconfitta dell’aguzzino¹⁴⁹.

L’intento di fedeltà al testo di Euripide dichiarata da Ronconi pare risolta felicemente negli allestimenti siciliani. Marisa Fabbri, unica interprete di *Baccanti* nella rilettura ronconiana del 1977, ricorda come solo un grande maestro è in grado di fare del testo “teatro”:

Io mi propongo di entrare nella scrittura teatrale e Ronconi questa scrittura la fa diventare teatro. Quella di Ronconi non è mai un’idea sul testo: Ronconi fa il testo, lo realizza. Quello che viene fuori dai suoi spettacoli è il testo: l’autore da una parte e gli spettatori dall’altra, messi nella situazione di decidere per conto proprio, cioè di saper leggere lo spettacolo, di saper comprendere – chi vuol comprendere¹⁵⁰.

¹⁴³ AFI Rassegna Stampa: FIORE 2002.

¹⁴⁴ AFI Rassegna Stampa: SCORRANO 2002.

¹⁴⁵ AFI Rassegna Stampa: CELI 2002b.

¹⁴⁶ AFI Rassegna Stampa: QUADRI 2002.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ AFI Rassegna Stampa: RIZZO 2002.

¹⁴⁹ ALBERTI 2002.

¹⁵⁰ ALBERTI, D’ALESSANDRO 2003.

ABSTRACT

Euripides' Bacchae had a large fortune after the decade of the 1960s: from 1968 – and especially from 1969 with Richard Schechner's Dionysus – the tragedy conveyed into performing arts the contemporary reflection on dionysism and its expressions.

Inda produced The Bacchae five times for the Cycles of Classical Plays staged in the Greek Theatre of Syracuse: the first one took place back in 1922, under the direction of philologist Ettore Romagnoli, with Duilio Cambellotti as scenographer. A second staging of The Bacchae was in 1950, starring Vittorio Gassman as Dionysus; then in 1980 director Giancarlo Sbragia focused the drama on the issue of the search for identity. In 1998 director Walter Pagliaro showed Thebes as a business city tower besieged by strangers; the last version of Bacchae was on stage in Syracuse in 2002, with Luca Ronconi as director.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALBANO 1922a

F. Albano, «Mezzogiorno», 18 aprile 1922.

ALBANO 1922b

F. Albano, «La Tribuna», 28 aprile 1922.

ALBERTI 2002

C. Alberti, *La caduta della polis*, in www.drammaturgia.it, 18 maggio 2002.

ALBERTI, D'ALESSANDRO 2003

C. Alberti e S. D'Alessandro (a c. di), *Marisa Fabbri ha detto di sé e del teatro*, in www.drammaturgia.it, 17 giugno 2003.

BELTRAMETTI 2007

A. Beltrametti (a c. di), *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide. Storia Memorie Spettacoli*, Como-Pavia, Ibis, 2007.

BERTANI 1980

O. Bertani, «Avvenire», 15 maggio 1980.

BORDIGNON 2007

G. Bordignon, «*Musicista poeta danzatore e visionario*». *Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa. 1914-1948*, tesi di dottorato in Logos e rappresentazione, Università degli Studi di Siena, XIX Ciclo, 2007.

BRECHT 1974

S. Brecht, *Nuovo teatro americano*, Roma, Bulzoni, 1974.

CALENDOLI 1950a

G. Calendoli, «La Libertà», 30 aprile 1950.

CALENDOLI 1950b

G. Calendoli, *I Persiani e le Baccanti a Siracusa*, «Teatro», 25 maggio 1950, pp. 9-10.

CAMBELLOTTI 1999

D. Cambellotti, *Teatro storia arte*, a c. di M. Quesada, Palermo, Novecento, 1999.

CARRATORE 1950

A. Carratore, «La Sicilia», 27 marzo 1950.

CELI 1998a

C. Celi, «La Sicilia», 7 maggio 1998.

CELI 1998b

C. Celi, «La Sicilia», 14 maggio 1998.

CELI 2002a

C. Celi, «La Sicilia», 18 aprile 2002.

CELI 2002b

C. Celi, «La Sicilia», 18 maggio 2002.

CENTANNI 2004

M. Centanni (a c. di), *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa 1914-1948*, Milano, Electa, 2004.

CIMINO 1950

M. Cimino, «L'Unità», 16 aprile 1950.

COLOMBA 1980

S. Colomba, «Il Resto del Carlino», 31 maggio 1980.

CONTINI 1950

E. Contini, «Il Messaggero», 8 maggio 1950.

D'AMICO 1950

S. D'Amico, «Il Tempo», 7 maggio 1950.

DANZUSO 1980

D. Danzuso, «La Sicilia», 31 maggio 1980.

DAVICO BONINO 1980

G.D. Bonino, «La Stampa», 31 maggio 1980.

DEL CORNO 1978

D. Del Corno, *Le Baccanti di Euripide e Luca Ronconi*, «Dioniso», XLIX (1978), pp. 253-257.

DE MONTICELLI 1980

R. De Monticelli, «Corriere della Sera», 7 giugno 1980.

DI TOMMASO 1998

L. Di Tommaso, «La Gazzetta del Sud», 18 aprile 1998.

FARACI 1998

L. Faraci, «La Sicilia», 15 maggio 1998.

FARACI 2003

L. Faraci, *La parola, l'attore, la voce*, in E. Giliberti, L. Faraci (a c. di), *La scena ritrovata. Novanta anni di teatro antico a Siracusa*, Siracusa, Lombardi, 2003.

FERRO 1950

P. Ferro, «Il Giornale d'Italia», 18 maggio 1950.

FIGLIORE 2002

E. Fiore, «Il Mattino», 20 maggio 2002.

FORMOSA 1980

A. Formosa, «Il Diario», 12 giugno 1980.

FORSTER 1922

R. Forster, «Il Mattino», 29 aprile 1922.

FUSILLO 2007

M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007.

GUIDA 1922

G. Guida, «La nostra Fiamma», 30 marzo 1922.

HALL, MACINTOSH, WRIGLEY 2004

E. Hall, F. Macintosh e A. Wrigley (eds.), *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

HOPKINS, SUGERMAN [1980] 1981

J. Hopkins, D. Sugerman, *Nessuno uscirà vivo di qui*, Milano, Kaos Edizioni, [1980] 1981.

LAMIONI 2007

F. Lamioni, *Le Baccanti di Wole Soyinka. Dalla drammaturgia alla cronaca della prima rappresentazione*, in BELTRAMETTI 2007, pp. 437-452.

LONGO 1971-1974

V. Longo, *Osservazioni su una rappresentazione moderna delle Baccanti di Euripide*, «Dioniso» XLV (1971-1974), pp. 496-500.

MACRÌ 2007

F. Macrì, *Salvini, Ronconi, Trionfo (non una triade)*, in BELTRAMETTI 2007, pp. 383-410.

MAN 2002

G. Man, «Il manifesto», 23 aprile 2002.

MANZAREK [1998] 2002

R. Manzarek, *Light My Fire. La mia vita con Jim Morrison*, Milano, Editori Riuniti, [1998] 2002.

MCDONALD 2004

M. McDonald, *L'arte vivente della tragedia greca*, Firenze, Le Monnier, 2004.

MORRISON 2001

J. Morrison, *Tempesta elettrica. Poesie e scritti perduti*, a cura di Riccardo Bertocelli, Milano, Mondadori, 2001.

NORCIA 2004

G. Norcia, *III Ciclo di Spettacoli Classici (1922) Edipo Re di Sofocle, Baccanti di Euripide*, in CENTANNI 2004, pp. 47-49.

PASOLINI 1968

P.P. Pasolini, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1968.

PASOLINI 1992

P.P. Pasolini, *Dialoghi*, a cura di G. Falaschi, Roma, Editori Riuniti, 1992.

PENSA 1980

C.M. Pensa, «Epoca», 14 giugno 1980.

PINTI 1922

P. Pinti, «Il Resto del Carlino», 11 aprile 1922.

QUADRI 2002

F. Quadri, «Repubblica», 7 giugno 2002.

QUASIMODO 1950

S. Quasimodo, «Tempo», 27 maggio 1950.

RIZZO 2002

S. Rizzo, «Giornale di Sicilia», 19 maggio 2002.

ROMAGNOLI 1922

E. Romagnoli, «Gazzetta del Popolo», 28 aprile 1922.

ROMAGNOLI 1950

Euripide, Le Baccanti. Traduzione in versi italiani di Ettore Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1950.

ROMEO 1980

L. Romeo, «Il Tempo», 31 maggio 1980.

SALA 1998

R. Sala, «Il Messaggero», 22 maggio 1998.

SCORRANO 2002

O. Scorrano, «La Sicilia», 18 aprile 2002.

SIGNORELLI 1980

S. Signorelli, «Il Mattino», 8 giugno 1980.

SQUARZINA 2005

L. Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e di sconfitte*, Pisa, Pacini, 2005.

STEPHEN 2004

D. Stephen, *Jim Morrison. Vita, morte, leggenda*, Milano, Mondadori, [2004] 2006.

SUGERMAN 1983

D. Sugerman, *The Doors. The Illustrated History*, New York, Morrow, 1983.

TALARICO 1950

V. Talarico, «Il Momento», 7 maggio 1950.

TREU 2007

M. Treu, *Il Dionisismo tardo-novecentesco e alcuni riflessi italiani*, in BELTRAMETTI 2007, pp. 369-382.

VALVO 1998

L. Valvo, «La Sicilia», 15 maggio 1998.

WOODRUFF 1998

Euripides, Bacchae, edited by Paul Woodruff, Indianapolis, Hackett Publishing, 1998.

WRIGLEY 2004

A. Wrigley, *Details of productions discussed*, in HALL, MACINTOSH, WRIGLEY 2004, pp. 369-418.

ZEITLIN 2004

F. Zeitlin, *Dionysus in '69*, in HALL, MACINTOSH, WRIGLEY 2004, pp. 49-76.

ZOCARO 1980

E. Zocaro, «L'Ora», 27 aprile 1980.

STEFANIA RIMINI

Il mito in rivolta. Motus e il progetto *Syrma Antigónes*

Lo scopo è di svegliare coloro che dormono.
Julian Beck

LA scena contemporanea italiana continua a perlustrare i territori del mito alla ricerca di frammenti, di voci, di immagini, di trame, che possano servire a riconfigurare la mappa del presente. Tra i molti esperimenti orientati in tale direzione ci pare che il lavoro dei Motus dedicato alla figura di Antigone presenti dei tratti di estremo interesse per la novità dell'approccio drammaturgico e performativo. Lo storico gruppo di Rimini, fondato nell'ormai lontano 1991 da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, non è nuovo a incursioni di questo tipo (ha infatti già all'attivo produzioni "storiche" ispirate a Cassandra e Orfeo)¹, ma si accosta all'archetipo dell'eroina sofoclea soprattutto sulla scia di urgenti sollecitazioni di carattere politico, che peraltro appartengono da sempre al codice genetico della compagnia. Accogliendo la suggestione lacaniana per cui Antigone è immagine «impossibile da dimenticare»², Casagrande e Nicolò individuano nel corpo ribelle della figlia di Edipo il modello di un eroismo praticabile, di un desiderio fuori misura in grado di infiammare i cuori dei giovani e di condurli a una ritrovata coscienza del mondo. Basta leggere le note di presentazione del progetto per cogliere l'efficace anomalia di questo ritorno al classico e alla tragedia.

La scelta di lavorare sulla figura di Antigone si colloca in continuità con tutto il processo precedente e ci pare incarni, da un'altra angolazione, uno dei temi chiave del progetto *Ics(x) Racconti crudeli della giovinezza* (2007-2008), ovvero il rapporto/confitto fra generazioni. "No, bisogna trovare qualcos'altro, una ragione migliore, per non fermarsi, un'altra parola, un'idea migliore, da mettere al negativo, *un nuovo no*". Così recita uno degli ultimi testi del "movimento terzo" dei *Racconti crudeli*

¹ *Cassandra* è uno spettacolo del 1994 ospitato all'interno di "Santarcangelo per Sarajevo" in cui, a partire dall'omonimo romanzo di Christa Wolf, si intende proporre una prima riflessione sul vedere. Con *Orpheus Glance* (2000) il discorso sul corpo e sullo sguardo si approfondisce, grazie anche alla costruzione di ambienti visivi e sonori ad alta temperatura tecnologica, nei quali gli stati d'animo di Orfeo, il "dio fonocentrico", sono immersi nel disorientamento temporale del mito dello spazio; cfr. MONTEVERDI 2004.

² LUCHETTI 2001.

che ha debuttato il 26 giugno a Theater der Welt Festival di Halle, nella ex-Ddr... e sulla scia di queste parole proviamo, in altra forma e dinamica, a continuare la ricerca sulle relazioni/conflitti fra generazioni, sull'amore fra coetanei e fratelli e i tentativi di civile insurrezione ... È il momento di parlare di questo ora: come reagire ai tanti cadaveri nascosti che calpestiamo ogni giorno e che tutti fingono di non vedere come nell'allucinato film *I cannibali* di Liliana Cavani ... O che spostiamo da un punto all'altro per non avere fastidio, come avveniva per il corpo dell'attore del Living Theatre, che per due ore recitava la morte sul palco... Sì, abbiamo bisogno di correre e urlare, di sollevare polvere e rabbia, insieme alle città che sino a ora abbiamo mappato nei punti ribelli, nei *Terrains-vagues* sfuggiti al controllo, che ci faranno da coro...³.

L'assunzione del paradigma di Antigone comporta il confronto diretto con le nuove generazioni, inquisite e ascoltate in luoghi eterodossi dove i conflitti sono a fior di pelle, ma anche il recupero di una lunga tradizione letteraria e teatrale, rivissuta in scena attraverso la citazione diretta di parole, immagini, gesti. Le fonti utilizzate per la tessitura drammaturgica sono essenzialmente il testo sofocleo, la traduzione-riscrittura brechtiana e lo storica versione di *Antigone* messa in scena dal Living Theatre nel 1967, a cui si aggiungono più di una suggestione dal film *I cannibali* di Liliana Cavani e qualche velato richiamo a Pasolini (soprattutto in riferimento a *Porcile*)⁴. Sofocle e Brecht, la Cavani e il Living Theatre, vengono fatti "reagire" però con il balbettio delle periferie dell'Europa, con il grido di libertà di fratelli e sorelle decisi a non lasciarsi schiacciare dall'omologazione e dalla crisi, e così non sempre è facile riconoscere le matrici del discorso. Utilizzando un procedimento di decantazione, Daniela Nicolò – in stretta collaborazione con Enrico Casagrande e con gli attori – è riuscita ad insinuarsi tra le tante pieghe del mito, ha setacciato temi, linguaggi, codici e simboli fino a elaborare quattro partiture diverse ma complementari tra loro.

È nostra pratica decennale giungere al debutto attraverso una serie di studi intermedi, ma in questo frangente abbiamo pensato invece ad un'altra formula di ricerca in divenire: non più *work in progress*, funzionanti per stratificazioni, ma *eventi-performance* intesi come *contest* ovvero confronti/scontri/discussioni/dialoghi per affrontare le domande, interrogazioni, urgenze, sollecitazioni, contraddizioni elaborate da noi o inviateci da interlocutori esterni di riflesso alla possibile rilettura/dislocazione di Antigone oggi⁵.

³ MOTUS 2009.

⁴ La versione sofoclea serve solo come traccia per la discussione metateatrale, le tante battute presenti nella partitura drammaturgica sono tratte da Brecht (per lo più dall'edizione Marsilio per la traduzione di Mario Carpitella), e mixate in modo molto suggestivo con le improvvisazioni degli attori.

⁵ MOTUS 2009.

Il progetto (datato 2008-2010) si articola, dunque, in tre “esercizi” preliminari (*Let the sunshine in, Too late! e Iovadovia*), realizzati nella forma di *contest*, cioè appunto di confronto aperto tra attori (due per volta), e in un evento conclusivo, *Alexis. Una tragedia greca*, che è insieme verifica del percorso e nuova provocazione⁶. Prima di realizzare il quarto momento, infatti, la compagnia compie un viaggio in Grecia, si mette fisicamente sulle tracce di Antigone, sceglie anche di esplorare le ragioni della morte del giovane anarchico Alexis Grigoropoulos avvenuta nel quartiere ateniese di Exarchia per mano di un poliziotto il 6 dicembre del 2008, mentre il gruppo era impegnato nelle prove di *Let the sunshine in*. La notizia di questa tragica evenienza conferma l'ipotesi e la direzione del progetto, convincendo tutti che il corpo morto di Alexis è un doppio di quello di Polinice, e che quindi non si può più rimandare la riflessione sulla nuova identità di Antigone. La spedizione in Grecia nell'estate del 2010 è in fondo una sorta di *nostos*, di ritorno alle origini, ma vale anche come profonda immersione nelle derive del presente, e aggiunge all'itinerario tracciato fino a quel momento il marchio di imprescindibile azione politica.

Al di là delle tante suggestioni via via evocate all'interno delle quattro *performance*, ciò che rende unico il tragitto dei Motus dentro la soglia mitica di Antigone è la capacità di indicare una nuova via del teatro, distante dalle pose e dagli sprechi dei Palazzi e vicina invece agli indizi del contemporaneo, alle spie di un comune senso di rivolta che l'arte ha il dovere di ascoltare.

L'analisi che segue intende mettere in luce le dinamiche espressive dei quattro spettacoli, nel tentativo di mostrare l'effettivo rinnovamento dei processi di ricodificazione dell'antico nel moderno. La lettura dei *contest* e di *Alexis* è condotta sulla base di un'attenta visione dei video degli spettacoli, gentilmente messi a disposizione dai Motus insieme ai copioni ancora inediti, e risente pertanto di una certa parzialità di sguardo e di racconto: è il rischio che si corre nel cimentarsi con oggetti non ancora storicizzati. Si è ritenuto però che la qualità dei testi meritasse uno sforzo e un'assunzione di responsabilità. Per dovere di cronaca si segnala che è stata esclusa dai confini di questo studio l'indagine sui tre *workshop* (*Je me révolte, Di quelle vaghe ombre, Non siamo una famiglia*) che hanno preceduto e favorito l'elaborazione del progetto *Syrma Antigones*, perché le notizie relative risultavano troppo frammentarie.

Resta ancora da chiarire la scelta del titolo e anche in questo caso ci si affida alle dichiarazioni degli autori:

⁶ In realtà i confini temporali del progetto non sono del tutto chiusi, visto che *Alexis. Una tragedia greca* è ancora in calendario e sta girando per l'Europa, con fortunate repliche anche in America.

Scegliamo di affrontare Antigone, la “*living-Antigone*”, lavorando per tracce, impronte, frammenti, indizi lasciati sul terreno: del resto è proprio il trascinarsi-tentata sepoltura del corpo di Polinice il centro della tragedia, o meglio, è la vicenda mitica più antica (*Syrma Antigónes* pareva chiamarsi una località vicina a Tebe, secondo Pausania...)⁷.

Il perenne “movimento” teatrale dei Motus non poteva che partire dall’evocazione di un luogo e di un gesto simbolici, per decidere poi di trascinarsi la propria immaginazione per le strade, nelle piazze, ai bordi delle città, dove è più acra e assordante il rumore della vita.

Living Antigone

Ma force est tout ce qui me plaît encore.
Paul Eluard, *Les veillées perpétuelles*

Il primo lavoro ispirato al mito di Antigone prende in prestito il titolo da una delle canzoni più emblematiche del musical *Hair*, quel *Let the sunshine in* che ancora oggi è sinonimo di ribellione, di impegno, di passione. Il richiamo al clima politico e culturale degli anni Settanta risponde al tentativo di creare immediatamente un corto circuito temporale, per cui il sacrificio di Antigone corre sulla stessa lunghezza d’onda dei giovani pacifisti che sfilavano per le vie d’America e degli *indignados* che affollano oggi i sentieri di un Occidente in recessione.

Il *contest* debutta a Torino nel giugno del 2009 presso le Officine Grandi Riparazioni, all’interno del Festival delle Colline Torinesi, e mostra immediatamente la novità del linguaggio e dell’approccio al mito. Al di fuori di ogni convenzione scenica, due attori (Silvia Calderoni e Benno Steinegger) danno voce e corpo ai fratelli e alle sorelle della tragedia, scardinando le consuete dinamiche di relazione tra i personaggi e lasciando emergere un profondo rapporto con la geografia politica del nostro tempo. L’esubranza fisica dei due interpreti mima la strisciante ansia di libertà delle metropoli europee, quel sentimento di rivolta che spesso sfocia in quadri di sangue e repressione, ma che non può più essere ignorato, né frainteso. Motus accoglie le suggestioni del presente innestandole dentro un tessuto mitico debordante, toccando così abissi di passione e contribuendo alla costruzione di un nuovo orizzonte teatrale.

La forma prescelta per la messa in scena di questo assalto al corpo e all’immagine di Antigone prevede l’alternanza di robuste partiture performative e momenti di riflessione metalinguistica, in cui i due at-

⁷ MOTUS 2009.

tori discutono sulla natura del loro mestiere e sulle possibili interpretazioni della tragedia. Le traiettorie drammaturgiche sono accennate dagli autori e consentono di cogliere con maggiore chiarezza i livelli di stratificazione del testo.

Prendiamo avvio dall'eccesso di Antigone, dal fuori misura del suo fare, del suo stesso amare, dal suo esasperato attaccamento, quasi incestuoso, per Polinice, per andare alla ricerca della "living-Antigone" nelle rivolte del contemporaneo⁸.

Mentre il pubblico prende posto lungo uno stretto corridoio al centro della sala, si sentono alcuni rumori off, finché entrano in scena Calderoni e Steinegger. Tutti e due, a più riprese, aprono le braccia, come in croce, e mimano un urlo disumano, l'urlo del mito, della tragedia, del Living Theatre. Un urlo sedimentato nel tempo in divenire del teatro, che torna a risuonare tra le pareti nude di un luogo che si fa soglia, margine di nuove incarnazioni.

SILVIA Benno,... Sei pronto?
BENNO Sono pronto...
SILVIA Sei pronto a cosa?
BENNO Ad andare...
SILVIA Polinice? ...
BENNO Sorella.⁹

L'eco di Sofocle torna subito a fare i conti col presente, con la storia di un Occidente sulle barricate, stretto nella morsa di una crisi che genera indignazione, ma non ancora una rivoluzione. La scena è vuota, ai lati della sala stazionano pochi oggetti, indizi di uno stato di allerta, di guerriglia urbana. Un casco rosso, un sedile spezzato, qualche straccio, e poi una scala, un estintore, un foulard a fiori, delle tute da pilota, qualche bastone: sono questi i segni dello spazio, precipitati sotto lo sguardo dello spettatore come da una battaglia, relitti di naufragi contemporanei, feticci senza desiderio di città assediate.

I due attori si mettono subito in "motus", disegnano vertiginose diagonali, corrono per tutti i lati della sala, alla ricerca di un gesto che possa rappresentare la lotta, l'impegno dei corpi e delle menti. Se Calderoni/Antigone si muove quasi sempre in un cono di luce, letteralmente attraversata come da un raggio di sole, Steinegger/Polinice è spesso in ombra. I primi movimenti scenici servono ad individuare i caratteri dei due personaggi, raccontano la loro rabbia giovane, la voglia di vivere il

⁸ MOTUS 2009b.

⁹ NICOLÒ 2009, p. 1.

presente da protagonisti. Steinegger costruisce col foulard a fiori una bandiera, la sventola fiducioso, corre, poi la incendia e la lascia bruciare. Nel frattempo Calderoni si siede sopra il casco, si toglie la maglietta (bianca, con due occhi neri e due labbra rosse un po' sbavate, quasi la maschera di Jocker), inserisce dentro la visiera un lacrimogeno verde e resta immobile mentre il fumo la avvolge. Ad arginare i loro movimenti c'è il pubblico, a cui spetta la funzione di coro silenzioso ma partecipe¹⁰. L'energia dei due attori è al servizio di una nuova idea di teatro, una «riflessione oltreteatrale sulla politica come luogo»¹¹, attraverso cui emerge una insolita lettura della tragedia.

BENNO Qui Polinice potrebbe dire cose importanti sulla ribellione, lo immagino così seduto con un passamontagna, che parla al microfono, molto calmo ... sul perché Antigone è importante per lui, del perché ha scelto di mettersi contro il fratello e contro tutto quello che rappresenta Creonte ... sul fatto che per iniziare una rivolta bisogna partire da dentro, da se stessi, perché se ti ribelli è perché non riesci mai a dimenticare ... Poi potrebbe parlare del perché ha deciso di prendere le armi, di attaccare e di insomma ... trasformare l'indignazione in azione ... come qualcuno ha detto negli anni '70 in Germania ... (*ripite la frase in tedesco*)... o al contrario, se seguissimo un'altra versione, del perché a un certo punto ha deciso di gettare le armi e scappare per disertare ecco dentro di me ci sono tutti e due i Polinice ed è come che lottano fra loro ... e io non so quale scegliere ...¹²

L'uso del condizionale rivela il senso ultimo della *performance*, cioè la necessità e la voglia di tornare a interrogare il mito, per tentare di capire cosa resta oggi delle "trame" del passato. La tensione metateatrale cresce con una progressione fatale, mostrando in modo sempre più efficace quanto il consueto rapporto tra realtà e finzione qui non sia in gioco, perché più di tutto conta la verità dell'azione e delle parole. Il corpo della tragedia vibra a contatto con i simboli di un presente assediato, e così si va avanti intrecciando straripanti partiture gestuali e accesi ragionamenti metalinguistici.

Al centro del *contest* c'è dunque il legame potentissimo, autodistruttivo fra due fratelli/attori che provano una rappresentazione impos-

¹⁰ L'importanza della presenza del pubblico è ribadita dagli stessi autori in uno dei passaggi della presentazione dello spettacolo: «In questo primo *contest* passato e presente entrano in corto circuito ed esplodono, trascinando anche il pubblico nella deflagrazione: lo spettatore, posto al centro dello spazio scenico, bersagliato dalle nostre stesse domande, diviene inevitabilmente attore di una rappresentazione che "anarchicamente" deborda dai limiti del palcoscenico, fugge il teatro per sporcarsi con le incertezze e povertà del quotidiano...»: MOTUS 2009b.

¹¹ FRANCABANDANERA 2009.

¹² NICOLÒ 2009, p. 1.

sibile a farsi, che si sgretola nel suo tentare la verosimiglianza, che si frantuma nell'impatto con il qui ed ora ... dove le figure tragiche sono "usate" secondo un personale processo combinatorio, una riscrittura politico-policentrica, quasi beckettiana¹³.

Una delle combinazioni più avvincenti è quella che vede fronteggiarsi i due fratelli rivali, Eteocle e Polinice, interpretati rispettivamente da Calderoni e Steinegger. Entrambi indossano tute da pilota e casco, le loro divise sono identiche e non permettono di distinguere l'identità dei corpi. Calderoni/Eteocle («Io sono Eteocle, e ho paura di morire») prende a calci il casco rosso che c'è a terra, mentre Steinegger/Polinice impugna un megafono e pronuncia «terrible things»:

BENNO

(con il megafono da lontano)

Non si può più aspettare. Agiamo subito, nell'IMMEDIATO, perché ciò che è immediato crea incertezze ... E quando il governo sembra diviso e ondeggia e si fa incerto ... allora il sasso conduce alla frana! Impadroniamoci degli spazi vuoti, delle pause fra le parole, delle pagine bianche, delle attese, per squilibrare la ferma immagine del mondo, scombinare le coordinate della realtà. "La migliore sovversione consiste nel distorcere i codici, non nel distruggerli!"

[...]

SOLO IL MOVIMENTO PRODUCE MOVIMENTO!

SOLO LA VELOCITÀ ILLUMINA LA STRADA!

VERGOGNA VERGOGNA ...

(registrato)

cosa aspetti? togliti quel cazzo di casco ...

ASSASSINI ASSASSINI

(registrato)

Voi non ci avrete mai come ci volete voi.

SIAMO TUTTI CLANDESTINI

NOI LA CRISI NON LA PAGHIAMO!¹⁴

L'onda sonora riverberata dall'altoparlante è una potente invenzione scenica, che vale a creare una forte intermittenza tra la violenza del mito (la lotta fratricida di Eteocle e Polinice) e il movimento di protesta della società contemporanea: l'esile fiammella rivoluzionaria che pare dilagare in Europa e oltre oceano, e che in Grecia ha toccato punte di grande tensione civile, è in fondo un fenomeno che ha radici antiche, che scavano nella memoria dell'uomo e del teatro. Lo scontro tra i due personaggi mascherati non può che finire in un bagno di sangue: Stei-

¹³ MORUS 2009b.

¹⁴ NICOLÒ 2009, p. 2.

negger/Polinice si stende a terra, Calderoni/Antigone tiene un bastone tra le braccia, come se fosse in croce, poi ricopre, con il suo, il corpo di Polinice. Dopo qualche attimo l'attrice si alza e comincia a trascinare il cadavere del fratello, colpita da un potente raggio di sole; poi prende una scala, sale su, si siede e dice: «sei bellissimo da qua su». A queste parole Steinegger/Polinice si sveglia, e pone fine alla intensa simulazione della tragedia.

SILVIA Abbiamo fatto quella in cui i due fratelli si uccidono a vicenda ... poi c'è quella in cui Creonte uccide Polinice.¹⁵

È chiaro adesso che quanto accade ha il senso di una rievocazione, di una re-citazione del mito al fine di scorgere una possibile chiave di lettura dell'oggi; dopo aver inscenato la versione sofoclea, tocca dare voce alla lezione brechtiana, in cui la dimensione politica del dramma viene accentuata, mentre si moltiplicano le responsabilità del tiranno Creonte e la subdola complicità dei cittadini di Tebe. Calderoni/Antigone comincia a sussurrare dolcemente alcune battute di Brecht, mentre si dondola sul sedile e lascia esplodere un lacrimogeno. È una specie di cantilena antica la sua, una favola triste, straniata, che si ripete due volte ma non consola, anzi crea angoscia e turbamento. Subito dopo segue il dialogo fra Antigone e Ismene, impersonata da Steinegger, che risponde sottovoce, di spalle, con una parrucca bionda. C'è qualcosa di dolce e di misterioso in queste frasi appena mormorate che disegnano la distanza incolmabile fra il coraggio e la viltà, fra il mito e la vergogna. Sciolta la finzione della recita, i due attori tornano a ragionare di teatro e verità, e allora si capisce qual è la reale differenza tra le sorelle:

SILVIA Ma sai che mi piace un sacco che stai di schiena perché il personaggio di Ismene è così, è una che sta in quinta ... Che alla fine non si espone, pensa troppo prima di agire ... Antigone invece è una che sta in proscenio, viene avanti, corre, corre, corre e dice: "Io sono Antigone e vaffanculo!!!!"

BENNO Ma questo è quello che dici tu ... lo dice Antigone o lo dici tu?¹⁶

La rinuncia vile di Ismene non merita la ribalta, solo la fraterna pietà di Antigone è degna dello sguardo del pubblico. E allora ecco che si compie il gesto supremo della sepoltura del cadavere: Polinice è di nuovo a terra, senza vita, Calderoni piange la sua morte e comincia lentamente a disporre intorno al corpo del fratello una serie di oggetti (una coperta,

¹⁵ NICOLÒ 2009, p. 2.

¹⁶ NICOLÒ 2009, p. 4.

un segnale stradale, la scala, l'estintore), quasi a ricreare una scena di guerriglia urbana, una delle tante trasmesse dai mass media. Il tumulto cresce quando l'attrice costringe gli spettatori ad alzarsi dalle sedie per deporle sopra il corpo di Polinice, in un impossibile monumento funebre e in questo frangente vengono recitate le battute del dialogo-scontro con Creonte: se Antigone ha scelto di trasgredire gli ordini e di votarsi alla morte è «solo per dare un esempio». Passano pochi istanti e Polinice esce fuori dalla sua tomba-rifugio, presentandosi nudo di fronte al pubblico, con indosso solo il fazzoletto rosso.

BENNO Ecco, questo è uno dei momenti in cui ti cachi addosso. Sei qui, solo davanti a tutti ... tutti ti guardano e dovresti dimostrare qualcosa. Ma cosa posso dimostrare ... Allora mi domanderanno: allora perché stai in scena? È che stare qui è sempre un po' un'emozione che non provi mai nella vita ... è uno dei pochi luoghi in cui posso sentire di essere libero, anche per poco ... è uno spazio accogliente come una casa, ma a volte la tua casa ti mangia. Ti divora. Il palco è un po' così, ti puoi perdere ... come quando ero un bambino ...

(continua a parlare in tedesco)

E ora sono qua e mi sono dimenticato cosa devo fare ... anche Silvia se ne è andata e non so se è il caso di andare avanti con questa "tragedia"! ... ho bisogno che qualcuno mi aiuti a uscire di qui ... c'è qualcuno che mi può aiutare? ... qualcuno? Nessuno ... No? ... Beh allora ... vado...¹⁷

Mentre Steinegger esce di scena, assistiamo a una breve *performance* di Calderoni che, ormai fuori dalle Officine, in strada, fischietta le note di *Let the sunshine in* con in mano un fiammifero. È l'ultima provocazione dello spettacolo: Silvia Calderoni canta il ritornello della famosa canzone degli anni Settanta e infiamma il microfono che lentamente si consuma; Benno Steinegger la raggiunge e intona a gran voce il *refrain*: il fuoco della rivoluzione arde le coscienze, «Somewhere inside something there is a rush of greatness».¹⁸

Disobbedienza promiscua

Call me cannibal, / I won't die /savage cannibal, /won't die
Don Powell, *The Cannibals*

Lo spirito contestatario di *Let the sunshine in* risuona anche nel secondo *contest* del progetto *Syrma Antigónes*¹⁹, ma cambia segno e tono. La

¹⁷ NICOLÒ 2009, p. 6.

¹⁸ Si tratta di un verso della canzone *Let the sunshine in*, scritta nel 1969 da Gerome Ragni con James Rado e cantata dai 5th Dimension.

¹⁹ Lo spettacolo debutta il 20 ottobre 2009, per il Festival Prospettiva prodotto dal Teatro Stabile

fiducia nell'avvenire che aveva ispirato il musical americano *Hair* si trasforma in rimpianto e così il *Too late!* che echeggiava ipnotico nel coro dell'*Antigone* del Living Theatre viene scelto come titolo e pare confermare l'idea che Antigone sia «la tragedia del “troppo tardi”»²⁰. Dopo aver esplorato le ragioni della pietà, l'attenzione si concentra adesso sulle relazioni di potere, sui meccanismi di sopraffazione e controllo dei padri sui figli. Il motivo della fratellanza si raggela al cospetto del tiranno Creonte, di fronte al quale Emone non può che assumere atteggiamenti ostili, di aperta aggressione. Sul palco Silvia Calderoni (insieme Emone e Antigone) si confronta con la potente energia di Vladimir Aleksić, un Creonte mai banale. Concepito per la Cavallerizza di Torino, il *contest* propone un dinamico gioco spaziale affidato alla presenza simbolica di oggetti-segni (un tappeto verde di plastica, delle maschere, un tavolo, una sedia, il foulard a fiori di *Let the sunshine in*, una americana con i riflettori), che marchiano in modo evidente l'ambientazione, conferendole un'aria suburbana.

All'inizio dello spettacolo lo spazio è invaso da una nebbia rossa, fitta, da guerriglia; Calderoni invita il pubblico a sedersi e nel frattempo scrive sulla sua maglietta il nome “Emone”, indossa dei baffetti e poi chiede al suo partner:

SILVIA Sei pronto?
 VLADA Sono pronto ...
 SILVIA Pronto a cosa?
 VLADA A cominciare ...
 SILVIA Creonte?
 VLADA ... Figlio mio ...²¹

I due attori-personaggi hanno appena preso contatto, si sono riconosciuti nella reciprocità di un legame di sangue che non basterà a metterli al riparo dalla violenza e dalla contestazione: «L'abbraccio tra i due, *incipit* ed *explicit* della *performance*, diviene frastuono liquido, singulto soffiato, inaudito e impressionante»²². Tutto è pronto perché il primo confronto abbia inizio. Calderoni/Emone prende una bottiglia e spiega di voler agire come in un *contest* di hip hop: la bottiglia vien fatta girare a terra finché non si ferma indicando chi deve cominciare. È il turno di Aleksić/Creonte, del tiranno, che subito “latra” parole pesanti, che feriscono dritto al cuore il figlio “ribelle”. Calderoni/Emone comincia a ringhiare, a manifestare immediatamente il rancore, la repulsione ver-

di Torino.

²⁰ BINER 1974.

²¹ NICOLÒ 2009b, p. 1.

²² VAZZAZ 2010.

so il padre-padrone. Aleksić/Creonte pretende che il figlio sia dalla sua parte, che accetti i suoi ordini, perché la sua autorità si basa proprio su quelli. Mentre Aleksić pronuncia con dizione perentoria parole “pesanti” («Io non intendo assolutamente modificare gli ordini che sono stati dati, perché è su di essi che posa adesso la nostra autorità»)²³, Calderoni/Emone assume la postura di un cane, mima tutta l’aggressività di una bestia che prova a ribellarsi al proprio padrone. Aleksić/Creonte non si lascia intimorire dalla provocazione del figlio, e continua la sua predica autoritaria; alla fine della sua tirata lancia qualche briciola al figlio-cane, che cede alla fame e poi va a prendere una maschera. A questo punto anche Creonte accetta la provocazione, si mette a quattro piedi e prova a contendere al figlio la maschera, abbaia anche lui, quasi a ribadire le ragioni del più forte. Terminata la finzione, i due *performer* srotolano un tappeto verde, che d’ora in poi diventerà parte integrante della *performance*, segno delle vuote cerimonie del potere e insieme superficie praticabile dagli attori, soglia mobile di corpi in lotta, in ascolto reciproco.

CALDERONI Io dentro mi sento un cane grosso, enorme, poi quando vado ad abbaire esce un cane piccolo così.

VLADA Guarda che anche un cane piccolo può fare paura.

SILVIA Io non voglio fare paura, voglio essere ascoltata²⁴.

Aleksić a questo punto chiede a Calderoni di invertire i ruoli, e così i due si cimentano in un duetto canino che ha la funzione di ribadire la tensione ludica del teatro e l’idea, per lo più utopica, della reversibilità del potere. La mini-*performance* è interrotta bruscamente da una domanda («Vuoi bene a tuo papà?») che Aleksić rivolge a Calderoni, giungendo a intercettare il livello più profondo dello spettacolo, cioè l’intima connessione del mito con le ragioni dell’esistenza. Calderoni risponde di voler molto bene al padre, mentre Aleksić ammette di non riuscire ad amarlo tanto: i legami familiari, di sangue, sono al centro della tragedia sofoclea e si riverberano in scena grazie a una serie di rivelazioni offerte dai due interpreti, in cui davvero si coglie la verità del progetto. La condizione di artisti e di personaggi non può prescindere dalla storia personale, da quella catena di relazioni, esperienze, strappi che ciascun individuo porta con sé.

Dopo il breve intermezzo, Aleksić torna ad interrogarsi sull’identità del personaggio Creonte e sulle modalità della sua interpretazione. Si tratta di un passaggio molto interessante, da cui emerge la natura politi-

²³ NICOLÒ 2009b, p. 1.

²⁴ NICOLÒ 2009b, p. 2.

ca del *contest*, la volontà di confrontare la poesia del mito con le tensioni del presente.

VLADA Secondo te io quale Creonte potrei fare? [...] Esistono due Creonte, uno molto pulito, che non si sporca mai, sempre molto calmo, che ha il controllo della situazione. Per me è un po' come Andreotti o Cossiga, o Milošević ... che non uccidono con le proprie mani però c'è qualcuno che uccide per loro. Oppure l'altro Creonte è più presuntuoso, con il culto del corpo, arrogante, tipo Putin – o il vostro Primo Ministro ...²⁵

Mentre Aleksić espone le sue riflessioni in merito all'identità del politico Creonte, Calderoni con un pennarello scrive sul proprio corpo: sono frasi cariche di senso, tanto da diventare una sorta di *Leitmotiv* dello spettacolo. «Meglio cani che padroni» è il primo slogan inciso sulle braccia, quasi una citazione che recupera l'indignazione e la follia sacra dell'Emone tratteggiato dalla Cavani nel film *I cannibali*, a cui si sommano reminescenze pasoliniane peraltro già evocate e messe in scena dal gruppo riminese. Il corpo androgino di Silvia Calderoni viene offerto allo sguardo dello spettatore come dono e monito, come segno e simbolo di un teatro capace di mettere a nudo le idee, in un agone performativo che ricorda, almeno nelle intenzioni, la forza della tragedia greca. L'ultimo tratto del *contest* è quasi dominato dal corpo dell'attrice, dalla asciuttezza dei suoi muscoli, dall'invasione di scritte e disegni, per cui «la pelle è, essa stessa, teatro, pagina, scena».²⁶

L'attualizzazione delle parole antiche della tragedia si compie in modo fulmineo, in un cortocircuito di gesti e battute che rinvia sempre a un presente in bilico fra indignazione e repressione. La protesta di Emone contro Creonte viene rivissuta attraverso espliciti rimandi alle tante (troppe?) cariche della polizia che hanno incendiato negli ultimi anni le piazze di tutta Europa; Calderoni/Emone evoca un passato di violenza e aggressioni filtrato da un immaginario esplicitamente contemporaneo:

SILVIA [...] D'accordo, Antigone ha avuto torto, ma io ho visto come l'hanno ridotta là al posto di polizia!
Fa paura, l'hanno picchiata a sangue!
Assassini, l'esercito, la polizia, siete tutti un branco di assassini!
Ti chiedo soltanto questo, dai un ordine, fai una telefonata, cosa ti costa, E poi puoi fare tutte le indagini che vuoi! VECCHIO DI MERDA!²⁷

²⁵ NICOLÒ 2009b, p. 3.

²⁶ VAZZAZ 2010.

²⁷ NICOLÒ 2009b, p. 4.

La contrapposizione è dura e reale, Aleksić/Creonte è rannicchiato a terra, sotto il tappeto verde, e riceve i colpi di Calderoni/Emone, accettata di rabbia.

Subito dopo l'attrice torna a incarnare il fantasma di Antigone e dà vita a una sequenza altrettanto violenta, in cui il primo faccia a faccia con Creonte viene rivissuto *in absentia*, con la donna posta di fronte a un tavolo e a una sedia vuoti, capaci però di evocare tutto lo squallore e la sorda ferocia di un interrogatorio. Quel che conta è «dare un esempio», testimoniare lo scandalo di un potere ostinatamente votato all'esercizio della repressione, prima che sia *too late*. Qui la forza già emersa nel *contest* precedente torna a far vibrare le corde e i muscoli dell'attrice, per ribadire – laddove ce ne fosse bisogno – il senso vero dello spettacolo: trasformare l'indignazione in azione. Alla ferma dizione di Calderoni/Antigone si contrappongono le intermittenze di Aleksić/Creonte, volenteroso nel tentativo di superare i *cliché* legati al personaggio. La verità del suo stare in scena consiste proprio nella ricerca di un diverso punto di osservazione, per cui due maschere non bastano a dare un volto al potere, ce ne vorrebbe una terza (la sua), decisamente più autentica.

Ancor più vero, poi, è l'inserito autobiografico di Silvia Calderoni, cioè il ricordo e la descrizione di un quadro appeso alla parete di casa a Lugo, in cui due ragazzi siedono su due pietre, di fronte a uno specchio d'acqua, a guardare il tramonto. La naturalezza con cui l'attrice rievoca questo dettaglio (solo apparentemente marginale) fa scattare anche in Aleksić il meccanismo della memoria, e così veniamo a scoprire che a Belgrado, sotto le bombe, il cielo era bellissimo, tanto che ben presto sarebbero state messe in circolazione delle cartoline con la scritta "Belgrado by night", secondo un senso dell'ironia tipicamente serbo. A Calderoni l'ironia fa male, la odia «perché ce n'è sempre di più, troppa, per fare teatro ci vuole ironia ... per fare politica ci vuole ironia, è la nostra nuova camicia di forza!»²⁸; per Aleksić invece sembra essere un antidoto al dolore. Sentirlo parlare in serbo, nella sua lingua madre, è un po' come precipitare all'inferno, nei gironi di una guerra che ha radici antiche e sangue vivo; quella voce roca, potente apre una ferita che la storia non ha ancora saputo rimarginare.

Lo spirito brechtiano messo in campo già nel primo *contest* trova in *Too late!* soluzioni ancora più stranianti, davvero efficaci per smascherare e denunciare la morfologia del potere. Il secondo corpo a corpo tra Antigone e Creonte viene dissimulato tramite il ricorso a una sorta di *mise en abîme*, per cui Calderoni comincia a leggere il copione ad alta voce, e ad eseguire contemporaneamente le indicazioni didascaliche.

²⁸ NICOLÒ 2009b, p. 6.

L'esemplarità eroica di Antigone si misura anche in proporzione alla cieca ostinazione di Creonte, alla inflessibile autorità del dittatore che non sa riconoscere le ragioni della pietà e del sangue. La ripresa della versione di Brecht esalta la dimensione politica del confronto tra i due personaggi, ribadendo la distanza tra la risoluta consapevolezza di Antigone e l'egoistica convenienza di Creonte, disposto a tutto pur di proseguire una guerra ingiusta. Anche in questo passaggio si coglie il valore critico del *contest*, l'idea che il teatro serva a ripercorrere il mito riportandolo alla radice del presente, e così la forza delle parole della tragedia consente a Calderoni di ascoltarsi e riconoscersi proprio dentro gli ingranaggi della scena:

VLADA Ma quando tu fai lei ...

SILVIA Io non faccio lei.

VLADA Cosa vuoi dire? Cosa ti succede quando fai il testo?

SILVIA Che ci credo! Ecco mi ascolto e ci credo ... per assurdo mi ascolto di più quando recito, che quando parlo nella vita di tutti i giorni ...²⁹

Le provocazioni però non sono finite, il finale dello spettacolo mette in fila due sequenze davvero forti, in cui l'eco della tragedia trova nella fisicità dei due interpreti una vibrazione insolita. La prima sequenza fa slittare il confronto tra Creonte e Antigone su un piano familiare, azione questa che non riduce però la portata politica del contesto. Aleksić/Creonte è seduto a tavola, aspetta di mangiare e urla alla nipote di raggiungerlo; Calderoni/Antigone scatena tutta la sua forza plastica, ignorando gli ordini volgari dello zio, abbandonandosi in un crescendo di gesti acrobatici e ripetendo a gran voce un perentorio «NO». Ancora una volta si tratta di contrapporre la violenza dei padri alla rabbia giovane dei figli: l'immobilità di Aleksić/Creonte viene contrastata dalla frenesia ginnica di Calderoni/Antigone, capace di mettere in scena la sua disobbedienza attraverso una serie di pose che esaltano la sua carica performativa. Uno dei gesti più rivoluzionari, poi, è quello in cui scrive sulla sua gamba sinistra la parola «attrice», giungendo a sublimare la tensione metateatrale di tutto il *contest*. Nella stessa direzione procede la citazione visiva dell'*Antigone* del Living, risolta con un bel *coup de théâtre* quando Silvia Calderoni, inclinando il tavolo, lascia intravedere il manifesto di quello storico spettacolo, in cui campeggia l'immagine di una giovane Judith Malina. L'epifania di questo volto muto crea davvero un corto circuito emozionale, vale a recuperare tutto il *pathos* e la tensione di quella messa in scena, che diviene così polo d'attrazione delle forze in campo.

²⁹ NICOLÒ 2009b, p. 10.

L'ultimo lungo tratto dello spettacolo è frutto di una sapiente invenzione drammaturgica, che va oltre la soglia del mito: la morte di Creonte. La sconfitta morale del tiranno non basta a lavare la colpa, solo l'estinzione, l'annientamento fisico rende giustizia al sacrificio di Antigone. Anche in questo caso l'attore non sa sciogliere l'enigma del personaggio e immagina due soluzioni diverse per la morte del dittatore: uno sparo e un infarto. La prima è la più coreografica, la più inquietante, perché viene accompagnata da una luce blu e da una fitta coltre di fumogeni: Aleksić/Creonte, prima di essere colpito a morte e scivolare tra le sedie vuote del teatro, pronuncia un tetro discorso in serbo, che risuona attraverso un raggelante effetto a eco.

La finzione della scena sembra richiamare il clima pesante della guerra serbo-croata, un cupo senso di tragedia che resta appiccicato addosso alle coscienze degli spettatori. La seconda simulazione della fine di Creonte appare meno cruenta, ma altrettanto efficace: l'attore si trascina lungo il tappeto verde, ma la sua è solo una parata funebre, perché presto si accascia al suolo. Calderoni/Antigone, dopo aver assistito al doppio rito con una certa indifferenza (continuando a incidere sulla sua pelle parole di rivolta), si accosta al cadavere, mette il tavolo in verticale e lo trasforma in fumetto, disegnando una nuvola vuota e il quadro di cui aveva parlato durante una delle tante conversazioni con Aleksić. L'immagine dei due ragazzi seduti su una pietra, davanti al tramonto, è il segno che la rivolta dei giovani è ancora possibile, che forse non è *too late*. Un raggio di sole è entrato nella stanza.

Esse est percipi

Coloro che non ci appartengono più!
 Trascinati da un nuovo soffio della storia
 ad altre vite, con le loro innocenti gioventù!
 Pier Paolo Pasolini, *Una disperata vitalità*

Il terzo *contest* dedicato al mito di Antigone è forse l'assalto più bruciante e azzardato, perché prova a fare i conti con il precipizio della morte, e insieme con la necessità del dire³⁰.

Definito addirittura «impossibile» dagli stessi autori, *Iovadovia* pone una di fronte all'altra Antigone e Tiresia (interpretati rispettivamente da Silvia Calderoni e Gabriella Rusticali), cioè due figure segnate da un'ambigua identità di genere (risolta in modo molto suggestivo dalla potente androginia di Silvia e dalla scelta di assegnare all'indovino il

³⁰ In questo caso il debutto avviene fuori dall'Italia, presso il Théâtre Dijon Bourgogne, il 21 Maggio 2010 per il Festival Théâtre en Mai.

corpo di una donna),³¹ a cui si aggiunge un problematico rapporto con il “vedere” e con il “sapere”, a causa del quale i loro destini paiono segnati da una sconfitta esemplare. Sulla scia della mirabile invenzione filmica di Liliana Cavani, i due personaggi tornano a incontrarsi, sebbene il *plot* tragico non lo preveda, per ribadire il rifiuto della condanna all’oscurità e per provare a riaffermare la potenza di uno sguardo libero da imposizioni e condizionamenti.

Il motivo dello sguardo, l’ossessione verso i dispositivi della visione sono da sempre al centro della riflessione artistica dei Motus e qui vengono sublimati dallo schermo del mito, da un corpo di parole (quelle di Brecht e del Living Theatre) che si sdoppia, si inarca, si frammenta per non estinguersi. Ancor più che nei precedenti *contest*, l’atmosfera è «sospesa, atemporale, sincretica»,³² il pubblico condivide l’assoluta e simbolica tenebra di un lago nero ai bordi del quale è posta una tenda (la caverna dentro cui è sepolta Antigone). Questo spazio intimo, questa stanza della tortura è «capanna, rifugio, tana, utero, via di fuga»³³, è il luogo in cui il personaggio sconta la morte vivendo, in continua osmosi con lo spettatore. Tutto ciò che accade dentro la tenda, infatti, viene proiettato in scena, su uno schermo, grazie a una piccola cam. La diffrazione dei gesti e delle voci, lo sdoppiamento fra spazio e visione sono espedienti linguistici che servono a moltiplicare i livelli di significazione, nonché ad alterare e complicare le dinamiche percettive del pubblico. Per rendere visibile il tormento di Antigone, la sua dolorosa discesa agli inferi, l’energia fisica di Silvia Calderoni viene “doppiata” da un sistema di segni e suoni alterati, in grado di evocare la disperazione di una coscienza divisa da se stessa, annichilita dall’ombra. Senza la furia estetizzante di precedenti esperienze artistiche, la regia di Casagrande e Nicolò recupera straziate vibrazioni audiovisive per raccontare la resistenza di un corpo agli assalti del destino, come se lo stare in scena mettesse comunque al riparo dall’oblio. Oltre a una efficace architettura di proiezioni video, la *performance* di Silvia Calderoni si affida, infatti, a una serie di registrazioni vocali gestite e trasmesse tramite un iPhone, strumento-feticcio che consente di dilatare le pareti dello spazio e del tempo.

REC #11 È da un mese che durante le prove cerchiamo di non fare morire Antigone, ma è impossibile, sembra che il suo destino non possa essere che questo ... ma se muore Antigone è come se devo morire

³¹ Una delle letture del mito più affascinanti in questa direzione è quella proposta da Judith Butler, che parla a proposito delle relazioni familiari di *Antigone* di «disturbo della parentela»; cfr. BUTLER 2003.

³² MOTUS 2010.

³³ CORDELLI 2010.

anch'io. No, troppo presto. Ci stanno addestrando a scomparire e io voglio essere visibile, ascoltata ... e non voglio neanche andare via³⁴.

Il buio ventre della tenda è "illuminato", nel finale, dalla voce registrata di Calderoni, che contraddice la perentorietà del titolo (quel *Iovadovia* che scritto tutto unito diventa battito rap, respiro, slogan metropolitano), e dunque anche l'ineluttabilità della fine del personaggio. Tutto lo spettacolo è, in fondo, la faticosa trascrizione di parole antiche dentro un recinto contemporaneo, un campo di forze in cui si confrontano diversi modelli di sopravvivenza. Silvia Calderoni conferma le straordinarie doti fisiche e dinamiche già sperimentate nei *contest* precedenti, a cui si aggiunge qui un'espressività facciale davvero impressionante. Il suo volto e il suo corpo sono "oggetti" divisi ma amplificati dal sistema di teleproiezione, la loro persistenza in scena è il segno che non è ancora tempo di arrendersi al silenzio. Una delle prime immagini dello spettacolo è un *close up* dell'urlo muto dell'attrice, citazione della "living Antigone" interpretata da Judith Malina già ripresa in *Let the sunshine in*: per un attimo il vuoto della morte sembra invadere lo schermo, ma poi si scatena la reazione e, nonostante il buio, la scena è invasa da corpi e voci in movimento.

Oltre al volto di Silvia Calderoni emerge dallo spazio chiuso della tenda l'immagine di Alexis Grigoropulos, il giovane anarchico di quindici anni ucciso dalla polizia nel quartiere di Exarchia. È attorno a questo fantasma di gioventù spezzata che il progetto *Syrma Antigónes* è cresciuto, avvolgendo le parole del mito dentro il cerchio di sangue del presente, e l'evocazione in scena della sua foto recupera tutta la pregnanza del *gestus* brechtiano. Prima che il suo nome incarni fino in fondo l'emblema del tragico contemporaneo, nel quarto e ultimo spettacolo, la faccia sbiadita di Alexis offerta allo sguardo-vampiro della camera fa implodere tutte le impalcature della storia, e costringe a ricostruire la verità partendo da occhi che hanno visto, ma non possono testimoniare.

SILVIA

(Prende la foto di Alexis se la mette davanti)

Ho trovato in internet questa foto, insieme a una notizia, i giornali come al solito non ne parlano ... È iniziato il processo al poliziotto che ha sparato ad Alexis Grigoropulos, il ragazzino anarchico di 15 anni, che è stato ucciso due anni fa ad Atene. Il suo amico, che era con Alex durante la sparatoria e ha visto, non mi ricordo come si chiama, ma per me è anche lui un Tiresia, ha deciso di non testimoniare ... adesso ha 17 anni ... quindi 12 in meno di me ...

³⁴ NICOLÒ 2010, p. 8.

Ecco lui ... è scomparso. Ha scritto una mail a suo padre in cui dice di avere paura, di sentirsi sotto sorveglianza e di non credere più nella giustizia.
... Tiresia non vede per aver troppo visto ...
(*spagne la torcia*)³⁵

La dialettica tra luce e buio è uno dei temi portanti dell'azione di *Io-vadovia*, e riguarda non solo la materialità dei coefficienti scenici (l'opacità dello schermo ovale in cui viene proiettato il viso di Calderoni contro l'oscurità dell'ambiente esterno, il catrame nero con cui l'attrice macchia il proprio corpo bianco, quasi a visualizzare l'orrore del lento precipitare verso la morte), ma anche la tensione mitica dei personaggi (il buio "accecante" della profezia di Tiresia). Tale oscillazione non risparmia neanche il tessuto vocale di Silvia Calderoni, costretta a sdoppiarsi per recitare le battute di Antigone e dei vecchi del Coro:

Punta la torcia su se stessa e dice: Come il mio sventurato Padre, e l'infelice madre dai quali io provengo ... con voi vengo ad abitare senza marito, maledetta.

REC: Certo tu muori, ma muori grande; non dissimile da vittime divine.

[...]

Quando faccio due personaggi non riesco mai a fare due voci diverse, mi sento ridicola, e questo scontro con i vecchi mi spacca ... eppure queste due voci dentro di me ci sono davvero: una attratta dal nero, dalla morte, e l'altra che vuole reagire ... che cerca la luce ...³⁶

Prima dell'incontro con Tiresia, la tensione di Calderoni/Antigone è rivolta contro i vecchi, complici dell'opportunismo cieco di Creonte, ma scava prepotentemente anche dentro le ragioni del teatro, come dimostra questo "fuori onda". Le considerazioni a margine del testo e dell'interpretazione mettono in moto un sorprendente gioco metalinguistico, che restituisce al mito una traiettoria inattesa.

Altrettanto inattesa e sorprendente è l'invenzione del personaggio di Tiresia, seduto prima tra il pubblico, e poi accompagnato in scena da Calderoni/Antigone. La prima manifestazione del personaggio è un canto (*Hurt* dei Nine Inch Nails), una ballata struggente che intreccia toni di sconsolata disperazione ad accenti di possibile redenzione; la voce di Gabriella Rusticali è roca, profonda, giunge a graffiare l'anima e incarna perfettamente l'oscura poesia dell'indovino. Con un calibrato effetto di sovrapposizioni, analogie e contrasti, mentre Tiresia canta,

³⁵ NICOLÒ 2010, p. 1.

³⁶ NICOLÒ 2010, pp. 2-3.

Calderoni/Antigone prima ripete le battute dei vecchi e del personaggio (seguendo il copione brechtiano), poi rientra dentro la tenda, prende un foglio di giornale che parla della morte di Alexis, lo piega a forma di barchetta, e disegna con un pennarello nero da un lato il simbolo degli anarchici e dall'altro i nomi di Antigone e Polinice. La sequenza di gesti e voci sembra mimare l'impossibilità di uno sguardo ravvicinato tra i due personaggi, ma per fortuna a colmare la distanza del mito interviene la tensione metateatrale del *contest*, e così la reciprocità dei destini si compie nel fuori scena. Alla precisa domanda di Gabriella Rusticali («Silvia, perché hai scelto me?»), la giovane attrice risponde con fermezza, sciogliendo ogni dubbio sulla natura dell'incontro tra le due figure:

SILVIA Per me è un mistero, la sento, è molto potente, ma quando comunica non riesco a tradurla, nella sua voce c'è qualcosa di antico, lontano ... sì, di molto più vicino alla Grecia di me, c'è qualcosa di inattuale ... E siccome io sono sempre legata al momento, al presente, la distanza che c'è tra noi è come un buco nero, che cerco di riempire stando in scena. La mia ricerca di Tiresia è un po' questo: un percorso impossibile dentro il teatro ... che devo affrontare da sola, con tutti i miei fantasmi³⁷.

Tra i fantasmi che assediano l'anima della protagonista c'è senza dubbio quello di Judith Malina e del Living Theatre, evocati anche in questo *contest* come traccia "vivente" di una rivoluzione a venire. Questa volta la citazione del gruppo, e della loro storica versione di *Antigone*, è affidata al respiro di Rusticali che, su esplicito invito di Calderoni, comincia a leggere il testo di Tiresia tradotto dalla Malina (mentre sullo schermo scorre la traduzione in italiano per il pubblico). Sono parole di tuono, taglienti e affilate, cariche di rabbia e di indomita passione, che l'attrice scandisce con veemenza ed entusiasmo, quasi fosse preda di un dio. La dizione di Rusticali è talmente potente da indurre Calderoni/Antigone a reazioni scomposte (si dimena, si agita, mima un urlo, si spoglia, entra ed esce nervosamente dalla tenda), finché – a recita finita – non parte questa registrazione audio:

SILVIA REC 6 Antigone e Tiresia nella tragedia non hanno nessun dialogo. Si può immaginare un dialogo tra Antigone e Tiresia? Forse solo gli animali possono sentire ...³⁸

La "mania" di Antigone non si è ancora esaurita, le sequenze conclusive dello spettacolo sono scandite da una gestualità convulsa, che solo

³⁷ NICOLÒ 2010, p. 4.

³⁸ NICOLÒ 2010, p. 6.

a tratti si attenua, in un ritrovato dialogo con Rusticali. Prima che si rinnovi lo scambio dialogico tra le due protagoniste, l'attrice striscia le scarpe sul *linoleum* provocando dei rumori sinistri, si lascia cadere per terra, comincia una danza epilettica e infine dà fuoco alla barchetta di carta di giornale. Stremata e bagnata dopo questo rito di ribellione, si rintana dentro la tenda, avvolta da una coperta termica; lo schermo al centro della sala restituisce l'immagine in primo piano del suo volto, che trema. Questo stato di allucinazione eroica non impedisce di cercare il contatto con l'altro, oltre la finzione dei corpi, e così le due interpreti giungono a mettere a nudo il senso della loro ricerca.

SILVIA Ti ricordi cosa mi hai detto a proposito di essere colpevoli ...
Dimmelo ancora!

GABRI Se qualcuno ha il coraggio di essere colpevole crea delle conseguenze. Agire crea delle conseguenze e adesso c'è bisogno di azioni: azioni esemplari, tragiche. Il nostro paese è in grado di creare il tragico ... ma poi lo trasforma in farsa! Io credo sia giunto il momento di trasformare il tragico in lotta³⁹.

Manca ancora qualche minuto alla fine ma ormai appare chiaro che l'orizzonte del teatro è stato scosso: Antigone non resterà prigioniera del buio ma si metterà in cammino, sulle tracce di un'altra immagine di sé.

Antigone nostra contemporanea

Je me révolte, donc nous sommes.
Albert Camus, *L'homme révolté*

È il viaggio in Grecia, dell'agosto del 2010, a rendere plurale l'identità di Antigone, a schermare il suo dolore, a moltiplicarne il grido. Ripercorrere con una macchina da presa i sassi di Tebe e i sobborghi di Atene significa davvero immergersi in una favola nuova, in bilico tra statue e lapidi, immobilità e rancore. A raccontarla è Silvia Calderoni, tramite uno sguardo in soggettiva che inquadra i passi, le capre, il rumore del vento, i graffiti sui muri di Exarchia, i volti dei ragazzi di Nosotros e del Politecnico, a un passo dalla rivoluzione.

*Alexis. Una tragedia greca*⁴⁰ comincia con il folle e atletico dimenarsi di Calderoni ai bordi del palco (quasi a mimare dei colpi di frusta) e con le immagini del viaggio proiettate sullo schermo, intermittenti. Il prologo dà subito conto della forza del linguaggio e dei temi, mentre la

³⁹ NICOLÒ 2010, p. 7.

⁴⁰ Lo spettacolo debutta il 16 ottobre 2010 al Teatro Storchi di Modena, all'interno della cornice del Festival Vie Scena contemporanea; la sua storia, però, è destinata a prolungarsi «perché è talmente in presa diretta con il reale da assumere connotazioni diverse di giorno in giorno» (MOTUS 2010).

riscoperta del tragico si tinge di rosso.

Il palco diviene luogo di una presenza corale, commovente, che agisce un testo polifonico e stratificato, dalla natura ibrida e fulminea: dialoghi, interviste, riflessioni solitarie, tentativi di traduzione dal greco, all'inglese e all'italiano, frammenti audio e video dalla rete, descrizioni di atmosfere e paesaggi, dichiarazioni politiche e testimonianze che abbiamo raccolto a Exarchia, per strada, nei centri sociali, nei caffè, fra gli artisti ... Pezzi di un mondo che cade a pezzi ...⁴¹

Gli indizi raccolti durante la faticosa ma esaltante esperienza dei *contest* si aggiungono a quelli catturati dal vivo in Grecia, lasciando esplodere un brivido di energia e sommossa. Anche in questo caso «il classico viene fatto conflagrare con la più lacerata contemporaneità, giocando in maniera assai convincente sulla complessità delle stratificazioni: oltre che classico-contemporaneo (e dunque passato-presente), soggettività-oggettività, teatro-video, realtà-finzione, live-registrato, immagine fissa-immagine in movimento, spettacolo-metateatro, chiuso-aperto...»⁴². Oliviero Ponte di Pino mostra come in *Alexis* si approfondiscano i livelli di interazione dei coefficienti scenici così da rendere davvero arduo ogni tentativo di descrizione. Lo spettatore «trascinato nel clima rovente della messinscena, diventa testimone e protagonista di una *pièce* che riconfigura, con la consapevolezza anarchica di una precisa e rigorosa ricerca artistica, ruoli e dinamiche di partecipazione e coinvolgimento»⁴³. Di fronte a un intreccio tanto complicato si può solo tentare di individuare i nodi drammaturgici più significativi.

Un *ring* scarlatto vede fronteggiarsi Silvia Calderoni, Benno Steiner, Vladimir Aleksić e Alexandra Sarantopoulou, danzatrice greca incontrata a Exarchia e traghettata in scena come voce della dissidenza. Gli attori coinvolti nei *contest* continuano a entrare ed uscire dai personaggi, secondo una già consolidata strategia metateatrale, ma la loro presenza appare più consapevole, più fisica. Il ritmo e l'ordine delle azioni viene dettato da Silvia Calderoni, che muove la *console* con il videoproiettore, portando in giro per il palco le immagini e riuscendo anche a scattare delle foto in diretta. In scena compaiono alcuni oggetti in funzione metonimica (una sedia, un casco, lo scudo di plastica dei poliziotti, fumogeni, nastro adesivo), destinati ad esprimere tutta la violenza delle strade, ma anche la legittima voglia di contestare lo Stato e le sue leggi. È a partire da queste icone postmoderne che i Motus tentano di rispondere alla domanda che più li assilla: chi è Antigone oggi?

⁴¹ MOTUS 2010b.

⁴² PONTE DI PINO 2010.

⁴³ GRIECO 2011.

SILVIA Una delle prime persone a cui ho chiesto “Chi è per te Antigone oggi?” è stata Liliana Cavani alla presentazione del suo film *I cannibali* ... E mi ha risposto che forse poteva essere una donna con il Burka ... Ma non mi ha convinto ...

Poi in questi due anni ho continuato a domandarlo a tantissime persone ... A Exarchia, Stavros, il cantante del gruppo Deux ex Machina mi ha detto che per lui, Antigone è la sua musica, che condivide con il suo gruppo, da quasi 20 anni...

Nikos a Nosotros, invece, mi ha detto che forse Antigone è il quartiere di Exarchia, perché continua a resistere.

E se lo chiedo a te?⁴⁴

Le risposte più autentiche sono quelle impresse sui muri di Exarchia, come «CARLO VIVE, LAMBROS VIVE, ALEXIS VIVE VOI SIETE I MORTI!» oppure «IL SANGUE SCORRE E CHIEDE VENDETTA»⁴⁵. L'identità di Antigone, infatti, non può prescindere dal corpo morto di Alexis; tragedia e cronaca sono sullo stesso piano dentro il confine del palco, come dichiara in modo perentorio Alexia:

ALEXIA Per me è davvero strano ricreare tutto questo sul palco ...

SILVIA Perché?

ALEXIA Perché su certe cose non si può fingere ... non tutto il reale può diventare arte ...

SILVIA Ma cosa è reale e cosa non lo è?

Un regista libanese ha scritto che l'artista è come uno scarabeo: si nutre della merda del mondo e da questo nutrimento schifoso, a volte, riesce a ricavarne bellezza ...

ALEXIA Interessante ...

Se prima credevo che il fulcro della tragedia fosse questa morte ...

adesso ho capito che è più importante quello che questa morte ha suscitato, la reazione che c'è stata dopo ...⁴⁶

Tutto il progetto *Syrma Antigónes* in fondo nasce dal tentativo di reagire alla morte di Alexis, e lo spettacolo che porta il suo nome possiede una marcia in più proprio perché non si ferma a raccontare il sacrificio del giovane ma conficca le parole del mito nel ventre pulsante di una città in rivolta. Quello che si leva è allora un grido d'allarme per le sorti di un paese minacciato fin nelle fondamenta da uno stato di crisi senza precedenti. Come riferisce in video Padre Spyridon: «Oggi a Tebe l'unico legame con la tragedia è che ci sono tanti bambini che si chiamano Antigone e Polinice ... per il resto c'è solo tanta miseria»⁴⁷. I frammenti

⁴⁴ NICOLÒ 2010b, p. 8.

⁴⁵ NICOLÒ 2010b, p. 3.

⁴⁶ NICOLÒ 2010b, p. 11.

⁴⁷ NICOLÒ 2010b, p. 16.

del testo di Brecht raggiungono una potenza inedita a contatto con i segni e i volti della Grecia contemporanea, mentre l'urlo di Calderoni/Antigone conquista un'oltranza semantica senza pari, perché riesce a intercettare «il frastuono della moltitudine»⁴⁸.

⁴⁸ NICOLÒ 2010b, p. 16.

ABSTRACT

Syrma Antigónes is a political-theatrical project inspired by the myth of Antigone, Sophocle's eternal tragedy of resistance against the power. Created by Motus, the project consists in three contest, in which the actors (two at time) investigates moral and political issues of Antigone (brotherhood, tyranny, rebellion), and one performance, Alexis. A Greek tragedy, that is a sort of moving collage connected with the contemporary world. The paper deals with the genesis of the project and tries to analyze the experimental nature of all four productions.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BINER 1974

P. Biner, *Il Living Theatre*, trad. it. di V. Fantinel e M. Silvera, Bari, De Donato, p. 151.

BUTLER 2003

J. Butler, *Obbedienza promiscua*, in Id., *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, trad. it. di I. Negrei, Milano, Bollati Boringhieri, pp. 79-112.

CORDELLI 2010

F. Cordelli, *Sofocle riletto dai Motus*, «Corriere della Sera», 19 dicembre 2010.

FRANCABANDANERA 2009

R. Francabandera, *Let the sunshine in Antigone (contest) # 1*, aprileonline.info, 4 novembre 2009.

GRIECO 2011

A. Grieco, *Antigone forever*, in www.teatro.org, 26 maggio 2011.

LUCHETTI 2001

A. Luchetti, *L'Antigone di Lacan: il limite del desiderio*, in P. Montani (a c. di), *Antigone e la filosofia*, Roma, Donzelli, pp. 245-261.

MONTEVERDI 2004

A.M. Monteverdi, *Per un teatro tecnologico*, in A. Balzola, A.M. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali*, Milano, Garzanti, pp. 332-335.

MOTUS 2009

E. Casagrande, D. Nicolò, *Presentazione Syrma Antigónes*, in www.motusonline.com/it/progetti/syrma_antigones/presentazione

MOTUS 2009b

E. Casagrande, D. Nicolò, *Presentazione* Let the sunshine in. (Antigone) contest #1, in http://www.motusonline.com/it/progetto/syrma_antigones/let_the_sunshine_in

MOTUS 2010

E. Casagrande, D. Nicolò, *Presentazione* Iovadovia (Antigone) contest #3 in http://www.motusonline.com/it/progetto/syrma_antigones/iovadovia

MOTUS 2010b

E. Casagrande, D. Nicolò, *Presentazione* Alexis. Una tragedia greca, in http://www.motusonline.com/it/progetto/syrma_antigones/alexis_2010

NICOLÒ 2009

D. Nicolò, *Let the sunshine in*, copione (inedito)

NICOLÒ 2009b

D. Nicolò, *Too late!*, copione (inedito)

NICOLÒ 2010

D. Nicolò, *Iovadovia*, copione (inedito)

NICOLÒ 2010b

D. Nicolò, *Alexis. Una tragedia greca*, copione (inedito)

PONTE DI PINO 2010

O. Ponte di Pino, *Alexis: i Motus rivisitano Antigone*, in www.ateatro.it, 14 novembre 2010

VAZZAZ 2010

I. Vazzaz, *Meglio cani che padroni*, in www.giudiziouniversale.it

GUIDO PADUANO

Addio a Ferruccio Bertini

Apoco più di un anno dalla sua costituzione, il gruppo che si riconosce nella nuova serie di «Dioniso» subisce con la morte di Ferruccio Bertini, membro del Comitato Scientifico, una perdita altrettanto grave sul piano del profilo culturale che su quello dell'affetto che lo legava a molti di noi.

Ferruccio Bertini è stato prima di tutto (intendo nel senso della formazione) un latinista con una forte propensione per il teatro: con l'edizione critica dell'*Asinaria*, pubblicata nel 1968, inizia una vicenda di studi plautini che trova una sistemazione, ma non certo una conclusione quasi trent'anni dopo, nella raccolta *Plauto e dintorni*, uscita nel 1997 da Laterza: tant'è vero che nel 2003 mi chiese di collaborare a un *Miles gloriosus* destinato agli studenti, di cui preparava la traduzione, mentre a me chiedeva un'introduzione. La traduzione era vivacissima e divertente (primo requisito di ogni Plauto tradotto, ma non sempre neppure perseguito, nonché raggiunto), ma le conferiva un valore aggiunto, di comunicazione e cordialità, proprio l'obiettivo didattico, riflesso di quella che è stata la grande passione di Ferruccio per l'insegnamento.

Ma estraneo all'orizzonte di «Dioniso» non è neppure l'altro campo di indagine prediletto da Bertini, il teatro medievale e in particolare la commedia elegiaca: un patrimonio letterario, storico e culturale su cui ha svolto un lavoro pionieristico, non solo di ricerca ma anche di valorizzazione e di organizzazione scientifica, approntandone – assieme ad altri filologi di primo piano – gli strumenti conoscitivi che sono condizione indispensabile della sua fruibilità.

L'occhio dello studioso, peraltro, è quello che, come la nostra rivista ha tra i suoi compiti di fare, misura il percorso dall'antichità alle civiltà successive secondo modelli di vitalità del classico, nel suo confronto con diverse *humus* storiche, tutte però nelle condizione di rielaborarne l'immagine in piena autonomia; né del resto al Medioevo Bertini si è arrestato: il libro laterziano si concludeva con una serie di contributi dedicati alla rinascita di Plauto nel Rinascimento; quello più recente, edito dal Melangolo nel 2010, che ha per titolo *Sosia e il doppio nel teatro moderno*, si presenta come un'affascinante cavalcata su quelli che

a Giradoux sembravano i 38 *Anfitrióni* del teatro occidentale, ma in realtà risultano essere molto di più, incrociarsi con esperienze fondanti delle rispettive culture come Camões, Molière, o Kleist, intercettare alle soglie del Duemila e anche oltre forme di comunicazione scenica datate come l'originale televisivo e la rivista.

L'appartenenza al Comitato scientifico è spesso intesa dalle riviste come titolo meramente onorifico; ma anche nell'ottica di chi, come noi, lo intenda quale interlocutore autorevole e tutt'altro che formalistico, fonte di proficui consigli e indirizzi, in ogni caso esenta da funzioni operative: invece Ferruccio Bertini, nel breve tempo che lo abbiamo avuto compagno del nostro lavoro, ha sceso subito e lietamente il gradino che portava nell'officina redazionale, ha partecipato all'organizzazione del convegno che accompagnava la rappresentazione di *Filottete* e *Andromaca*, e alla sua effettiva realizzazione, facendo da *respondent* alla relazione di Gianna Petrone; si è infine offerto, in sede di programmazione di questo stesso numero della rivista, di curare di persona la correzione delle bozze.

Umiltà serena la sua, quella che comporta l'affermazione di valore; ma soprattutto generosità e pazienza, che indicherei come caratteristiche essenziali della sua personalità e del suo instancabile lavoro: c'era in esse tanta vitalità da creare in tutti noi che gli volevamo bene l'illusione che fossero sufficienti a respingere indefinitamente l'assalto delle malattie che più volte lo hanno colpito nel corso degli anni, e alle quali opponeva una ammirevole capacità di inventare il quotidiano.

ISTITUTO NAZIONALE DEL DRAMMA ANTICO
FONDAZIONE ONLUS

Sede legale

Viale Regina Margherita n. 306 - Roma
Tel. +39 06 44 29 26 27 - Fax +39 06 44 25 24 41

Sede amministrativa e operativa

Corso Matteotti n. 29 - Siracusa
Tel. +39 0931 487 200 / 201 - Fax +39 0931 487 220

www.indafondazione.org

